

Leeres Zentrum – periphere Bilder. Die visuelle Berichterstattung zur Coronapandemie

Karen Fromm

Keywords: Othering, Unsichtbarkeit, Emotionalisierung, Bilddiskurs, Bildberichterstattung, Corona, World Press Photo

1. Das Fehlen der Bilder?

Um der 100.000 Toten, die die Pandemie bereits Ende Mai 2020 in den USA gefordert hatte, zu gedenken, veröffentlichte die *New York Times* am 24. Mai 2020 1.000 Namen der bis dahin Verstorbenen.¹ Neben den Namen, die nach der Titelseite diverse Folgeseiten füllten, nannte die *New York Times* das Alter der Personen, ihren Heimatort und gab einzelne Hinweise auf das Leben der Personen. Diese Informationen hatte man Nachrufen und Todesanzeigen aus Zeitungen des gesamten Landes entnommen. Für die Online-Seite der *New York Times* fand man eine andere grafische Lösung und kombinierte die Namen und textlichen Informationen mit schwarzen Silhouetten, die stellvertretend für die 100.000 Toten standen.² Was die *New York Times* weder in der Print- noch in der Online-Version nutzte, waren Fotografien, auch wenn dies anfänglich in Betracht gezogen wurde, wie ein Text auf *Times Insider* berichtet (vgl. Grippe 2020). Tatsächlich zeigt die Publikation im Gedenken an die Coronatoten die seit 40 Jahren erste bilderfreie Titelseite der *New York Times*. Simone Landon, die stellvertretende Redakteurin der Grafikredaktion, formulierte: „both among ourselves and perhaps in the general reading public, there’s a little bit of a fatigue with the data“ (ebd.). Landon artikuliert ein Bedürfnis, über die Kommunikation von Zahlen hinauszugehen und diese an tatsächliche Individuen zu koppeln, um eine Form der Trauerkultur zu etablieren. Trotzdem wird bei diesem Versuch der *New York Times*, den einzelnen

1 Siehe <https://www.nytimes.com/2020/05/26/learning/the-front-page.html> (Zuletzt angesehen 02.05.2021).

2 Siehe <https://www.nytimes.com/interactive/2020/05/24/us/us-coronavirus-deaths-100000.html> (Zuletzt angesehen 03.05.2021).

Menschen sichtbar zu machen, auf die Fotografie als ein klassisches Medium der Sichtbarmachung verzichtet. Was auch immer letztendlich den Ausschlag für die Redaktionsentscheidung für eine Bilderlosigkeit gegeben haben mag, ist nicht dokumentiert, aber sie deutet auf eine Leerstelle, die die Visualisierungsstrategien zur Coronapandemie bestimmt. Bilderlos arbeitet auch die Nachrufseite von *ZEIT Online* aus dem Ressort X, die im März 2021 erstmalig online ging.³ Für diese hat die Redaktion Leser*innen, die einen Menschen durch Corona verloren haben, gebeten, von ihren Verlusten zu erzählen.

Im Hinblick auf die Frage des Zeigens oder Nicht-Zeigens von Bildern, die sich, wie ich im weiteren Verlauf dieses Textes darlegen möchte, als ein zentrales Charakteristikum der Bilddiskurse zu Covid-19 erweist, lohnt sich ein kurzer Blick auf das Website-Projekt des Softwareentwicklers Matt Korostoff.⁴ Auch ihm geht es darum, das Ausmaß der Pandemie nicht allein über die Zahl der Todesopfer in den USA zu vermitteln. Anders als die *New York Times* entscheidet er sich aber gerade für das Zeigen von zumindest fotografisch anmutenden Bildern, um, wie er selber formuliert, den Verstorbenen ein menschliches Gesicht zu geben. Tatsächlich gehört jedoch keines der auf der Seite gezeigten 535.000 Gesichter zu einer Person, die tatsächlich gelebt hat. Insofern appelliert Korostoffs Projekt an ein Authentizitätsversprechen, das seine Porträts nur vordergründig herstellen. Mit dem Ziel, ein demografisch möglichst exaktes Bild der Covid-19-Opfer zu vermitteln, greift er auf digitale Anwendungen wie *generated.photos* und *faceapp* zurück. Gerade die den realen Opferzahlen entsprechende Berücksichtigung von Alter, Rasse und Geschlecht bei der Bilderzeugung war ein besonderes Anliegen Korostoffs. Dieser Aspekt erhält umso mehr Bedeutung, wenn man bedenkt, dass die soziale Ungleichheit während der Pandemie massiv zugenommen hat und Faktoren wie Wohnort und soziale Zugehörigkeit die Wahrscheinlichkeit, an Covid-19 zu erkranken und auch zu sterben, massiv erhöhen.

Ein repräsentatives Bild der Opfer der Pandemie, das nicht zuletzt die hohe Zahl der *BIPoC* unter den Covid-19-Opfern sichtbar macht und zudem in keiner Weise Gefahr läuft, Persönlichkeitsrechte zu verletzen, vermittelt sich nach Matt Korostoff offenkundig dadurch, dass der Bezug zum Realen explizit aufgehoben wird.

3 Siehe <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2021-03/nachrufe-corona-verstorbene-jahrestag-erster-todesfall-pandemie> (Zuletzt angesehen 02.05.2021).

4 Siehe <https://mkorostoff.github.io/hundred-thousand-faces/> (Zuletzt angesehen 26.03.2021). Auch Fred Ritchin geht auf das Projekt ein (vgl. Ritchin 2020).

Die Publikationen der *New York Times* und Matt Korostoffs deuten an, dass das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Fall von Corona offenbar in besonderer Weise zur Disposition steht. Ich möchte daher mit diesem Text zeigen, inwiefern für unseren Umgang mit der Pandemie die Frage, wie eine gesellschaftliche Krise solcher Größenordnung adäquat visualisiert werden kann, eine zentrale Rolle spielt.

2. Die Wirksamkeit der Bilder – Erwartungen an die Bildberichterstattung

Angesichts der Pandemie scheint die Frage nach der politischen Wirksamkeit von Bildern insbesondere im Rahmen der journalistischen Berichterstattung in den Fokus zu rücken. In diesem Zusammenhang tritt die Rolle der Fotografie für eine Praxis der Aufklärung, Vermittlung und Aktivierung auf den Plan. Verbunden mit konkreten Hoffnungen und Erwartungen an die Berichterstattung werden vor allem das Fehlen von Bildern und die Unsichtbarkeiten von Covid-19 konstatiert. So geht beispielsweise ein internes Strategiepapier des Bundesinnenministeriums, das erst als „Verschlussache – Nur für den Dienstgebrauch“ (BMI 2020: 1) eingestuft und dann vom Portal für Informationsfreiheit *FragDenStaat* geleakt wurde, explizit auf die Wirkung von Bildern im Rahmen von anzustrebenden Kommunikationsstrategien ein. Unter Punkt 4 zu „Schlussfolgerungen für Maßnahmen und offene Kommunikation“ empfiehlt das Papier, „um die gewünschte Schockwirkung zu erzielen [...], die konkreten Auswirkungen einer Durchseuchung auf die menschliche Gesellschaft“ zu verdeutlichen, und verweist hier auf die „verstörenden Bilder aus Italien“ (BMI 2020: 13). Aus der journalistischen Perspektive forderte der CNN-Kommentator Brian Stelter im März 2020: „Make note of what we can't see [...]. That's the suffering happening inside hospitals“ (zitiert nach Lewis 2020). Nach Sarah Elizabeth Lewis ist „[v]isualization [...] a powerful tool – it can help us more deeply understand the severity of the situation as we work to curb the virus. But the visuals we need most in this time are difficult to come by“ (ebd.). Lewis attestiert dem fotografischen Vermögen, Dinge sichtbar zu machen, eine entscheidende Rolle bei der Bekämpfung einer Pandemie. Ähnlich argumentiert Lenz Jacobsen in seinem Beitrag für *ZEIT Online*, wenn er am Fehlen der Bilder festmacht, „dass die Gefahr der Pandemie, ihre körperliche Gewalt, unterschätzt“ (Jacobsen 2020) werde.

Die hier zum Ausdruck kommende Forderung nach Visualität beruht auf der Vorstellung, dass komplexe Ereignisse und abstrakte Zusammenhänge durch bestimmte Darstellungsformen sichtbar und verständlich werden können. Damit verbunden ist aber auch die vereinfachte Annah-

me, dass das Betrachten von Fotos ausreiche, um eine gewünschte Art von Reaktion oder Aktion zu fördern. In ähnlicher Weise ist diese Debatte aus der Kriegsphotografie bekannt. Während der Coronapandemie verknüpfen sich mit dem Wunsch nach Bildern darüber hinaus politische Intentionen, die Bevölkerung zu zurückhaltendem Handeln anzuregen.

