

Komplexe Reflexionsräume. Ein Essay über fotografisches Dokumentieren in der (Corona-)Krise

Anna Stemmler

Keywords: Dokumentarfotografie, neue Erzählformen, Bild-Text-Relationen, Visualisierungsstrategien, Kontextualisierung, Coronapandemie

1. Einleitung

Mit dem Ausbruch der Coronapandemie verkomplizierten sich viele Lebensbereiche. Alltägliche Handlungen wie etwa Einkäufe, ein Arztbesuch oder der Schulunterricht der Kinder mussten, um Infektionen mit dem potenziell tödlichen Virus zu vermeiden, neu geplant werden, andere wurden sicherheitshalber ganz unterlassen. Das für diese Entscheidungen nötige Faktenwissen war noch in der Erarbeitung und Kenntnisstände änderten sich dementsprechend regelmäßig. Die pandemische Gesamtsituation stellte sich als Zusammenwirken verschiedenster Faktoren und Bedingungen dar, deren Komplexität kompetente Hilfe beim Durchdringen und Entwirren verlangte. Dies erzeugte auch im Bereich der Dokumentarfotografie bei vielen Autor*innen die Dringlichkeit, dieser Vielschichtigkeit mit bildbasierten Narrationen gerecht zu werden. Über *spot news photos*, Symbolbilder und Datenvisualisierungen hinaus gab und gibt es eine vielfältige journalistische Praxis der visuellen Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Phänomenen dieser Krise. Dabei werden noch junge Strategien bildjournalistischen Erzählens unter Belastung erprobt, alte Ästhetiken adaptiert und Sujets in den Blick genommen, die sonst jenseits des journalistischen Fokus im Privaten oder im künstlerischen Feld verhandelt werden. Die Pandemie disrumpiert nicht nur die Berufsausübung von Fotojournalist*innen und anderen dokumentarischen Autor*innen, sondern auch ihr Alltagsleben, ihre Beziehungen und potenziell ihre Gesundheit.¹ Dieses ganzheitliche Betroffensein inmitten eines internationalen gesellschaftlichen Ausnahme-

1 Zum Beispiel <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/foto-tagebuch-wenn-die-richtigen-worte-fehlen> (Zuletzt angesehen 01.06.2021).

zustands eröffnet sowohl ungewohnte Schwierigkeiten als auch neue Perspektiven für das visuelle Dokumentieren.

Im Folgenden werden einige wenige Beispiele dokumentarfotografischer Serien aus Deutschland erkundet, die mit ihren spezifischen Herangehensweisen indirekt fragen, wie Fotografie dazu beitragen kann, die Coronakrise zu verstehen. Dass hierbei weder ein umfassender Überblick noch ein abschließendes Urteil geboten werden können, liegt zu keinem geringen Anteil an mangelnder Distanz: Historische Einordnungen und Bewertungen bräuchten zeitlichen Abstand zur sich aktuell noch ausspielenden Krise. Erst im Verlauf werden Konsequenzen von Handlungsentscheidungen manifest, die zunächst Gegenstand hektischen Spekulierens sind. Zugleich mangelt es aber auch an Nähe: Das ausbleibende räumliche Aufeinandertreffen von Menschen, und von Menschen vor Bildwerken, reduziert den Austausch, nicht unbedingt hinsichtlich des Volumens, jedoch in seiner Qualität. Der Coronadiskurs ist in vielen seiner Instanzen kein unmittelbarer, sondern ein vermitteltler, ein buchstäblich medial erfolgreicher Diskurs – was auch in den dokumentarischen Praktiken der Coronakrise seinen Niederschlag findet. Der vorliegende Text verfolgt diverse Versuche, trotz krisenbedingter Unübersichtlichkeit und allseitiger Unverfügbarkeit durch Beobachtung und Bezeugen eine Positionierung zu ermöglichen. Das Interesse liegt dabei weniger in einer vollständigen Beschreibung der einzelnen Projekte als vielmehr in einer Identifizierung von Mitteln, die die Möglichkeit bieten, Aspekte komplexer Problemlagen einzubinden, die nicht visueller Natur sind und sich der rein abbildenden Darstellung entziehen.

