

„Ich fixiere, was ist“ Robert Lebecks Fotoreportagen für den *stern*

Arnulf Siebeneicker

Der Quellenwert von Fotografien für die Geschichtswissenschaft ist unbestritten. Dennoch dienen solche visuellen Dokumente in historiografischen Werken weit häufiger der Illustration als der Argumentation. Dies hängt mit den methodischen Problemen der Interpretation von Bildern im Allgemeinen und Fotografien im Besonderen zusammen.¹

Die Fotoreportage zielt – zumindest in ihrer klassischen Form – auf die unmittelbare Wiedergabe des Gesehenen ab. Tim N. Gidal, einer der Protagonisten dieses Genres in der Weimarer Republik, misst ihr eine überragende Aussagekraft zu: „Keine geschriebene Geschichte kommt der Wahrheit näher.“² Robert Lebeck, der in den 1950er- bis 1980er-Jahren zu den wichtigsten deutschen Fotoreportern gehörte, knüpfte an diese Tradition an: „Ich fixiere, was ist.“³ Anhand seines Werks, dem zur Zeit eine Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn gewidmet ist,⁴ sollen die Chancen und Risiken im Umgang mit diesem Genre beleuchtet werden.

1. Die Fotoreportage

Bei der Fotoreportage handelt es sich um die narrative, chronologische oder thematische Organisation von Motiven (zumeist) eines Fotografen.⁵ Ihr Medium ist die Illustrierte, eine auf die Suggestivkraft von Bildern setzende, ein breites Themenspektrum abdeckende Zeitschrift, die für ein Massenpublikum bestimmt ist. Ähnlich wie der Film ist die Fotoreportage ein Gemeinschafts-

¹ Siehe zuletzt Jens Jäger, *Photographie – Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*, Tübingen 2000; Karin Hartewig, Fotografien, in: Michael Maurer (Hg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 427–448; Michael Sauer, Fotografie als historische Quelle, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 53 (2002), S. 570–593; Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle*, Berlin 2003.

² Tim N. Gidal, *Deutschland – Beginn des modernen Photojournalismus*, Luzern 1972, S. 12.

³ Robert Lebeck (mit Harald Willenbrock), *Rückblenden. Erinnerungen eines Fotojournalisten*, München 1999, S. 84.

⁴ Unverschämtes Glück. Fotos von Robert Lebeck, Ausstellung in der U-Bahn-Galerie der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vom 13.5.2003 bis zum Frühjahr 2004; vgl. <<http://www.hdg.de>>.

⁵ Zur Definition siehe Bodo von Dewitz (Hg.), *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973* (Ausst.-Kat. Agfa Foto-Historama, Köln/Altonaer Museum in Hamburg), Göttingen 2001, S. 64.

produkt. Das Rohmaterial liefert der Fotograf. Ist er fest angestellt, wird ihm das Thema seiner Arbeit zumeist durch die Redaktion oder den Verlag vorgegeben. Dort werden auch die Fotografien ausgewählt, die Reihenfolge festgelegt sowie Ausschnitt und Format bestimmt. Ergänzt werden die Bilder durch Unterschriften und einen begleitenden Artikel; diese Texte stammen in der Regel nicht vom Fotografen selbst.⁶ Wegen der arbeitsteiligen Produktionsweise ist eine Analyse des Entstehungs- und Publikationszusammenhangs nötig, bevor eine Fotoreportage als Quelle dienen kann. Besondere Vorsicht ist bei der isolierten Verwendung einzelner Bilder aus einem solchen Bericht geboten.⁷

Die klassische Fotoreportage entstand im Deutschland der Weimarer Republik. Dort waren 1924 zwei handliche Kameras auf den Markt gekommen: die Leica (bei Leitz in Wetzlar) und die Ermanox (bei Ernemann in Dresden). Zu den Fotografen, die sich der daraus ergebenden neuen Möglichkeiten bedienten, zählten Ernst Salomon, Kurt Hübschmann (Kurt Hutton), Hans Baumann (Felix H. Man) und Otto Umbehrr (Umbo). Das Layout der Fotoreportage prägten Chefredakteure wie Kurt Korff und Stefan Lorant. Deren Wochenzeitschriften, die *Berliner Illustrierte Zeitung* (1891–1945) und die *Münchener Illustrierte Presse* (1923–1944), waren die ästhetisch innovativsten unter den insgesamt 13 deutschen Illustrierten der Weimarer Republik.