Die im medialen und politischen Diskurs zu beobachtende kausale Verknüpfung von Bild und Wirkung wird in der Fototheorie und Bildwissenschaft jedoch seit Langem infrage gestellt. Auf den Zusammenhang von Bildwirkung und Handeln geht auch Barbie Zelizer ein, die sich mit der Bedeutung von Nachrichtenbildern für die öffentliche Meinungsbildung und die Rechtfertigung von Politik auseinandergesetzt hat und zeigt, dass Bilder zu den ersten Werkzeugen des Journalismus gehören, die in unruhigen Zeiten diskutiert werden (vgl. Zelizer 2010: 20). Ausgehend von der Diskussion über den Holocaust, in der oftmals geäußert wurde, dass dieser möglicherweise nie stattgefunden hätte, wenn man Bilder von den Gräueltaten hätte sehen können, macht Zelizer jedoch deutlich, dass spätere Konflikte und Kriege, die intensiv fotografisch begleitet wurden, gezeigt hätten, dass der Zusammenhang von Bildern, Wirksamkeit und Handeln kein unmittelbarer sei (vgl. ebd.). Demnach produziert die alleinige Existenz von Fotos keinesfalls notwendigerweise eine gewünschte Wirkung und entsprechende politische Formierungen.

Für die Frage nach der Wirksamkeit von Bildern muss zudem immer mitreflektiert werden, unter welchen Bedingungen Bilder Sichtbarkeiten erzeugen und was über und mit Bildern überhaupt sichtbar gemacht wird. Denn jede Form von Sichtbarmachung bedeutet auch eine Ausblendung. Diese resultiert zum einen aus der rein formalen Rahmung von Bildern, die über die Festlegung des Ausschnitts immer etwas außerhalb des Rahmens verortet. Zum anderen fasst die formale Begrenzung des Bildes das Gesehene ein, aber strukturiert letztlich den Prozess der Bildpolitiken, in die Bilder involviert sind. Denn das „Wie“ bestimmt nicht nur über die Bildgestaltung, sondern auch über die Gestaltung unserer Wahrnehmung und unseres Denkens“ (Butler 2010: 72). Ein Bild, auch ein dokumentarisches, wartet nicht einfach auf seine Deutung, „es interpretiert selbst schon“ (ebd.). Insofern ist Sichtbarkeit niemals neutral, sondern in Funktionsweisen von Macht involviert. An dieser Stelle wird deutlich, dass im Hinblick auf die Coronaberichterstattung mit der einfachen Forderung nach Sichtbarkeiten in der Hoffnung auf ihre Wirksamkeit ein komplexer Diskurs über das Verhältnis von Sicht- und Unsichtbarkeiten und das Zeigen und Nicht-Zeigen von Bildern im Journalismus letztlich ausgeblendet wird.

3. Zahlen, Bilder und Emotionen – wie kann man Leid und Tod vermitteln?

Wenn Autor*innen wie Lewis und Jacobsen einen Mangel an Visualisierung konstatieren, dann geht es ihnen vor allem um ein Sichtbarwerden der Coronakrise über dramatische und emotionalisierende Einzelbilder. Mit ihrer Forderung nach dieser Art von Sichtbarkeiten rekurrieren sie auf einen klassischen Bilderkanon, der mit der Reproduktion und Reaktualisierung von Ikonografien des Leids⁵ die journalistischen Bildfindungsprozesse über Jahrzehnte dominiert hat. Der sich bei Jacobsen (2020) ankündigende Ruf nach ikonischen Bildern wird von Georg Seeßlen im Rückblick auf die Bildwelten der Pandemie Ende des Jahres 2020 verstärkt. In der Berichterstattung zu anderen Krisen und Katastrophen macht er die Tendenz zur Verdichtung von außergewöhnlichen Ereignissen in Einzelbildern fest. „Krisen produzieren stets ikonische Bilder, dank derer sich Gesellschaften verständigen können. Die Pandemie aber hat so viele Bilder, dass sie weiter unerklärlich wirkt“, so Seeßlen (2020). Das Bedürfnis nach zentralen Bildmotiven, die die kollektive Deutung des Geschehens zu bündeln vermögen, lässt sich gleichzeitig als ein Wunsch nach Orientierung, Überblick und Lesbarkeit in Zeiten akuter Unsicherheit verstehen.

Ikonischen Bildern käme somit eine Funktion der Vereindeutigung und *Standpunktverortung* zu, die eine komplexe krisenhafte Situation auf eine Kernbotschaft verdichten und so erzählbar machen kann. Vereindeutigung und Überblick erscheinen umso schwerer zu erlangen, da in der aktuellen Situation der Wissensstand regelmäßig aktualisiert und revidiert werden muss, also kaum verbindliche Deutungsmuster und gemeinsame Erzählungen vorliegen. Deutlich zeigt sich dieses Fehlen kollektiver Sinnstiftung auch daran, dass sich noch keine kollektive Trauerkultur für die Coronatoten herausbilden konnte, weil das Trauern vorrangig in die Sphäre des Privaten gedrängt wurde, so Judith Butler in einem Gespräch mit George Yancy (2020). So hatten Menschen gerade zu Anfang der Pandemie aufgrund der Maßnahmen zur Eindämmung des Infektionsgeschehens kaum Gelegenheit, ihre Angehörigen beim Sterben zu begleiten und über Trauerriuale Abschied zu nehmen. Genauso wenig konnte sich bisher eine

5 Elke Grittmann und Ilona Ammann sprechen von der Reaktualisierung von Pathosformeln, die im Sinne bildästhetischer Zitate einen emotionalen Ausdruck visualisieren, und zeigen, dass sich diese „auch als Form der Entzeitlichung bezeichnen [lässt], die Bilder bleiben nur noch als Symbole für das Leid, das Elend, den Schmerz von Kriegen und Konflikten in Erinnerung“ (Grittmann/Ammann 2008: 316).

kollektive, gemeinschaftliche Kultur des Gedenkens entwickeln, die dem Verlust und dem Schmerz symbolhaft Ausdruck geben würde.

Der Mangel an faktischen Gewissheiten und gemeinsamen Deutungsmustern, die die aktuelle Pandemiesituation parallel zu einer angstausslösenden Situation kennzeichnen, scheint einmal mehr nach visuellen Belegen zu verlangen, die in Form einer emotionalen Überzeugungskraft die Bestätigung der Realität des Geschehens zu liefern vermögen. Franca Buss und Philipp Müller verweisen in diesem Zusammenhang auf das Affektpotenzial von Bildern im Gegensatz zur sprachlichen Kommunikation:

„Gerade weil die sprachliche Mittelbarkeit faktischer (Un-)Gewissheiten zum Virus als Angstzentrum sich nicht nur als kompliziertes Transparenzproblem, sondern oft auch als fragil und kurzlebig, sogar widersprüchlich und desorientierend erweisen kann, da sich neue Erkenntnisse und Einschätzungen oft schnell zu überholen scheinen, wird die Suche nach Orientierung im unmittelbar erscheinenden Affektpotenzial der Bilder umso attraktiver“ (Buss/Müller 2020).

Mit der Suche nach der affektiven Wirkung von Bildern sehen Buss und Müller aber immer auch die Problematik verbunden, dass diese im Sinne einer Überwältigung als „Übertragungsmedien der Angst“ (ebd.) fungieren könnten. Insofern stehen sie anders als Lewis der uneingeschränkten Forderung nach Bildern kritisch gegenüber.

Zudem deutet sich im Rekurs auf die affektive Bildwirkung und der Gegenüberstellung von Bild- und Text- bzw. Zahlenkommunikation ein Dualismus an, der u. a. auch die theoretischen Ausführungen zum *affective turn* (vgl. u. a. Clough/Halley 2007) charakterisiert. Werden doch im Kontext von Affekttheorien Affekte als nichtkognitive, körperliche Prozesse begriffen, die sich einem sprachlichen Zugriff entziehen (vgl. Leys 2011: 437 ff.). In diesem Zuge werden oftmals Bilder auf der Seite des Affektiven verortet und dem Sprachlichen gegenübergestellt. Doch ein Dualismus aus Bild und Text ignoriert, dass auch Bilder nicht unabhängig von textuellen Zeichen- und Bedeutungssystemen rezipiert werden können. Die Kritik an der Coronaberichterstattung, in der die vorrangige Kommunikation über Infektionszahlen und Statistiken als weniger wirksam eingeschätzt wird, um stattdessen auf ein unmittelbar erscheinendes Affektpotenzial von Bildern zu setzen, rekuriert in letzter Konsequenz auf solch ein dualistisches Verständnis.

Auch Barbie Zelizer bestätigt, dass die emotionalisierenden Qualitäten von Bildern im Journalismus eine sehr viel größere Rolle spielen als oftmals angenommen. Insbesondere im Kontext von Krisen und Katastrophen erlangen gerade die Bilder einen ikonischen Bildstatus, die dem journalistischen Selbstverständnis und den artikulierten Konventionen von

Neutralität, Faktizität und Objektivität widersprechen, indem sie stärker auf Emotionalisierung als auf faktenbasierte Informationsvermittlung zielen. Zelizer stellt damit das traditionelle Verständnis von Nachrichtenbildern und ihrer Rezeption infrage: „moving the conversation from default notions of reasoned information toward an environment which privileges contingency, the emotions, and the imagination“ (Zelizer 2010: 26).