2. *Seltsame neue Welt*

Viele Fotograf*innen wie auch Nichtfotograf*innen empfanden die sich im Zuge der Pandemie veränderte darbietende Alltagswelt als surreal. Durch Lockdowns, Reise-, Zugangs- oder Ausgangsbeschränkungen entstehende Menschenverteilungen im öffentlichen Raum wirkten ebenso wie die als Hygienemaßnahmen nötige, aber ungewohnte Schutzkleidung unwirklich, als ob mensch in einer verkehrten Welt gelandet sei. Eine Reaktion darauf ist der Reflex des fotografischen Jagens und Sammelns, das dokumentierende Verfassen von Bildserien, die eine Reihe der beobachtbaren Phänomene versammeln.

Prototypisch für viele andere Fotograf*innen, jedoch mit einer Bandbreite, die nicht alle seiner Kolleg*innen aufzubieten vermögen, zeigt Ing-

mar Björn Nolting² in „Maß und Mitte“ in ruhigen Einzelbildern Szenen aus den unterschiedlichsten von Corona betroffenen Lebensbereichen. Das Projekt wurde in deutschen Printmedien wie dem *ZEIT Magazin* veröffentlicht (siehe Abbildung 1), es wurde außerdem ausgestellt und ausgezeichnet. Manche seiner Motive scheinen anonym distanziert im öffentlichen Raum beobachtet wie *street photography*, andere sind offensichtlich nach Kontakt zu den Protagonist*innen entstanden, deren Namen er nennt und die ihm Zugang gewährt haben müssen für die Aufnahmen, die er präsentiert. Zum Bildgegenstand werden ihm Aufbau und Bettenreserve eines Behelfskrankenhauses und medizinisches Personal in scheinbar weltraumtauglicher Schutzmontur. Ungewöhnliche Gottesdienstszenarien vor einer Fahrzeug-„Herde“ oder mit Paddel zum Abstandhalten beim Bibelausteilen ebenso wie Konzerte vor Kamera statt Live-Publikum und kulturelle Open-Air-Performances spiegeln die Lockdown-Konsequenzen für gesellschaftliche Zusammenkünfte wider. Die isolierte Großmutter, Pflegende bei der Arbeit, obdachlose Unterkinnmaskenträger sowie Erntearbeiter*innen stehen für besonders ansteckungsgefährdete Gruppen. Nolting versammelt in seinen Fotografien Menschen mit Abstand, Menschen ohne Abstand, Menschen hinter Absperrgittern, ein ephemeres Wegeleitsystem, einen Behelfsgrenzzaun und ein hygienisches Stillleben am Eingang eines Geschäfts. Er dokumentiert menschenleere Orte, ungewohntes Frischluftverhalten von Musiker*innen und Bewegungssuchenden, vom Grenzzaun getrennte Paare, Maskenproduktion, Protestierende, verändertes Sitzungsverhalten von Politiker*innen, ein einsames Bestattungsritual wie auch einen Sargammeltransport zum Krematorium.

Dabei sind einige Motive scheinbar selbsterklärend, solange der zeitgenössisch vertraute Kontext von Coronakrise und Lockdown mitgedacht wird; die Notwendigkeit von Bildunterschriften wird sich erst mit zunehmendem zeitlichem Abstand ergeben, wie Susan Sontag schon für die Fotografien des 11. September 2001 bemerkte. Andere der fotografierten Szenen wirken auf den ersten Blick ganz normal und krisenunabhängig, etwa die Unmaskierte auf einer Gymnastikmatte. Erst die Bildunterschrift oder aber ein die jeweilige Veröffentlichung der Bilder begleitender journalistischer Text informieren über die unsichtbaren Details, wie etwa das monatelange Ringen um Heilung nach einer Covid-19-Erkrankung. Und der volle Zingster Strand ist an sich kein bedrohlich wirkendes Bild, solange