In diesen Zeitschriften waren Fotoreportagen mit dezidiert sozialkritischer Ausrichtung die Ausnahme. Es überwog das bis heute geltende Themenspektrum: Prominente, Skandale, Abenteuer, Kriminalfälle, Katastrophen, garniert mit Nachrichten aus Kunst und Wissenschaft sowie einem Fortsetzungsroman. Siegfried Kracauer ging 1927 mit dieser Mischung hart ins Gericht: „In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern. Das räumliche Kontinuum aus der Perspektive der Kamera überzieht die Raumerscheinung des erkannten Gegenstands, die Ähnlichkeit mit ihm verwischt die Konturen seiner ‚Geschichte‘. Noch niemals hat eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewusst. Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis.“⁸ Der Machtantritt der Nationalsozialisten zerstörte die gewachsene Presselandschaft. Die meisten Protagonisten der Fotoreportage gingen ins Exil.

⁶ Zum prekären Verhältnis von Bild und Text siehe Michael Rutschky, Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre, in: Andreas Volk (Hg.), Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis, Zürich 1996, S. 117–133; Tarek Chafik, Text und Bild, in: *Bilder, die lügen* (Ausst.-Kat. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), 3. Aufl. Bonn 2003, S. 68f.

⁷ Wie problematisch der unkritische Einsatz von Fragmenten einer Fotoreportage ist, zeigt Robert Capas berühmte Fotografie des „fallenden Soldaten“ aus dem Spanischen Bürgerkrieg. Siehe Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 29f., S. 41, S. 56f., S. 65f., S. 73.

⁸ Siegfried Kracauer, Die Photographie [1927], in: Inka Müller-Bach (Hg.), *Siegfried Kracauer. Schriften*, Bd. 5.2, Frankfurt a.M. 1990, S. 83–98, hier S. 93.

2. Illustrierte in der Bundesrepublik Deutschland

Mit den Alliierten kehrte die Tradition des Fotojournalismus nach Deutschland zurück. Die wichtigsten Illustrierten der Nachkriegszeit wurden noch von den Besatzungsmächten lizenziert: *Revue* (1946–1966), *Kristall* (1946–1966), *Neue Illustrierte* (1946–1966), *Quick* (1948–1992) und *stern* (seit 1948). In den 1960er-Jahren kam es zu einem Illustriertensterben. Dafür waren die Ausdifferenzierung der Presselandschaft und der Siegeszug des Fernsehens verantwortlich. Zwischen 1960 und 1970 sank die Zahl der Illustrierten von elf auf vier. Übrig blieben die 1966 aus der Zusammenlegung von *Revue* und *Neue Illustrierte* entstandene *Neue Revue* (Heinrich Bauer Verlag), die 1966 unter das Dach des gleichen Verlags geschlüpfte *Quick*, der 1949–1951 von Henri Nannen an Gerd Bucerius und Richard Gruner (ab 1965 Gruner+Jahr) verkaufte *stern* und die 1954 gegründete *Bunte* (Burda Verlag).⁹

Den Wettkampf um die fähigsten Journalisten entschied ab Mitte der 1960er-Jahre zumeist der *stern* für sich. Dessen Chefredakteur Nannen war daran interessiert, möglichst viele der besten Bild- und Wortreporter fest an das Blatt zu binden. Sein Art Director Rolf Gillhausen bewies ein sicheres Gespür für die wirkungsvolle Inszenierung von Fotoreportagen, deren durchschnittlicher Umfang 1971 auf sechs Seiten mit elf Bildeinheiten gestiegen war. Politisch profilierte sich der *stern* zugunsten der sozial-liberalen Koalition, während die übrigen Illustrierten sich konservativ gaben. Die Medienwissenschaftler beschuldigten die Massenblätter, zur Verbrämung des bestehenden Herrschaftssystems beizutragen;¹⁰ diese Kritik folgte den Mustern der 1920er-Jahre.