Gerade weil die Rolle von Emotionen für die Bildwirkung zentral ist, sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass sie zwar Wünschen nach scheinbarer Eindeutigkeit und Orientierung entgegenkommen, aber gleichzeitig zu einer problematischen Verkürzung differenzierter Phänomene und der „Ausblendung komplexer Strategien des Politischen“ führen können (Fromm 2018: 281). Zudem existiert, wie bereits von Susan Sontag ausgeführt, eine fundamentale Differenz zwischen dem Berührtwerden und der Fähigkeit zu verstehen (vgl. Sontag 2003: 104), die das kritische Potenzial von Bildern weiter einschränkt. Über den Rekurs auf die Geschichte macht Zelizer deutlich, wie die politisch und didaktisch motivierte öffentliche Sichtbarmachung von „spectacles of suffering“ (Zelizer 2010: 335, Fußnote 70) als Instrument sozialer Kontrolle strategisch eingesetzt wurde. Dennoch sind Bilder, die den Tod oder extremes Leid visualisieren und auf den Schockmoment oder eine Affektwirkung setzen, in ihrer Wirkung nicht unbedingt eindeutig zu kalkulieren, sie können heterogene und indifferente Reaktionen zwischen Empathie, Schock, Voyeurismus, Abschreckung, Abjektion und auch Verdrängung evozieren. Denn die Bedeutung von Bildern lässt sich niemals vollständig fixieren, sie ist von Kontingenz gekennzeichnet. Aufklärung und klare Orientierung sind über emotionalisierende Bilder also letztendlich nicht zu erlangen, denn ihre Wirkung bleibt ambivalent und changiert zwischen Aufdecken und Verdecken, zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen, Beschwören und gleichzeitigem Verdrängen oder Löschen des Schreckens (vgl. Fromm 2013: 92; Fischer 2005: 17).

4. *The „bleak heart of the world’s deadliest coronavirus outbreak“*

Eine Fotostrecke von Fabio Bucciarelli, die bereits am 27. März 2020 in der *New York Times* veröffentlicht wurde, scheint die für die Coronaberichterstattung von vielen eingeforderten emotionalen Bilder zu liefern.⁶

6 Siehe <https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/27/world/europe/coronavirus-italy-bergamo.html> (Zuletzt angesehen 03.05.2021). Es gibt zudem eine weitere

„We Take the Dead From Morning Till Night“ zeigt die Situation in Bergamo, der Region Italiens, die zu dem Zeitpunkt die meisten Todesfälle zu verzeichnen hatte. Worauf bereits die Überschrift und die in die Online-Seite einleitende Textzeile „This is the bleak heart of the world’s deadliest coronavirus outbreak“ hindeuten, sind das Sterben und Leid der Bevölkerung der zentrale Fokus des Artikels. Ähnlich wie die eingangs beschriebene Veröffentlichung zu den Coronatoten in den USA, steigt auch diese mit dem Zitieren von Sterbeanzeigen ein, um dann in Folge die Fotografien von Fabio Bucciarelli im Wechsel mit Jason Horowitz’ Textpassagen zu zeigen. Bucciarelli ist bisher als Kriegs- und Krisenfotograf aufgetreten, der vorrangig im Ausland, u. a. im Irak, in Syrien und Libyen, gearbeitet hat und jetzt den Blick auf die Krise im eigenen Land richtet. Mit der Erklärung seiner eigenen Motivation in einem Gespräch mit Lucy Fulford zielt Bucciarelli in eine ähnliche Richtung wie die anfänglich zitierten Hoffnungen auf die Wirksamkeit von Fotografie: „Ich begann, an der Story zu arbeiten, um den Menschen mehr Informationen zu geben und es leichter zu machen, die Krankheit zu verstehen [...]. Die Menschen leiden unter dieser Epidemie, aber dieser Feind ist unsichtbar. Ich versuche, den Menschen zu helfen, ihre Augen für diese Krise zu öffnen und zu sehen, wie gefährlich dieses Virus sein kann“ (Fulford o. J.).

Konkret zeigen Bucciarellis Fotografien Erkrankte zu Hause, umgeben von hilflos wirkenden Angehörigen, herbeigeeiltes medizinisches Notfallpersonal, Patient*innen im Krankenhaus, Ärzt*innen und Pflegepersonal, unkenntlich unter ihrer Schutzkleidung, überfüllte Krankenhausflure und zum Ende aufgereihete Särge, die auf die Zahl der Toten verweisen. Die größte Nähe und Empathie vermitteln die Bilder, die in den Häusern und Wohnungen der Erkrankten entstanden sind, indem sie die Krise über den Einbruch von Krankheit und Bedrohung durch das Virus in die private Umgebung ins Bild setzen. Die Schwere der Situation erschließt sich zum einen durch das sichtbar werdende Leid und die Erschöpfung der Erkrankten und verstärkt sich zum anderen über die zu Hilfe kommenden Pflegekräfte, die letztendlich nicht nur Zuversicht stiften, sondern mit ihrer Ganzkörperschutzkleidung auch wie Fremdkörper in der privaten Umgebung wirken. Dient die Kleidung eigentlich zum Schutz gegen das Virus, werden die so Gekleideten nichtsdestotrotz zu Symbolkörpern, die die Gegenwart des Virus und die von ihm ausgehende Gefahr verdeutlichen.

Veröffentlichung über die Folgen der ersten Welle und den Beginn der zweiten:
<https://www.nytimes.com/2020/11/29/world/europe/coronavirus-bergamo-italy.html> (Zuletzt angesehen 03.05.2021).

Dabei erweist sich die Ikonografie der Schutzkleidung als ein Bildmuster, das auch aus der Berichterstattung zu anderen Krisen, wie beispielsweise den nuklearen und chemischen Verseuchungen in Tschernobyl und Fukushima, vertraut ist.

Gerade die Dualität der Helfenden in ihrer Schutzkleidung und der schutzlos wirkenden Erkrankten erinnert motivisch an die Berichterstattung zur Ebola-Krise von 2014 durch Daniel Berehulak. Auch wenn die Drastik der Darstellung bei Berehulak im Gegensatz zu Bucciarellis Arbeit gesteigert scheint und die dort gezeigten Umgebungsdetails einen starken Kontrast zur Welt des globalen Nordens sichtbar werden lassen, gibt es doch erstaunliche Korrespondenzen in der Darstellung.

Daniel Berehulaks Reportage ist 2014 im Auftrag der *New York Times* entstanden und wurde 2015 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet.⁷ In Berehulaks Fotografien werden die Betrachtenden mit dem Leid und der Trauer, aber auch der Wut der Menschen unmittelbar über deren Gestik und Mimik konfrontiert – visualisiert über eine Ikonografie, die die Pathosformeln aufruft, mit denen sich die Topoi des Leidens, der Trauer und des Protests fest im Bilderkanon des klassischen Fotojournalismus verankert haben. Die Drastik und Bedrohlichkeit der krisenhaften Situation kommen hier, ähnlich wie bei Bucciarelli, besonders durch den Gegensatz der kranken und bei Berehulak toten Körper und die mit Ganzkörperschutzkleidung, Schutzbrillen und Atemmasken ausgestatteten Helfer*innenteams zum Ausdruck (siehe Abbildung 2). Motivisch vermittelt die Schutzausrüstung, wie viel Schutz nötig ist, um der Gefahr einer Ansteckung zu entgehen, und verweist damit auf die Gefährlichkeit des Virus. Gleichzeitig vollzieht sich mit der klaren Trennung der geschützten und ungeschützten, der kranken und gesunden Körper aber auch für die Betrachtenden die Trennung von Eigenem und Fremdem. Sie geht bei Berehulak einher mit der Vorstellung, in den Bildern dem Leiden anderer (vgl. Sontag 2003) zu begegnen, das sich aus sicherer Distanz betrachten lässt. Ähnlich argumentiert auch Ingrid Gessner, wenn sie ausgehend von ihrer Analyse der „double helix of fear (of infection) and security (the wish to shelter one’s healthy body)“ (Gessner 2016: 34) am Beispiel einer Fotografie Berehulaks ausführt: „The high level of separation present in the photograph supports a strategic visual narrative of security for those outside the depicted locale“ (Gessner 2020: 280).

7 Siehe <https://www.pulitzer.org/winners/daniel-berehulak-freelance-photographer-0> (Zuletzt angesehen 12.05.2021).



Abb. 1: Einstieg der Reportage von Fabio Bucciarelli: *We Take the Dead From Morning Till Night*, 2020
 Quelle: Screenshot Website der New York Times

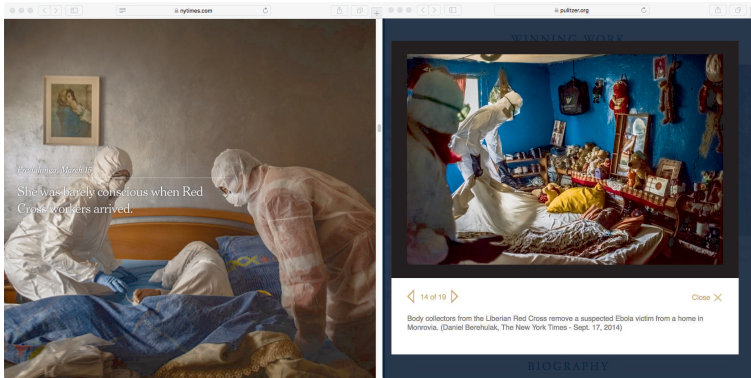


Abb. 2: Fabio Bucciarelli: *We Take the Dead From Morning Till Night*, 2020 (links); Daniel Berehulak: *Ebola Crisis*, 2014 (rechts)
 Quelle: Screenshot Website der New York Times und Screenshot Website The Pulitzer Prizes

Der kurze Vergleich mit Berehulaks Ebola-Reportage macht deutlich, dass Bucciarelli mit dem motivischen Kontrast zwischen der Schutzkleidung der Helfenden und den Erkrankten und vor allem durch die menschlichen Gesten, Berührungen und Blicke, die die im Privaten aufgenommenen Fotografien zu sehen geben, nicht nur an die auf Emotionalisierung zielende Bildsprache seiner sonstigen Kriegs- und Krisenfotografie anknüpft, sondern zentrale Narrative der Krisenkommunikation reaktualisiert. Doch so selbstverständlich der emotionalisierende Gestus und die Ikonografien des Leids bei Bucciarelli sichtbar zu werden scheinen, so wenig verbreitet ist seine Herangehensweise für die Berichterstattung zu Covid-19 insgesamt und für Deutschland im Speziellen. Dies hat verschiedene Gründe.