2 Siehe <https://www.ingmarnolting.de/Measure-and-Middle> (Zuletzt angesehen 01.06.2021).

die typischen Fragen dieser Zeit nicht im Hinterkopf mitschwingen: „Darf man das? Ist es gefährlich?“

Die von Ingmar Nolting gewählten Bildaufbauten bzw. -ausschnitte tragen dazu bei, wahlweise verstärkt die Leere um eine Person bzw. ein Geschehen wahrzunehmen oder aber das inzwischen mit Misstrauen beäugte Zusammenrücken mehrerer Menschen mindestens visuell zu suggerieren. Zustände von Abstand und Nähe werden in Coronazeiten über die üblichen metaphorischen Lesarten von Einsamkeit, Unabhängigkeit oder Freiheit versus Geborgenheit bzw. Beengung hinaus durch die Virusgefahr, aber auch durch die Sorge um das Einhalten neuer Verhaltensnormen mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen. Insofern sind Noltings fotografische Beobachtungen mit ihrem raumbewussten klaren Komponieren nicht neutral zu nennen, bleiben insgesamt jedoch von einer verhaltenen Dramatik. Auch das Farbschema ist gedämpft, die Kontraste sind reduziert, eine silbrige Mattheit scheint über Land und Leuten zu liegen. Zum Teil entrückt der Fotograf damit die Bilder subtil dem Hier und Jetzt, zum Teil erzeugt er durch die Kontinuität der Farbgradierung über die einzelnen Bilder hinweg aber auch einen ästhetischen Zusammenhalt der sehr diversen Aufnahmeszenarien innerhalb seiner Serie. So etabliert er nebenbei einen eigenen *look*, eine wiedererkennbare Handschrift, die beim Ankauf von 27 der Fotografien durch das Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund mindestens nicht geschadet hat.

Die eigentliche Skurrilität in „Maß und Mitte“, das Überraschende an den gefundenen Motiven, ihre Wahrnehmung als etwas anderes, ergibt sich jedoch weniger aus der gewählten Form, sondern vielmehr aus dem dargestellten Inhalt – und ist letztlich oft eine oberflächliche. Was wir nicht gewohnt sind zu sehen, folgt an sich einer konsequenten Logik – der des SARS-CoV-2. Schutzkleidung erfüllt in ihrer spezifischen Form den praktischen Zweck der Virenabwehr, Posaune zu üben auf offener Flur ist ratsam, um die Anreicherung von Aerosolen zu vermeiden. Im Freien muss die Maske nicht auf Mund und Nase sitzen. Zwangsisolierte Geflüchtete verschulden nicht die Coronaübertragung in beengten Unterkünften und können sich auch hinter Gittern selbstbewusst porträtieren lassen. Über Ländergrenzen hinweg Liebende werden uns nur mit Rückenansicht gezeigt, da ihre Annäherung als Vergehen gewertet werden könnte. Die in diesen Bildern gezeigte Welt ist nicht verdreht, sondern eigentlich ganz rational. Es ist jedoch eine deutlich veränderte und sich weiter ändernde Welt, sodass der Drang, sie zu beschreiben, aber auch, sie für die Nachwelt im fotografischen Bildzeugnis festzuhalten, nicht nur bei Ingmar Nolting der Krise angemessen scheint. Der „Konventionsbruch“ der stark gestalteten wiewohl matt ausfallenden Farbigkeit wiegt dabei gering im Vergleich

zu den dokumentierten Konventionsbrüchen im kollektiven Verhalten wegen Corona, stützt aber den Eindruck, sich in einer seltsamen neuen Welt zu bewegen.