3. Der Fotograf Robert Lebeck

Robert Lebeck, 1929 in Berlin geboren, fand 1951 nach dem Abbruch eines Ethnologie-Studiums als Autodidakt zur Fotografie. Als Student in New York hatte er die Illustrierten *Life* und *Look* kennengelernt, deren Fotoreporter er als seine Vorbilder betrachtet. Er war 1955 bis 1960 bei der *Revue* (Kindler & Schiermeyer) und 1960/61 bei *Kristall* (Axel Springer) fest angestellt. Nach ei-

⁹ Josef Kasper, *Belichtung und Wahrheit. Bildreportage von der Gartenlaube bis zum Stern*, Frankfurt a.M. 1979, S. 64–69; Ute Eskildsen, Zur Entwicklung deutscher Illustrierten seit 1945, in: *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946–1984* (Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart), Stuttgart 1985, S. 4–15.

¹⁰ Zum *stern* siehe Kasper, *Belichtung* (Anm. 9), S. 175; zur *Quick* siehe Horst Holzer, Die aktuelle Illustrierte *Quick*. Zwischen Lunapark und moralischer Anstalt, in: *Facsimile Querschnitt durch die Quick*, München 1968, S. 6–14, hier S. 11.

ner Stippvisite beim *stern* 1962/63 kehrte er zu *Kristall* zurück, wechselte aber 1966 erneut zum *stern*, wo er bis 1995 blieb. Gemeinsam mit Klaus Harpprecht wirkte er 1977/78 als Chefredakteur des 1976 gegründeten *Geo* (Grüner+Jahr).¹¹

Lebeck fotografierte – den inhaltlichen Vorlieben seiner Arbeitgeber gemäß – vor allem Personenreportagen, bei denen es um die Schilderung der Lebensumstände von Politikern, Künstlern und anderen Berühmtheiten ging. Seit seiner 1960 absolvierten Tour durch die von der Kolonialherrschaft befreiten Staaten Afrikas ist er auch auf dem Gebiet der Reisereportage international anerkannt. Mit seinen Bildern erfasst er die Charakteristika von Menschen und Orten. Sein Gespür für den treffenden Gesichtsausdruck, die passende Stimmung hebt ihn aus der Masse seiner Berufskollegen heraus. Dabei beschränkte er sich zumeist auf die Rolle des zurückhaltenden Beobachters; wenn seine Bilder inszenatorische Elemente enthalten, ist dies oft auf Einfälle der ihn begleitenden Textjournalisten zurückzuführen.¹² Den Verwendungszweck seiner Bilder berücksichtigte er bereits bei der Aufnahme: „Glücklicherweise eigneten sich meine tiefenscharfen Superweitwinkelaufnahmen, die man fast ohne Schärfenverluste groß aufziehen konnte, perfekt für Doppelseiten (und wenn ich während einer Reportage merkte, dass sich ein Motiv zum doppelseitigen Aufmacher eignete, bemühte ich mich, möglichst wenig in die Mitte des Bildes zu rücken – da war im Heft ja der Knick).“¹³ In den Umgang der Redakteure und Verleger mit seinen Bildern mischte er sich nur selten ein.¹⁴ Im Folgenden werden eine Personen- und eine Reisereportage mit Fotografien von Robert Lebeck auf ihren Quellenwert befragt, wobei vorrangig auf den ikonografisch-ikonologischen Ansatz Erwin Panofskys zurückgegriffen wird, der um rezeptionsästhetische Fragestellungen zu ergänzen ist.

¹¹ Lebeck, *Rückblenden* (Anm. 3), passim; eine überarbeitete Neuauflage befindet sich im Druck. Zu seinem Werk siehe vor allem Karl Steinorth (Hg.), *Robert Lebeck. Fotoreportagen*, Stuttgart 1993; Tete Böttger (Hg.), *Robert Lebeck. Vis-à-vis*, Göttingen 1999; vgl. <<http://www.lebeck.de>>.

¹² So stammte beispielsweise die Idee, den Unternehmer Philip Rosenthal für die Auftaktseite einer Fotoreportage durch das Spalier seiner Angestellten laufen zu lassen, von Manfred Bissinger. Siehe Robert Lebeck/Manfred Bissinger, *Tempo Philip Tempo*, in: *stern* 22 (1969), Nr. 12, S. 117–122.

¹³ Lebeck, *Rückblenden* (Anm. 3), S. 151; vgl. „Am Anfang war der *Stern* ein dünnes Blättchen“. Interview mit *Stern*-Fotograf Robert Lebeck, in: *Fotos für Millionen* (Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln/Kölnischer Kunstverein), Köln o.J. [1988], S. 24f.