Bucciarellis Reportage wurde zu einem relativ frühen Zeitpunkt veröffentlicht, als die Coronakrise gerade erst von der *Weltgesundheitsorganisation* (WHO) als Pandemie gekennzeichnet worden war. Als „world’s deadliest coronavirus outbreak“ wird die Krise bei Bucciarelli, auch über das Interieur der Privaträume, als eine vor allem lokal spezifische gezeigt und entspricht damit einem Topos, der sich als charakteristisch für die Tradition der Krisenberichterstattung herauskristallisiert hat, die eher die Krise der Anderen als die eigene zeigt. So wurden die *Bilder aus Bergamo*, die auch mehr als ein Jahr später eine wichtige und immer wieder bemühte Referenz in der Auseinandersetzung über die Coronaberichterstattung darstellen (vgl. Fehrenbach 2020; Guérot 2021), vor allem als Ausdruck der Krise in Italien rezipiert, die aber als mahnendes Beispiel durchaus eine Art vorbeugende Wirkung für andere Länder erfüllen konnten, in denen die Infektionszahlen zur Entstehungszeit von Bucciarellis Fotografien noch sehr viel niedriger waren.

5. Die Ikonografie der Corona-Bildberichterstattung

Anders als bei vielen anderen Krisen dominieren in der Bildberichterstattung zu Corona gerade nicht die emotionalisierenden Bilder, die auf den Schockmoment oder eine Affektwirkung setzen. Eine erste Antwort auf die Frage, welche Bilder denn stattdessen sichtbar werden, scheinen grafische Darstellungen des SARS-CoV-2 zu bieten, hier findet der *unsichtbare Feind* (vgl. Mayer/Weingart 2004: 21; Romann 2020; Griesser 2020) offenbar Sichtbarkeit. Die auf elektronenmikroskopische Aufnahmen des Erregers zurückgehenden Visualisierungen des Coronavirus sind im aktuellen Bilddiskurs omnipräsent. Auch wenn Virusdarstellungen, wie die des SARS-CoV-2, dem medizinisch-wissenschaftlichen Kontext entstammen, bewegen sie sich oftmals über ihren Entstehungskontext hinaus in popu-

lärwissenschaftliche und journalistische Kontexte. Einige werden explizit für diese angefertigt. Dabei sind die Visualisierungsmöglichkeiten der Medizin keineswegs neutral, sondern immer auch das Resultat aktiver Gestaltung und Rahmung. Im Anschluss an Stuart Hall lesen Ruth Mayer und Brigitte Weingart in ihrer schon 2004 erschienenen Abhandlung zu Virusmetaphern die Repräsentation von Viren aus einer ideologiekritischen Perspektive, wenn sie feststellen, dass hier „zugunsten der Pose des direkten Zeigens des Referenten [...] hochartifizielle und ‚zugerichtete‘ Bilder als Manifestation des unvermittelten Blicks auf das So-Sein ihres Gegenstands präsentiert werden“ (Mayer/Weingart 2004: 113). In der Konsequenz fungieren die Darstellungen des SARS-CoV-2 im Bilderdiskurs der Medien als Repräsentanten wissenschaftlicher Forschung und Erkenntnis und rücken so in die Nähe einer auf Zahlen und Statistiken aufbauenden Kommunikation. Die Virusdarstellungen können als Pars pro Toto der Pandemie gelesen werden. Über sie gewinnt das Virus, das ohne technische Hilfs- und Darstellungsmittel unsichtbar wäre, eine Gestalt, auf die die Gefahr des Virus projiziert und auf der sie verortet wird. Das Virus als Projektionsfigur markiert letztlich einen Gegenpol zu dem Umstand, dass potenziell jeder Träger des Virus und die Virusgefahr damit unsichtbar überall präsent sein kann. Insofern fungieren die Virusdarstellungen bildpolitisch auch als Figuren der medialen Einhegung. Als Zwitter aus wissenschaftlichem Evidenzversprechen und Bildwirkung vermögen sie allerdings kaum emotionale Überzeugungskraft zu entfalten.

Neben der Präsenz der grafischen Virusdarstellungen gibt es eine Reihe anderer Bildmotive, die die Berichterstattung bestimmen. An ihnen wird deutlich, wie divergent die Versuche sind, die aktuelle Krise zu visualisieren. So gibt es zusätzlich zu den Virusdarstellungen weitere Motive, die explizit auf den medizinischen Bereich verweisen oder diesem entlehnt wurden. Gerade zu Anfang der Pandemie war das Motiv der Maske ein Bildtyp, der auf die Präsenz des Virus hindeuten und gleichzeitig eine Schutzmöglichkeit vermitteln konnte. Auch wenn die Maskenbilder zum Teil in realen, beobachteten Situationen entstanden sind und nicht eigens für die Kamera hergestellt wurden, werden sie als Zeichen der Pandemie eher illustrativ verwendet und weniger im Sinne einer journalistischen Berichterstattung, die auf Zusammenhänge, Kontexte und Hintergründe eingeht.

Seitdem Impfstoffe zur Verfügung stehen, ist das Motiv der Spritze in der Berichterstattung ähnlich stark verbreitet wie die Virusdarstellungen. Auch hier geht es vor allem um eine zeichenhafte Bildverwendung. Jenseits eines Authentizität versprechenden Dokumentarismus bedient sich dieser Bildtyp der Ästhetik der Stockfotografie und setzt weniger auf Spezifisches und Tatsächliches als auf Ortlosigkeit und eine Neutralität

der Bildsprache. In diesen Fotografien wird die Spritze als Pars pro Toto der Impfkampagne zum Symbolbild für den *Kampf gegen das Virus*. Das oftmals angstbesetzte Bild der Spritze erfährt hier in seiner Bedeutung als erfolgsversprechendes Mittel gegen die Pandemie eine neue Konnotation.

Während die bisher aufgeführten Bildtypen eher auf illustrative Gebrauchsweisen hindeuten, die auf eine klare Lesbarkeit zielen, ist die Bildwirkung der zahlreichen Fotografien menschenleerer Orte, die in Deutschland vor allem während des ersten Lockdowns entstanden sind, durchaus ambivalent. „[A]ls Figur der Negation alltäglichen Lebens“ (Buss/Müller 2020) lassen sich die leeren Orte im Kontext der Pandemie als von der Gegenwart des Virus verursacht lesen. Der Bildtyp repräsentiert den Versuch der medialen Sichtbarmachung einer unsichtbaren Gefahr ausgehend von einem für das menschliche Auge nicht sichtbaren Virus. Doch die für die Betrachtenden ungewohnte Leere von öffentlichen Orten, die sonst allenfalls nachts menschenleer sind, setzt nicht nur die Gegenwart des unsichtbaren Virus über seine Auswirkungen ins Bild, sondern verweist auch auf die Wirksamkeit der von staatlicher Seite verordneten Maßnahmen der Kontaktbeschränkungen. In Folge vermittelt dieser Bildtyp eine Ambivalenz aus Beruhigung – die Verordnungen zeigen Wirksamkeit – und Angsterzeugung – das Virus ist überall gegenwärtig.

Die Bedrohung, die die Bilder zu transportieren vermögen, geht verstärkt von den Motiven aus, die gerade die surreale, oftmals auch apokalyptische Wirkung der menschenleeren Orte betonen. Hier erhält der Bildtyp der *leeren Krankenhausbetten*, der während des ersten Lockdowns in Deutschland als Zeichen des Vorbereitet-Seins auf den Ernstfall vielfach publiziert wurde, eine besondere Bedeutung. Während leere Betten erst einmal auch als ein positives Signal gelesen werden könnten, da sie offenkundig noch nicht von Kranken belegt sind, betonen viele dieser Bilder, insbesondere über eine durch die Lichtsetzung bildästhetisch erzeugte Dramatisierung, die Potenzialität, dass diese Betten mit Kranken und Sterbenden gefüllt werden. Konträr zu einer klassischen Krisenfotografie vermittelt sich die emotionalisierende Wirkung in den *Bildern der Leere* allerdings nicht über spektakuläre Ereignisse oder dramatische Momente. Sie erzeugen Emotionen nicht über das Zeigen menschlicher Gefühle, sondern gerade über die Abwesenheit von Menschen.