3. *Rhapsodisches Erzählen*

Die Arbeit „Corona Rhapsody“ von Rafael Heygster und Helena Manhartsberger schlägt schon im Titel eine etwas expressivere Tonart an.³ Bezugnehmend auf das Lied „Bohemian Rhapsody“ der Musikgruppe Queen von 1975, dessen Eingangszeilen „Is this the real life? Is this just fantasy?“ lauten, befragen sie die gesellschaftlichen Phänomene der Coronapandemie auf deren Realitätsstatus. In der Form beanspruchen sie dafür wie Freddy Mercury die Freiheit der Rhapsodie, die weder eine festgelegte Struktur hat noch stilistisch oder thematisch beschränkt wird. Rhapsodisches Erzählen darf episodisch erfolgen, die einzelnen Elemente können stark variieren, was Stimmung, Farbigkeit oder Tonart betrifft, Improvisation ist zugelassen und Interpretationen werden bewusst offengehalten. Die dokumentarische Serie von Heygster und Manhartsberger zeigt zum Teil exakt dieselben Motive wie „Maß und Mitte“, z. B. die Einrichtung eines Behelfskrankenhauses auf dem Messegelände Hannover. Zum Teil beschäftigt sie sich auch mit den gleichen thematischen Zonen wie Parlamentarismus, Einkaufen, Protestieren oder der Unterbringung von Geflüchteten unter Coronabedingungen. Der Bereich der kontinuierlichen Erforschung des Virus und die Suche nach praktikablen Lösungen für das Pandemiemanagement finden zusätzlich Beachtung. Die visuelle Erzählstruktur beschränkt sich anders als bei Nolting nicht strikt auf ein Einzelbild pro Situation, ohne jedoch im Gegenzug gleich ganze Reportagen zu den einzelnen Szenen zu erzeugen. Zusätzlich zur gegenseitigen Kontextualisierung der Fotografien ist es Heygster und Manhartsberger wichtig, ihren Aufnahmen Bildunterschriften beizufügen, die auch Aspekte über den konkreten Bildinhalt hinaus berichten (siehe Abbildung 2). Ein Spektrum gesellschaftlicher Positionen und Aktivitäten tut sich auf, die Fotograf*innen gewähren ein Gefühl sowohl von Überblick als auch von interessanten Einblicken in Bereiche, die nicht für jedermann einfach zugänglich sind.

3 Siehe <https://www.rafael-heygster.com/corona-rhapsody/> (Zuletzt angesehen 01.06.2021).



Abb. 1: Doppelseite mit zwei Motiven aus der Serie „Maß und Mitte“ von Ingmar Björn Nolting
Quelle: ZEIT Magazin, Ausgabe vom 04.06.2020, S. 16/17



Abb. 2: Motiv aus der Serie „Corona Rhapsody“ von Rafael Heygster und Helena Lea Manhartsberger (2020)
Quelle: Screenshot Website Rafael Heygster

Über das journalistische Beobachten und Berichten hinaus zielt die Arbeit von Heygster und Manhartsberger jedoch erklärtermaßen darauf ab, dem kollektiven Gefühl von Unwirklichkeit Ausdruck zu verleihen, das uns besonders in den ersten Wochen der Krisenentwicklung begleitete. Manche Amtshandlung, wie etwa der Aufbau von Behelfskrankenhäusern, die wir den Nachrichten entnehmen, scheint unpassend und fremd für unsere übliche Lebenswelt. „Corona Rhapsody“ zeigt etwa staatliche Exekutivmaßnahmen wie die Schulung von Soldat*innen für den Fall schwerlich durch die normale Krankenhausinfrastruktur versorgbarer Massenerkrankungen zu einem Zeitpunkt, zu dem es eine noch überschaubare Anzahl Erkrankter in Deutschland gibt. Das Szenario, das durch ultrageschütztes Personal und Unmengen leerer Krankenhausbetten visuell in Anlehnung an fiktive Katastrophenfilme aufgerufen wird, wirkt unecht, da noch prospektiv, und gleichwohl beängstigend, da ebendiese Filme auch vom möglichen Leid erzählen, das mit dem Aufwenden solcher Schutzmaßnahmen intrinsisch verbunden ist. Solch eine *mixed message* – beruhigend: man kümmert sich, beunruhigend: die Lage ist brenzlig – wirbt einerseits um Vertrauen bei der Bevölkerung, schürt aber andererseits die Ängste angesichts der Pandemieentwicklung. Die beiden Fotograf*innen fragen mit ihren Bildern, wie im kurzen Prolog zu „Corona Rhapsody“ vorformuliert, nach der möglichen Instrumentalisierung unterschiedlicher Darstellungen der Bedrohungslage und dem Zusammenspiel subjektiver Empfindungen und politischer Vorgaben, indem sie den emotionalen Gehalt, der den Motiven beiwohnt, visualisieren. Was vordergründig seitens der Exekutive eine sachlich angemessene pandemische Vorsichtsmaßnahme ist, dürfte untergründig ein Gefühl der Bedrohung durch das Coronavirus verstärken und könnte damit coronaregelkonformes Verhalten bei den Bürger*innen befördern. Dieser bedrohliche Grundton, der sich allerdings mit einem Gefühl von Fiktionalität kombiniert und damit in den Bereich des Surrealen wandert, wird von Heygster und Manhartsberger aufgegriffen.