¹⁴ Namen und andere Angaben zu den von ihm fotografierten Personen wurden gelegentlich von Redakteuren frei erfunden, siehe die eindrucksvollen Beispiele bei Lebeck, *Rückblenden* (Anm. 3), S. 110, S. 156, S. 158f., S. 183.

4. Willy Brandt – eine Personenreportage

Im *stern* vom 11. Januar 1973 findet sich der achtseitige Bericht „Ein Sancho Pansa namens Willy Brandt“¹⁵ mit sieben Bildeinheiten (alle schwarzweiß) über den Weihnachtsurlaub des Bundeskanzlers auf Fuerteventura. Den Text verfasste Ulrich Blank, der als Bonner Korrespondent für verschiedene Medien arbeitete. Lebeck beschrieb den Stellenwert des Bundeskanzlers für das Hamburger Blatt wie folgt: „Brandt war immer für eine *stern*-Story gut, er galt als Popstar unter den Politikern, und sein größter Fan hieß Henri Nannen.“¹⁶ Die beiden Reporter reisten unangemeldet auf die Insel, wo Brandt an seiner Regierungserklärung feilte. Der Bundeskanzler, den der Bundestag kurz zuvor nach schwierigen Koalitionsgesprächen im Amt bestätigt hatte, war erschöpft. Seinen Referenten überraschten Lebeck und Blank mit den Worten: „Hören Sie, wir wollen nicht stören, wir wollen nur eine Geschichte. Jeden Tag zehn Minuten Zeit für ein Motiv, und danach lassen wir den Bundeskanzler wieder allein.“¹⁷ Angesichts des publizistischen Gewichts der Illustrierten, die im vierten Quartal 1972 eine Auflage von 1.829.077 Stück erreicht hatte, akzeptierte Brandt dieses Arrangement. Fortan überlegte seine Reisegesellschaft gemeinsam mit den Journalisten, wie sich attraktive Foto- und Gesprächstermine organisieren ließen.

Lebeck gelang es, den banalen Szenen, deren Zeuge er wurde, metaphorisch aufgeladene Bilder abzugewinnen. Die Auftaktseite ist Brandt gewidmet; er hockt auf dem Rücken eines Esels (Abb. 1). Das Bonmot dazu lieferte er – glaubt man den Journalisten – selbst: „Gleichgewichtspolitik ist, wenn man nicht runterfällt.“¹⁸ Eine spanische Zeitung verglich ihn mit dem Knappen des Don Quijote; auch an den Einzug des Messias nach Jerusalem lässt sich denken. Die drei Phasenbilder auf der zweiten Doppelseite zeigen die aus dem Sattel ihres Esels rutschende Rut Brandt; damit wurde Lebeck seinem Ruf gerecht, stets zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. Die dritte Doppelseite (Abb. 2) gehört wieder dem Bundeskanzler: Auf dem linken Bild sitzt er mit seinem Hund Bastian am Strand; der Vierbeiner und der Stock verleihen ihm die Aura eines Hirten. In Badehose ließ er sich nicht fotografieren. Lebeck ist sich sicher, dass das diskreditierende Titelblatt der Berliner Illustrierten Zeitung vom August 1919 bei ihm noch nachwirkte, das „Ebert und Noske in der Sommerfrische“¹⁹ präsentierte. Auf dem rechten Bild umarmt Brandt seinen elfjährigen

¹⁵ Robert Lebeck/Ulrich Blank, „Ein Sancho Pansa namens Willy Brandt“, in: *stern* 26 (1973), Nr. 3, S. 12-17B.

¹⁶ Lebeck, *Rückblenden* (Anm. 3), S. 212.

¹⁷ Ebd., S. 213.

¹⁸ Lebeck/Blank, Sancho Pansa (Anm. 15), S. 14.

¹⁹ Unbekannter Fotograf, Ebert und Noske in der Sommerfrische, in: *Berliner Illustrierte Zeitung* 28 (1919), Nr. 34, Titelblatt.

Sohn Mathias. Einige Touristinnen, die mit auf das Bild geraten waren, wurden wegretuschiert, um die Intimität der familiären Szene hervorzuheben.²⁰ Das abschließende Bild zeigt Vater und Sohn beim Fischen mit Einheimischen; hier wird die beliebte Metapher vom Politiker als Kapitän des Staatsschiffs ironisch eingesetzt.