6. Leerstellen im Bilddiskurs – was wird gezeigt, was bleibt unsichtbar?

Sucht man nach den Bildern, die ikonisch die Coronapandemie ins Bild zu setzen vermögen, dann lassen sich diese zum gegenwärtigen Zeitpunkt

der Krise weder in den nüchtern und ohne Identifikationspotenzial daher kommenden medizinischen Virusdarstellungen noch in den symbolischen Fotografien von Masken oder Spritzen, aber auch nicht in den *Bildern der Leere und Abwesenheit* festmachen. Dies ist zum einen dadurch bedingt, dass Fotografien vor allem durch ihre beständige Wiederholung über einen längeren Zeitraum und in unterschiedlichen Medien und daher erst im historischen Rückblick einen sogenannten ikonischen Bildstatus erlangen. Zentraler aber erscheint mir, dass sich die Spezifik der aktuellen Krise nur schwer auf ein Ereignis oder einen entscheidenden Augenblick im Sinne von Cartier-Bresson (1981) verdichten lässt, die zentral die Berichterstattung anderer Krisen kennzeichnen.⁸ Eine Ursache hierfür sind der aktuell andauernde Prozess, aber auch der Umstand, dass die Pandemie, anders als die meisten historischen Krisen und Katastrophen zuvor, alle Menschen betrifft – auch wenn dieses Betroffensein aus extrem diversen Erfahrungskontexten resultiert und sich daher nicht selbstverständlich eine einheitliche Diskurswelt oder gar ein imaginiertes *Wir* voraussetzen lässt. Vor dem Virus sind eben doch nicht alle gleich, ganz anders, als es Madonna in ihrem Badewannen-Video zu Beginn der Pandemie propagierte, indem sie im Virus einen „große[n] Gleichmacher“⁹ zu erkennen vermeinte. Tatsächlich sind die Menschen in sehr unterschiedlicher Weise von den Auswirkungen der Pandemie betroffen, haben aber trotzdem, anders als bei Konflikten weit entfernt vom eigenen Erfahrungshorizont, die Gelegenheit, die Berichte zur Pandemie mit ihrer eigenen aktuellen Wahrnehmung abzugleichen. Auch dies mag ein Grund dafür sein, dass möglicherweise nur eine Vielzahl an unterschiedlichen Bildern der Heterogenität der Erfahrungen und Wahrnehmungen gerecht zu werden vermag. Interessanterweise scheint das World Press Photo des Jahres 2021 von Mads Nissen die Diversität der Erfahrungswelten zumindest vordergründig zu synthetisieren, indem es mit dem Zeigen von „The First Embrace“ die Erfahrung der Isolation und das Fehlen menschlicher Nähe, die alle

8 In diesem Zusammenhang hat der Diskurs über den entscheidenden Augenblick ausgehend von Cartier-Bressons' Text aus dem Jahr 1952 eine wichtige Rolle für die fotojournalistische Tradition gespielt (vgl. Cartier-Bresson 1981). Eine Untersuchung aus dem Jahr 2020 zum metajournalistischen Diskurs im Rahmen von Juryentscheidungen für fotojournalistische Preise betont die Aktualität der Kategorie des Moments. Mit seiner Studie belegt Kyser Lough, dass die Kategorie Storytelling und hier insbesondere der Fokus auf den Moment ebenso wie Emotionen als zentrale definierende und legitimierende Aspekte des Fotojournalismus fungieren (vgl. Lough 2021).

9 <https://www.stern.de/lifestyle/leute/coronavirus-madonna-teilt-bizarres-video-aus-der-badewanne-9193416.html> (Zuletzt angesehen 25.04.2021).

in irgendeiner Form zu teilen scheinen, symbolhaft ins Bild setzt (siehe Abbildung 3).

In der Berichterstattung zur Coronapandemie sind offenbar dramaturgische Entscheidungen für den Umgang mit dem zu Erzählenden vonnöten, die weniger stark einzelne Ereignisse und Höhepunkte eines Geschehens fokussieren. Auch Lenz Jacobsen erkennt die Notwendigkeit, von einer etablierten Dramaturgie abzuweichen. „Man mag das zynisch finden, aber eine Erschießung lässt sich leichter in einem Bild einfangen als langsames Dahinsiechen, ein einzelnes Ereignis ist fototauglicher als ein andauernder Verlauf. Terroranschläge, Kriege und Naturkatastrophen haben meist einen klaren Beginn und ein klares Ende, sie haben eine Dramaturgie und Höhepunkte“ (Jacobsen 2020). Was Jacobsen in seiner Argumentation allerdings außer Acht lässt, ist, dass die meisten Krisen und Katastrophen in unserer Vorstellung nur deshalb über einen klaren Beginn und ein eindeutiges Ende verfügen, weil dies den Stereotypisierungen, traditionellen Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen fotojournalistischer Erzählformen entspricht. Krieg und Konflikt sind jedoch nicht notwendig eine permanente Abfolge dramatischer Ereignisse. Insofern verweist die Problematik der Darstellung bei Covid-19 weniger auf die Unmöglichkeit, eine visuelle Annäherung zu finden, als darauf, dass klassische Konflikt-narrative hier weniger leicht reproduziert werden können und insofern unser Bilddiskurs infrage gestellt wird. Ähnlich verhält es sich mit dem Topos der Unsichtbarkeit des Virus (vgl. Mayer/Weingart 2004) selbst, der oftmals als Problematik der Corona-Bildberichterstattung angeführt wird (vgl. Seeßlen 2020; Shaw 2020). Diesem scheinbaren Problem geht die Einschätzung voraus, dass es die Aufgabe der Fotografie sei, das ohnehin Sichtbare zu reproduzieren. Doch letztendlich operiert selbst ein klassisches Sujet des Bildjournalismus wie der Krieg mit Unsichtbarkeit und erzeugt vielmehr Sichtbarkeiten, als diese zu reproduzieren. Auch

„Krieg als eine menschliche Erfahrung war immer schon unsichtbar. Die Wiedergabe von Soldaten in Kampfausrüstung, von allerhand Kriegsmaschinerie und Waffenarsenalen, Rauchsäulen, Explosionen, Ruinen, verheerten Landschaften, Fliehenden, Verwundeten, Toten – all das ist im Laufe einer andauernden Evolution der ‚visual literacy‘ lange vor der Erfindung der Fotografie erst zum Zeichen für Krieg geworden. Die Fotografie hat dieses ikonografische Inventar (wie auch die Kriegsführung selbst) mit ihren Mitteln erweitert, verändert und angepasst“ (Weltzien 2018: 419).

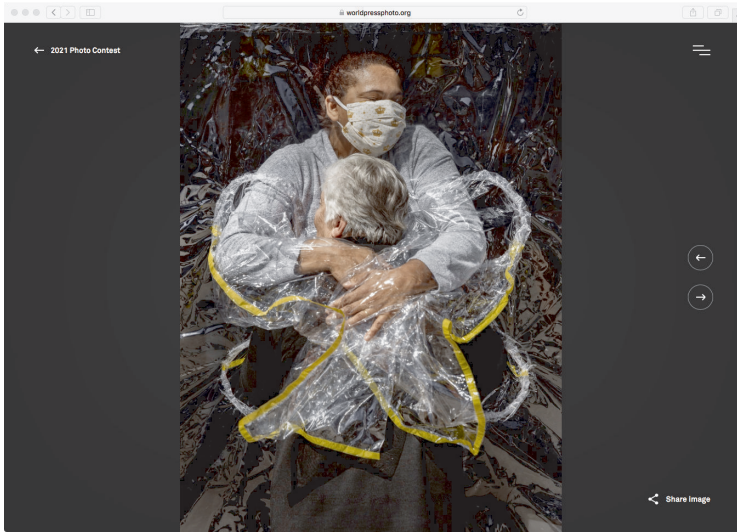


Abb. 3: Mads Nissen: *The First Embrace*, 2020, World Press Photo des Jahres 2021
Quelle: Screenshot der Website des World Press Photo Award

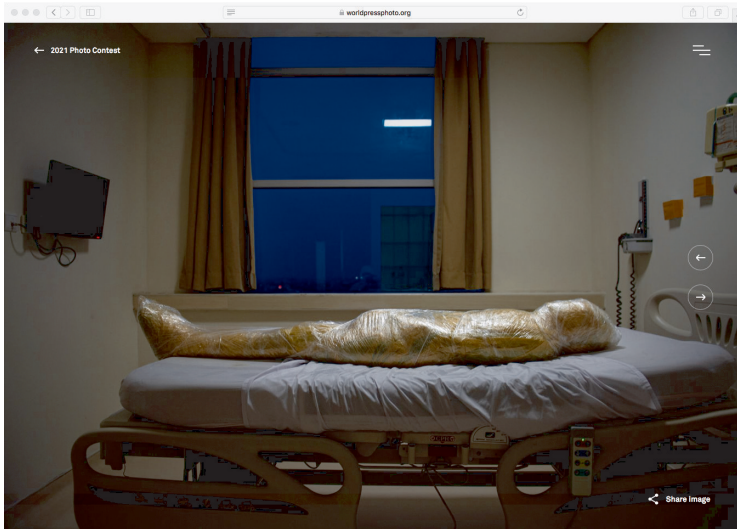


Abb. 4: Joshua Irwandi: *The Human Cost of COVID-19*, 2020, World Press Photo, General News, Singles, 2nd Prize
Quelle: Screenshot der Website des World Press Photo Award