Hierfür erzeugen sie lichtästhetisch subtile Stimmungen zwischen latenter Dramatik und einem Gefühl von Synthetik. Abgedunkelte Himmel und dräuende Wolkenformationen als Hintergrund für angeblitzte Personen, Innenräume, die nur stellenweise von insularen Kunstlichtquellen erhellt werden: Die rhapsodisch erzählte Coronawelt wirkt seltsam und sonderbar trotz aller inhaltlich korrekt übermittelten Bildinformation. Die dargestellten monofunktionalen Nicht-Orte in ihrer Geschichts- und Beziehungslosigkeit erinnern aus sich heraus an die Künstlichkeit von Filmsets. So wie Kulissen für eine bestimmte Inszenierung geschaffen werden, so werfen die coronabedingten Einrichtungen den Verdacht auf, hier ebenfalls Teil einer Inszenierung zu werden: Der Staat zeigt sich als

handlungsfähig mit Aktionen, die sich eingängig in Bildern erfassen lassen. In den meisten Szenen wird darüber hinaus mit Blitzlichtern gezielt auf diesen Eindruck des Künstlichen hingearbeitet. Während eine Person des Fototeams sich mit der aufnehmenden Kamera frei bewegen kann, platziert das zweite Teammitglied ein bis drei Blitzlampen um das „Zielgebiet“ der Aufnahme herum, teils an Laternenmasten oder Zäunen, aber auch mithilfe von Stativen, dies immer außerhalb des anvisierten Bildausschnitts. Nachdem die Aufnahmesituation solcherart präpariert und vorab koordiniert ist, soll sich das zu dokumentierende Geschehen jedoch uneinflusst entfalten. So laufen Passant*innen ohne Vorwarnung in die „Aufnahmezone“ und werden dann nachträglich um ihre Erlaubnis für die Bildnutzung gebeten. Im Gegensatz zu diesen „Spontanaufnahmen“ werden viele der Porträts der Serie jedoch dezidiert inszeniert, worauf die beiden Fotograf*innen auch im Paratext zu den Fotografien hinweisen.