Abb. 1: „So macht der Kanzler Urlaub“

Blank schildert in seinem Artikel die „Buddha-ähnliche Weltentrücktheit“²¹ Brandts und vergleicht ihn mit „dem alternden Kaiser Napoleon, der seine Befehle nur noch schriftlich gab und die Papierfetzen dann aus der rasenden Kutsche den mitreitenden Ordonnanzoffizieren zuzuwerfen pflegte“.²² Er betont so die Bürde der Macht und präsentiert den Bundeskanzler als unnahbaren, aber verantwortungsbewussten Staatsmann.

Das Vorbild dieser Fotoreportage ist die von John F. Kennedy²³ perfektionierte „Home-Story“, die dem Wahlvolk die Identifikation mit dem Politiker als einem Menschen „wie du und ich im Kreise seiner Familie“²⁴ ermöglichen

²⁰ Interview des Autors mit Robert Lebeck in Berlin, 2.10.2003.

²¹ Lebeck/Blank, *Sancho Pansa* (Anm. 15), S. 14.

²² Ebd., S. 16.

²³ Mikki Ansin, *Das Kennedy-Bild in der Fotografie. Welchen Kennedy sehen wir?*, in: Andreas Etges (Hg.), *John F. Kennedy* (Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin), Wolfratshausen 2003, S. 158-169.– *Anm. der Red.:* Siehe auch die Ausstellungsrezension von Kiran Klaus Patel in dieser Ausgabe.

entdeckt worden. Die Reisereportage hatte ihren Status deshalb gewandelt: Die Illustrierten waren zu einer pointierteren Berichterstattung übergegangen, bei der auch Probleme aufgegriffen wurden. Dabei spielte der implizite Vergleich des Reiseziels mit Deutschland stets eine wichtige Rolle.



Abb. 3: „Heute schon im Verkehrschaos erstickt“

Der *stern* vom 1. Februar 1973 brachte die achtzehnteitige Reisereportage „Tokio. Japans krankes Herz“ mit 17 Bildeinheiten (davon 15 in Farbe).²⁶ Der Text stammt von Jörg Andrees Elten, den Nannen bei der Süddeutschen Zeitung abgeworben hatte. Die beiden Reporter verbrachten im Herbst 1972 etwa zwei Wochen in der japanischen Hauptstadt, bevor sie in das Grenzgebiet zwischen Süd- und Nordkorea weiterreisten.

Die Auftaktdoppelseite zeigt fünf stark tätowierte Frauen aus dem Rotlichtmilieu. Die hier praktizierte Verbindung von Erotik und Exotik ist typisch für die Gattung der Illustrierten. Auf der zweiten Doppelseite ist ein überfülltes Freibad aus der Vogelperspektive zu sehen. Beide Aufnahmen stammen nicht von Lebeck. Er beschaffte sie bei der Tokioter Fotoagentur Orion Press, weil er als Ausländer nur schwer Zugang zur Halbwelt der Yakuza gefunden bzw. für den Blick auf die Schwimmbecken einen Hubschrauber gebraucht hätte.²⁷ Es folgen Lebecks Fotografien, die – verdichtet und zugespitzt – die Defizite Toki-

²⁶ Robert Lebeck/Jörg Andrees Elten, Tokio. Japans krankes Herz, in: *stern* 26 (1973), Nr. 6, S. 30-45 und S. 134f.

²⁷ Interview des Autors mit Robert Lebeck.

Die sechste Doppelseite (Abb. 4) verweist mit zwei kleinen Fotografien von Kiffern und Straßenkämpfern auf die Orientierungslosigkeit der Jugend, während die beiden größeren Bilder – ein Kriegskrüppel mit Armprothesen und ein Junge auf einem Spielzeugpanzer – die unbewältigte Vergangenheit Japans heraufbeschwören. Es folgen zwei in den Text integrierte Schwarzweißbilder. Das Kind mit starrem Blick und missgebildeter Hand, ein Opfer der durch Quecksilber ausgelösten „Minamata“-Krankheit, hatte nicht Lebeck fotografiert, sondern wahrscheinlich der amerikanische Fotoreporter W. Eugene Smith, der mehrere Jahre in Minamata lebte und bei seinen Recherchen von Wachleuten des Chemiekonzerns Chisso schwer verletzt wurde.²⁹ Das letzte Foto zeigt Handleser mit ihren ratsuchenden Kunden in einer Bahnhofsunterführung.