Was wird gezeigt, was bleibt unsichtbar? Im Falle der Corona-Bildberichterstattung werden die traditionellen Erzählmuster auch durch Zugangsbeschränkungen erschwert und Schwierigkeiten, unter Pandemiebedingungen und Hygienevorgaben im privaten Bereich zu fotografieren, wo sich vieles, was symptomatisch für die aktuelle Krise ist, abspielt. Die Auswirkungen auf den privaten Bereich wurden in deutschen Medien zwar durchaus über Aspekte wie das *Homeschooling* illustriert, aber Themen wie etwa die in Deutschland während der Pandemie zunehmende häusliche Gewalt¹⁰ blieben in der Bildberichterstattung weitgehend unsichtbar. Tatsächlich war es vielen Fotograf*innen nicht erlaubt, in Krankenhäusern und bei Bestattungen zu fotografieren, zwei zentralen Bereichen, in denen die Auswirkungen der Pandemie sichtbar werden.¹¹ So können die von Lewis und Jacobsen eingeforderten emotionalisierenden Bilder des Leidens und Sterbens auch aufgrund der bildethischen Regularien in vielen Ländern nur schwer umgesetzt und veröffentlicht werden. In Deutschland regelt beispielsweise der Pressekodex (vgl. Deutscher Presserat 2019) die ethischen Standards für den Journalismus und legt einen umfassenden Opferschutz fest, der die Identität von Opfern besonders zu schützen hat und diese nur preisgeben darf, „wenn das Opfer bzw. Angehörige oder sonstige befugte Personen zugestimmt haben“ (Deutscher Presserat 2019). Ebenso findet „[d]ie Berichterstattung über Unglücksfälle und Katastrophen [...] ihre Grenze im Respekt vor dem Leid von Opfern und den Gefühlen von Angehörigen. Die vom Unglück Betroffenen dürfen grundsätzlich durch die Darstellung nicht ein zweites Mal zu Opfern werden“ (Deutscher Presserat 2019: 9, Ziffer 11.3). Grundsätzlich muss in Deutschland immer zwischen dem Informationsinteresse der Öffentlichkeit und den Interessen der Opfer und Angehörigen abgewogen werden. Liegt der Einschätzung nach ein Dokument der Zeitgeschichte von herausragender Bedeutung vor, kann die Dokumentation am Beispiel einzelner identifizierbarer Personen als durchaus vertretbar eingeschätzt werden. Im journalistischen Tagesgeschäft müssen daher permanent moralisch-ethische Urteile gefällt werden, denen die Analyse von Normen, Regeln und Loyalitäten vorausgeht. Hierbei spielt der oben genannte Pressekodex eine Rolle, aber auch publizistische Grundsätze, die sich die Verlage als ethische Selbstverpflichtung auferlegt haben, sowie Redaktionsstatuten und Programmrichtlinien

10 Siehe <https://www.tagesschau.de/inland/coronakrise-gewalt-101.html> (Zuletzt angesehen 01.05.2021).

11 Zu den Arbeitsbedingungen von Fotojournalist*innen in der Pandemie siehe das Interview mit Christian Mang in diesem Band.

einzelner Redaktionen, aber auch die journalistische Individualethik.¹² Die Sprechpraxis des Deutschen Presserats macht deutlich, dass es durchaus einen großen Freiraum gibt, in der Bildberichterstattung zugunsten des Informationsinteresses der Öffentlichkeit Personen zu zeigen. Doch im eigenen sozialen und kulturellen Umfeld steht diese möglicherweise stärker infrage, da hier die Erkenn- und Identifizierbarkeit der Personen sehr viel leichter gegeben ist. Als eine Konsequenz lässt sich die Bildpraxis in der Coronaberichterstattung verstehen, die Patient*innen in deutschen Krankenhäusern meist anonym zu zeigen. Auch der Umstand, dass 2020 beim Presserat die Zahl der Beschwerden ein Rekordniveau erreichte und dabei am häufigsten Verstöße gegen den Opferschutz gerügt wurden (vgl. Deutscher Presserat 2021), deutet auf ein gesteigertes Interesse, die Sicht- und Unsichtbarkeiten des Mediendiskurses zu diskutieren und zu regulieren, welche Bildwirkungen im Diskurs zugelassen werden.

7. *Im Körper des Anderen – Grenzverhandlungen zwischen Eigenem und Fremdem*

Den Sicht- und Unsichtbarkeiten der Bildberichterstattung zur Pandemie kommt man weiter auf die Spur, wenn man das in den sozialen Medien vielfach diskutierte und mittlerweile beim *World Press Photo Award* in der Kategorie „General News“ ausgezeichnete Bild des Fotografen Joshua Irwandi eingehender betrachtet (siehe Abbildung 4). Es zeigt die in eine Plastikfolie gewickelte Leiche eines mutmaßlichen Coronavirus-Opfers in einem indonesischen Krankenhaus. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass sich der Körper des Leichnams über die gesamte Breite der querformatigen Fotografie erstreckt. Doch trotz der räumlichen Nähe, die die Betrachtenden zur Leiche einnehmen, vermittelt die Fotografie eine Ambivalenz von nah und fern, vertraut und fremd, menschlich und entmenschlicht. So ist durch die eng gewickelte Plastikfolie, in die der Körper offenbar zum Schutz der Umgebung vor einer Infektion gewickelt wurde, die vertraute menschliche Körperform eindeutig zu erkennen, während die Materialität des Plastiks gleichzeitig jede menschliche Nähe tilgt. Die Folie rückt den Leichnam nicht nur optisch auf Distanz, sondern mit ihm auch das todbringende Virus, dessen mutmaßliche Auswirkungen am Körper des Verstorbenen sichtbar werden. Im Bild des in eine Plastikfolie gewickelten

12 Vgl. hierzu ausführlich Leifert (2007), insbesondere Kapitel 4 zur Bildethik und journalistischen Praxis.

Leichnams begegnen wir dem Virus im Körper des Anderen. Geht man davon aus, dass Viren kulturell ein „Vorstellungsmuster für die verschiedensten Grenzverhandlungen, in denen die Unterscheidung zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ auf dem Spiel steht“ (Mayer/Weingart 2004: 9), liefern, dann funktioniert Irwandis Fotografie als eine Form der Angstbannung. Mithilfe der Plastikfolie lokalisiert sie den Tod als Konsequenz der Viruserkrankung im Körper des Anderen, installiert das Eigene als getrennt davon und sucht so die Einhegung der Virusgefahr.¹³ Das Virus, das potenziell die eigenen Körpergrenzen bedroht, wird zum einen durch die reale Plastikfolie am Eindringen in den eigenen Körper gehindert – wie wirksam und vor allem notwendig diese Vorsichtsmaßnahme ist, wurde in Diskussionen über das Bild bestritten –, zum anderen macht das Bild die Folgen der Viruserkrankung zwar sichtbar, aber verdeckt mit dem Versuch der Grenzziehung die Erfahrung der eigenen existenziellen Vulnerabilität, mit der wir im Kontrast zu Irwandis Bildaussage nach Judith Butler alle konfrontiert sind. „We are given over from the start to a world of others“, so Butler in einem Interview (Butler/Yancy 2020). Sie verweist damit auf die grundsätzliche Verletzlichkeit, Abhängigkeit und Porosität menschlichen Seins, die über die Pandemiesituation global erfahrbar wird. Butler macht deutlich, dass das Eigene und Fremde immer schon miteinander verwoben sind, eine Konstellation, die Irwandis Fotografie gerade zu verbergen sucht.

8. *Zentrum und Peripherie*

„Je weiter entfernt oder exotischer der Schauplatz, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß wir die Toten und Sterbenden unverhüllt und von vorn zu sehen bekommen“ (Sontag 2010: 84). Dieser Satz Susan Sontags aus „Das Leiden anderer betrachten“ scheint über die gegensätzlichen Herangehensweisen der beispielhaft vorgestellten Fotografien – trotz einer alle betreffenden Pandemiesituation und global zirkulierender Bilder – Bestätigung zu finden. In Irwandis Fotografie aus einem indonesischen Krankenhaus können wir eine Leiche bildzentral sehen und im April 2021

13 Eine ganz andere visuelle Umsetzung, die es an anderer Stelle eingehender zu betrachten lohnt, wählt Antoine d’Agata mit seinem Fotobuch „VIRUS“, für das er u. a. mit einer Wärmebildkamera in den Straßen von Paris fotografiert hat. Da diese Kamera die Körpertemperatur der Mitmenschen als möglichen Indikator und Index des Virus zu visualisieren vermag, vermittelt d’Agata mit seiner Herangehensweise gerade die Allgegenwärtigkeit der Virusgefahr (vgl. d’Agata 2021).

zeigen die deutschen Medien angesichts der massiv steigenden Infektions- und Todeszahlen und des Kollapses des Gesundheitssystems in Indien schockierende Bilder von Kranken, Leichen und Masseneinäscherungen.¹⁴ So scheint es, als blieben die drastischen Motive nach der Anfangsphase der Pandemie u. a. mit den *Bildern aus Bergamo* weitgehend auf die Berichterstattung aus den Ländern des globalen Südens beschränkt. Diese Differenz verweist auf ein zentrales Darstellungsmuster der Coronaberichterstattung, das auch Nana Kofi Acquah im Interview mit Danielle Villasana beschreibt:

„That is not to say I want to see gory photos. Gory photos do nothing for me. I don't want to see them. But it hit me that these photographers who will come to Africa to cover war and epidemics – the same people who live in Europe and America – where are their photos? It became obvious that the reason we are not seeing those gory, distasteful photographs is because people don't make those kinds of photographs about themselves“ (Villasana/Kofi Acquah 2020).

Mehr noch als eine Frage erschwerter Zugangsbedingungen sind die Zurückhaltungen und *dunklen Flecken* der Berichterstattung Ausdruck einer grundsätzlichen Ethik der Repräsentation, die zu regulieren sucht, wie das eigene und das fremde Leid zu visualisieren seien. Die Betonung von Differenz und Andersheit und daraus resultierende Konflikte haben auch Ritch, Ashby und Shaw in ihrer Untersuchung der Bildnarrative, die die Ebola-Epidemie hervorgebracht hat, herausgearbeitet.

„These depictions in the media, whether from professional journalists or readers posting comments, have 'other-ized' these individuals (not to mention those suffering in countries in Western Africa) and turned them into spectacles [...]. While Ebola was initially viewed (and also disregarded) in the same way – as an African phenomenon – this has very rapidly changed as individuals closer to 'home' have become infected“ (Rich et al. 2014).

Während also die Ebola-Epidemie, solange sie als afrikanisches Phänomen begriffen wurde, ebenso wie die Tsunamikatastrophe, deren Berichterstattung oftmals auch als „disaster-porn“ (Stemmler 2020: 270) bezeichnet wird, eine Fülle an Opferdarstellungen produziert hat, war beispielsweise

14 Siehe etwa folgenden Artikel in *ZEIT Online*: <https://www.zeit.de/gesundheit/2021-04/indien-coronavirus-neuinfektionen-tote-pandemie-zahlen> (Zuletzt angesehen 07.05.2021).

der Umgang der US-Medien mit den Opfern von 9/11 äußerst behutsam (vgl. Stemmler 2020; Zelizer 2010). Vor dem Hintergrund dieser Unterschiede in den Bildstrategien eröffnet sich eine Erklärungsmöglichkeit für die Verbreitung von Irwandis Fotografie, die man trotz ihrer Ambivalenz den Bildtopoi schockierender Opferdarstellungen zuordnen kann. Zum einen ist Irwandis Fotografie am 18. April 2020 zu einem relativ frühen Zeitpunkt der Pandemie entstanden, als sich die Erfahrung globaler Vulnerabilität möglicherweise noch nicht so stark im Bewusstsein verankert hatte. Zum anderen verweist das schockierende Moment der Fotografie, den Verstorbenen in eine Plastikfolie zu wickeln, auf eine eher lokale Praxis, die keinesfalls überall auf der Welt üblich war und die auch von der WHO als nicht notwendig eingeordnet wurde.¹⁵ Im Laufe der Ausweitung der Pandemie wurden alle am Bilddiskurs Beteiligten jedoch immer stärker mit der Frage konfrontiert, wie sie ihr eigenes Leid visualisieren, die zu einer Zurückhaltung in der Bildkommunikation geführt hat. Denn mit der Erfahrung der eigenen Vulnerabilität steht eine grundsätzliche Konstellation der Krisenfotografie infrage, die die Sichtbarkeit unseres eigenen Leidens zu begrenzen sucht, während sie eine Vielzahl populärer Figuren und Stereotypen für die Darstellung von Differenz und Andersheit (vgl. Hall 2004) entwickelt hat, die bei der Visualisierung des fremden Leidens zur Anwendung kommen. Die Bildregime, die sich historisch herausgebildet haben, sind dabei stark durch Binarität geprägt, die Andersheit und Fremdheit zu einem „zwingende[n] Objekt der Repräsentation“ (Hall 2004: 116) gemacht haben. Als eine Folge dieser Repräsentationsregime werden soziale und ökonomische Ungleichheiten über die Art ihrer Darstellung oftmals eher aufrechterhalten und bestätigt als infrage gestellt.

In bildtheoretischen Diskursen ist die Problematik eines durch eine dokumentarische Annäherung an das Leiden der anderen eingesetzten Subjekt-Objekt-Verhältnisses vielfach thematisiert worden. Wie Abigail Solomon-Godeau gezeigt hat, können gerade Opferdarstellungen dabei entgegen ihrem oftmals aufklärerischen Impetus letztlich „einen doppelten Akt der Unterjochung implizier[en]: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert, schafft“ (Solomon-Godeau 2003: 64). Dieser klassische Opferstatus unterläuft jedoch im Angesicht des eigenen Leids die Subjektposition des erzählenden Subjekts und rückt ethische

15 Siehe <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2021/41423/1/Joshua-Irwandi-GN> (Zuletzt angesehen 25.04.2021).

Fragen in den Fokus, die sonst als blinde Flecken der hegemonialen Bilddiskurse operieren. Hat eine klassische sozialdokumentarische Fotografie in der Tradition von Jakob Riis oftmals über ein klares Machtgefüge aus fotografierendem und betrachtendem Subjekt und beschriebenem Objekt operiert, lässt sich die beherrschende visuelle Fotograf*innen- und Betrachter*innen-Position im Moment des eigenen Betroffenseins nur schwer aufrechterhalten, da beide im Bewusstsein ihrer eigenen Vulnerabilität auch diejenigen sind, deren Schicksal auf der Ebene des Bildes verhandelt wird. Aus diesem Grund lässt sich das eigene Leid nicht ohne Weiteres über etablierte Opferikonografien und im Rückgriff auf tradierte Bildmuster visualisieren. Im Moment der Erfahrung, dass sich für die Visualisierung der Pandemie, sobald sie die eigene Erfahrungswelt betrifft, nicht auf die klassischen Narrative zurückgreifen lässt, entsteht eine Leerstelle.

Symptomatisch für diese Leerstelle ist das Fehlen der Bilder in der eingangs vorgestellten Publikation der *New York Times*. Aber auch die zahlreichen Visualisierungsversuche im Bilddiskurs der deutschen Medien stehen für diese Leerstelle: die symbolhaften Bildverwendungen von Virus und Spritze ebenso wie die *Bilder der Leere und Abwesenheit*. Diese Bildtypen vermeiden über eher symbolische Bildaussagen eine dokumentarische Annäherung an Leiden und Opfer. Auch wenn sie dabei nicht Gefahr laufen, Konstruktionen des Otherings zu reproduzieren, sind diese Bilder ganz sicher nicht die befriedigende Antwort auf die Frage, welche Bilder für die Berichterstattung zur Coronapandemie von Relevanz wären. Es bleibt zu hoffen, dass die Unzufriedenheit über die bisherigen Strategien zur Visualisierung der Krise die Diskussionen über den Bilddiskurs langfristig vorantreibt und damit weitergeht, als zu konstatieren, dass die Pandemiesituation vor allem nach Bildern des Sterbens verlangte. Eine Lösung wäre ganz sicher nicht „to make all reports of the pandemic look and sound identical across all countries“ (Tehran Times 2020). Aber es braucht eine stärkere Reflexion in Redaktionen über die Darstellung des Eigenen und des Fremden, über Muster von Stereotypisierungen und Mechanismen des Otherings. Einen ersten Ansatz dazu haben Meaghan Loomam und Marc Lacey von der *New York Times* bereits 2019 in der Debatte über die Berichterstattung zu den Anschlägen in Kenia formuliert. „Historically, I think that American news organizations did tend to consider only a local or national audience, and thus may have applied different standards to material from locations broadly thought to be remote or ‘over there,’ rather than close to home. I do think that as a global news organization, we must try to let go of this notion and make decisions based on the fact that we serve a global audience“ (Takenaga 2019), hat Meaghan Loomam

in diesem Zusammenhang eingestanden und ihr Kollege Marc Lacey hat Pläne für „clearer guidelines“ (ebd.) angekündigt.

In der Konfrontation mit der eigenen Vulnerabilität angesichts der Coronapandemie besteht die Chance, den Sichtbarkeitsdiskurs auf den Prüfstand zu stellen und die Perspektive gegen narrative Muster des Otherings auf eine Neuordnung des Diskurses von Zentrum und Peripherie zu richten. Es ist immer die Frage, wer was aus welcher Perspektive sichtbar macht. Wenn sich ein Schockmoment innerhalb des Bilddiskurses zur Coronapandemie lokalisieren lässt, dann findet sich dieser weniger in schockierenden Bildmomenten als dort, wo ihn Okwui Enwezor schon vor Jahren ausgemacht hat: „Wenn es einen Schock gibt, dann den, dass es keinen einfachen Diskurs mehr über Zentrum und Peripherie gibt“ (zitiert nach Lorch 2019).