Für Elten ist Tokio der Ort, an dem die Verschärfung der „Gegensätze des kapitalistischen Systems“³⁰ am deutlichsten sichtbar wird, wofür er Umweltverschmutzung, Grundstücksspekulation und Altersarmut als Symptome anführt. Er schließt seinen Artikel mit den Bemerkungen eines Universitätsprofessors: „Japan begeht Selbstmord, wenn die Bürger sich nicht gegen die Übermacht der Industriekapitäne durchsetzen. Unsere Situation sollte der ganzen Welt eine Warnung sein.“³¹ Dabei geriet aus dem Blick, dass Tokio – verglichen mit dem zu dieser Zeit tatsächlich in einer tiefen Krise befindlichen New York – ungeachtet seiner extrem hohen Bevölkerungsdichte eine sichere und saubere Agglomeration mit einem effizienten öffentlichen Nahverkehr war.

Der *stern* präsentierte Japan als ein Land, das in moralischer Hinsicht Nachholbedarf habe, in ökonomischer Hinsicht aber bereits weiter sei als das im Zweiten Weltkrieg ebenfalls besiegte Deutschland. Gemessen am Bruttosozialprodukt direkt hinter den USA rangierend, war das ostasiatische Kaiserreich durch die Olympischen Spiele von 1964 in Tokio und die Weltausstellung von 1970 in Osaka endgültig zum Musterland der Moderne aufgestiegen. Deshalb schien es auch zuerst die „Grenzen des Wachstums“³² zu erreichen. Die Reiserreportage erweist sich als zuverlässiger Indikator für die Zukunftsprojektionen des linksliberalen Spektrums der deutschen Öffentlichkeit.

²⁹ W. Eugene Smith/Aileen M. Smith, *Minamata*, London 1975; zur Urheberschaft des Fotos äußerte sich Lebeck im Interview mit dem Autor.

³⁰ Lebeck/Elten, Tokio (Anm. 26), S. 45.

³¹ Ebd., S. 135.

³² Dennis Meadows/Donella Meadows/Erich Zahn/Peter Milling, *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*, Stuttgart 1972.

6. Resümee

Heute sind Fotoreportagen aus den Illustrierten weitgehend verschwunden. Der *stern*, der im Impressum seiner Ausgabe vom 11. Januar 1973 noch 18 fest angestellte Fotoreporter aufführte, definiert sich schon seit den 1980er-Jahren nicht mehr über das Renommee der bei ihm beschäftigten Bildjournalisten. Ausgedehnte Fotostrecken kommen nur noch selten vor; werden sie doch noch gedruckt, wird das Material dafür zumeist bei Agenturen zusammengekauft.

Diese Entwicklung ist bedauerlich, denn die Fotoreportagen liefern nicht nur realien- und ereignisbezogene Informationen, sondern eröffnen vor allem einen ungewöhnlichen Zugang zum „Fundus der politischen und ideologischen Selbstverständlichkeiten einer Epoche“.³³ Dies macht ihren Quellenwert aus. Um ihn zu nutzen, dürfen Bild und Wort nicht isoliert voneinander betrachtet werden; das Geflecht der zwischen Information und Unterhaltung, Aufklärung und Geschäft, Neutralität und Parteilichkeit lavierenden Interessen der Fotografen, Redakteure und Verleger ist sorgfältig zu untersuchen.

Die Kuratoren historischer Museen, die Erkenntnisse lieber anhand von visuellen als anhand von verbalen Quellen vermitteln, setzen Fotoreportagen gerne ein. Angesichts des allmählichen Aussterbens dieses Genres bleibt das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Ausstellen von Fotoreportagen eine wichtige Aufgabe, die auch in der akademischen Zeitgeschichtsforschung größere Aufmerksamkeit finden sollte.

Dr. Arnulf Siebeneicker, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Willy-Brandt-Allee 14, D-53113 Bonn, E-Mail: siebeneicker@hdg.de

³³ Hartewig, Fotografien (Anm. 1), S. 434f.