Literatur

- Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI) (2020): Strategiepapier: Wie wir COVID-19 unter Kontrolle bekommen, zitiert nach: Frag den Staat: Corona-Strategie des Innenministeriums: Wer Gefahr abwenden will, muss sie kennen, 01.04.2020. Online verfügbar unter: <https://fragdenstaat.de/blog/2020/04/01/strategiepapier-des-innenministeriums-corona-szenarien/> (Zuletzt angesehen 20.04.2021)
- Buss, Franca; Müller, Philipp (2020): Ansteckende Bilder. Visuelles Angstmanagement in der aktuellen Berichterstattung zu Covid-19, 28.05.2020. Online verfügbar unter: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/corona_ansteckende_bilder (Zuletzt angesehen 26.03.2021)
- Butler, Judith (2010): Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt am Main: Campus
- Butler, Judith; Yancy, George (2020): Interview: Mourning Is a Political Act Amid the Pandemic and Its Disparities. In: *Bioethical Inquiry*, 17, S. 483–487
- Cartier-Bresson, Henri (1981): Der entscheidende Augenblick (1952). In: Wiegand, Wilfried (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 267–282
- Clough, Patricia Ticineto; Halley, Jean (2007): *The Affective Turn. Theorizing the Social*. New York: Duke University Press
- d'Agata, Antoine (2021): *VIRUS*, Paris: Studio Vortex
- Deutscher Presserat (Hrsg.) (2019): *Publizistische Grundsätze (Pressekodex)*, Fassung vom 11.09.2019. Online verfügbar unter: <https://www.presserat.de/pressekodex.html> (Zuletzt angesehen 25.04.2021)
- Deutscher Presserat (2021): 2020: Beschwerderekord beim Presserat. Online verfügbar unter: <https://www.presserat.de/presse-nachrichten-details/2020-beschwerderekord-beim-presseerat.html> (Zuletzt angesehen 25.04.2021)

- Fehrenbach, Frank (2020): Das „Bild aus Bergamo“, oder: „The common bond is the movie theatre“. In: ZI SPOTLIGHT, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 01.07.2020. Online verfügbar unter: <https://www.zispotlight.de/frank-fehrenbach-ueber-das-bild-aus-bergamo-oder-the-common-bond-is-the-movie-theatre/> (Zuletzt angesehen 02.05.2021)
- Fischer, Hartwig (2005): Ohne Titel. In: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hrsg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel. Köln: DuMont, S. 12–23
- Fromm, Karen (2013): Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980, Berlin. Online verfügbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17620> (Zuletzt angesehen 02.05.2021)
- Fromm, Karen (2018): Die Unsichtbarkeit des Rahmens oder die Lesbarkeit von Welt. In: Fromm, Karen; Greiff, Sophia; Stemmler, Anna (Hrsg.): Images in Conflict / Bilder im Konflikt. Weimar: Jonas Verlag, S. 266–300
- Fulford, Lucy (o. J.): Krise in Italien: Dokumentation über Coronavirus, Canon. Online verfügbar unter: <https://www.canon.de/pro/stories/documenting-coronavirus-italy/> (Zuletzt angesehen 02.05.2021)
- Gessner, Ingrid S. (2016): Yellow Fever Years: An Epidemiology of Nineteenth-Century American Literature and Culture. Frankfurt am Main: Lang
- Gessner, Ingrid (2020): Picturing Ebola: Photography as an Instrument of Biopolitical (In)Justice. In: Brittner, Irina; Meyer, Sabine N.; Schneck, Peter (Hrsg.): We the People? The United States and the Question of Rights. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 273–289
- Griesser, Doris (2020): Corona-Bilder: Ikonografie einer Krankheit. In: Der Standard, 12.06.2020. Online verfügbar unter: <https://www.derstandard.de/story/2000117979561/corona-bilder-ikonografie-einer-krankheit> (Zuletzt angesehen 01.05.2021)
- Grippe, John: The Project Behind a Front Page Full of Names, Times Insider. In: The New York Times, 23.05.2020. Online verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2020/05/23/reader-center/coronavirus-new-york-times-front-page.html> (Zuletzt angesehen 26.03.2021)
- Grittmann, Elke; Ammann, Ilona (2008): Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie. In: Grittmann, Elke; Neverla, Irene; Ammann, Ilona (Hrsg.): Global, lokal, digital: Fotojournalismus heute. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 296–325
- Guérot, Ulrike; Rohde, Stephanie (2021): Guérot: „Es gibt keinen Raum mehr für legitime Kritik“. Ulrike Guérot im Gespräch mit Stephanie Rohde. In: Deutschlandfunk, 24.04.2021. Online verfügbar unter: <https://www.deutschlandfunk.de/interview.693.de.html> (Zuletzt angesehen 02.05.2021)
- Hall, Stuart (2004): Das Spektakel des ‚Anderen‘. In: ders.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg: Argument Verlag, S. 108–166
- Jacobsen, Lenz (2020): Unsere unsichtbaren Toten. In: ZEIT Online, 24.05.2020. Online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-05/corona-epidemie-opfer-covid-19-infizierte-verstorbene-leid-sichtbarkeit> (Zuletzt angesehen 26.03.2020)

- Leifert, Stefan (2007): *Bildethik. Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*. München
- Lewis, Sarah Elizabeth (2020): Where Are the Photos of People Dying of Covid? In: *The New York Times*, 01.05.2020. Online verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2020/05/01/opinion/coronavirus-photography.html> (Zuletzt angesehen 26.03.2021)
- Leys, Ruth (2011): The Turn to Affect: A Critique. In: *Critical Inquiry*, 37(3), S. 434–472
- Lorch, Catrin (2019): Nach dem Krieg. Nachruf auf Okwui Enwezor. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.03.2019. Online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/okwui-enwezor-nachruf-haus-der-kunst-documenta-1.4369723> (Zuletzt angesehen 07.05.2021)
- Lough, Kyser (2021): Judging Photojournalism: The Metajournalistic Discourse of Judges at the Best of Photojournalism and Pictures of the Year Contests. In: *Journalism Studies*, 22, S. 305–321
- Mayer, Ruth; Weingart, Brigitte (2004): Viren zirkulieren. Eine Einleitung. In: dies. (Hrsg.): *VIRUS! Mutationen einer Metapher*. Bielefeld: transcript, S. 7–43
- Rich, Leigh E.; Ashby, Michael A.; Shaw, David M. (2014): Art, (In)Visibility, and Ebola “What Are the Consequences of a Digitally-Created Society in the Psyche of the Global Community?”. In: *Journal of Bioethical Inquiry*, 11(4), S. 405–411
- Ritchin, Fred (2020): The Cat, the Photograph and the In-Between. In: *Trigger, (Uncertainty)*, 2, Antwerpen: FOMU/fw:Books, S. 84–87. Online verfügbar unter: <https://fomu.be/trigger/articles/the-cat-the-photograph-and-the-in-between> (Zuletzt angesehen 08.04.2021)
- Romann, Holger (2020): Zwischen Sicherheit und Gesundheit. In: [tagesschau.de](https://www.tagesschau.de), 02.04.2020. Online verfügbar unter: <https://www.tagesschau.de/ausland/nato-aus-senminister-treffen-corona-101.html> (Zuletzt angesehen 02.04.2021)
- Seeßlen, Georg (2020): Das (Un-)Bild von Corona. In: *ZEIT Online*, 27.12.2020. Online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/2020-12/pandemie-coronavirus-bilder-erzaehlung-krise/komplettansicht?print> (Zuletzt angesehen 26.03.2021)
- Shaw, D. M. (2020): Invisible Enemies: Coronavirus and Other Hidden Threats. In: *Journal of Bioethical Inquiry*, 17, S. 531–534
- Solomon-Godeau, Abigail (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 53–74
- Sontag, Susan (2010): *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main: Fischer
- Stein, Sally (1983): Making Connections With the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis. In: *Afterimage*, 10(10), S. 9–16
- Stemmler, Anna (2020): Die Un/Sichtbarkeit der Bilder von 9/11. In: Buss, Franka; Müller, Philipp (Hrsg.): *Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern*. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 255–275

- Takenaga, Lara (2019): Why The Times Published a Disturbing Photo of Dead Bodies After an Attack in Nairobi. In: The New York Times, 17.01.2019. Online verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2019/01/17/reader-center/nairobi-kenya-photo.html> (Zuletzt angesehen 07.05.2021)
- Tehran Times (2020): Western media's dual-track approach towards Ebola in Africa, COVID-19 in US is regretful! In: Tehran Times, 17.05.2020. Online verfügbar unter: <https://www.tehrantimes.com/print/447945/Western-media-s-dual-track-approach-towards-Ebola-in-Africa> (Zuletzt angesehen 07.05.2021)
- Villasana, Danielle; Kofi Acquah, Nana (2020): The Baggage that Lives With You Forever (Interview), 01.04.2020. In: Re-Picture/Medium. Online verfügbar unter: <https://medium.com/re-picture/the-baggage-that-lives-with-you-forever-15a86c3d4b93> (Zuletzt angesehen 06.04.2021)
- Weltzien, Friedrich (2018): Das Bild als Spediteur. Einführung in das Kapitel ‚How to make images matter?‘. In: Fromm, Karen; Greiff, Sophia; Stemmler, Anna (Hrsg.): Images in Conflict / Bilder im Konflikt. Weimar: Jonas Verlag, S. 418–424
- Zelizer, Barbie (2010): Journalism, Memory, and the Voice of the Visual. In: dies.: About to Die: How News Images Move the Public. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 1–27