Das Ergebnis ist eine unbewusst konstant mitschwingende Surrealität bei gleichzeitig faktenorientiertem Dokumentieren. Die subjektive Derealisation, also die Wahrnehmung der Umgebung als verfremdete, wird einerseits hervorgerufen durch die sich tatsächlich wegen Corona verändernde Umgebung, andererseits von Heygster und Manhartsberger durch ihren Stil des Fotografierens für die „Corona Rhapsody“ befördert. Der Einsatz von Blitzlicht unterstellt Aufklärung und Transparenz durch maximale Ausleuchtung eines unter Umständen dubiosen, im Dunkeln liegenden Geschehens. Zugleich versiegelt es mit seiner Härte, seinem Abprallen von den angeblitzten Objekten die Oberfläche und verhindert gerade das tiefere Eindringen in weitere Bedeutungsschichten. So bleiben die Faszination für das Unbekannte und die Sorge, dass es ein bedrohliches Unbekanntes sein könnte. Die künstliche Lichtsetzung stellt mit ihrem rhetorischen Pathos die eigene Gemachtheit aus und möchte so medienreflexiv auf die allgemeine Konstruiertheit der medialen Coronaberichterstattung verweisen, was allerdings die Gefahr birgt, deren Komplexitäten auf diesen einen Aspekt zu reduzieren. Auch das Betonen von inszenatorischen Anteilen der Coronamaßnahmen soll nicht den Sinn der Maßnahmen generell anzweifeln, sondern vielmehr Raum zum Nachdenken über die Zusammenhänge von Repräsentation und Realität der Coronakrise schaffen.

4. *Ironie der Krise*

Schaut man auf die unter dem einfachen Titel „Corona“ firmierenden Schwarz-Weiß-Arbeiten von Navid Bookani, so findet sich ebenfalls eine

surreal anmutende Welt aufgezeichnet.⁴ Mit Plastik abgedeckte rollbare Behandlungsliegen sind im Vorraum einer Bank vor dem Geldautomaten zusammengeschoben, eine drogenkonsumierende Person hat für ihr Pfeifchen die für Krankheitsprävention stehende OP-Maske heruntergezogen, bei den auf dem zugefrorenen Maschteich in Hannover schlitternden Männern verwundert weniger der unfreiwillige Liegestütz des einen als vielmehr die Kombination von Clownsnase mit FFP-2-Maske des anderen. Der einsame Jongleur in der ansonsten völlig verlassenen Fußgängerzone geht vor geschlossenen Geschäften seinem Metier nach, als könnte jederzeit jemand vorbeilaufen und etwas Geld in seine dazu anregend positionierte Tasche werfen. Mitten auf einer Großstadtstraße kokettiert eine junge Frau mit der Kamera; Pose, Körperform und Outfit sind hervorragend erkennbar, vom Gesicht jedoch nur die Augen, da eine große Stoffmaske Nase, Mund und damit letztlich individuelle Identität und den Ausdruck ihres Antlitzes den Betrachtenden vorenthält. Ein Security Guard, dessen von dunklen Gummihandschuhen überzogene Hände im Detail einer Abwehrgeste aufgenommen sind, hat sich demonstrativ einen großen Brillantring außen über diese Schutzschicht geschoben. Vor einem Plattenbau lässt das durch Rollatoren fragil wirkende Rentnerpaar seine Nasen wagemutig maskenfrei, während der junge Mann neben ihnen visuell hinter seiner Maske in Deckung geht, auf der ein Totenschädel mit Monstergebiss zu sehen ist, was als apotropäische, als Unheil abwendende Geste gelesen werden kann.

Die im öffentlichen Raum gefundenen Motive bestechen durch eine unfreiwillige Komik, der zugleich ein Hauch von Tragik anhaftet. Einerseits untergraben die Coronaregeln Eitelkeiten und Selbstdarstellung, andererseits lassen sich die Menschen auf Bookanis Bildern nicht abbringen von ihrem Streben nach Schönheit und Wahrgenommenwerden. Dass ihre Grundpose vielleicht auch ohne störende Masken oder Handschuhe schon eine gewisse Instabilität in sich trug, ist ihnen anscheinend nicht bewusst – oder egal (siehe Abbildung 3). Ihr performatives „Und trotzdem“ bezeugt zugleich Verletzlichkeit und Resilienz. Dokumentiert wird Straßengeschehen, aber auch eine Haltung zur Krise. Im Auswählen und Zusammenstellen dieser alltäglichen Krisen Augenblicke treffen persönliche fotografische Perspektive und gemeinschaftliches Ignorieren der Coronakrankungen

4 Siehe <https://www.instagram.com/stories/highlights/18069113446207762/> (Zuletzt angesehen 01.06.2021). – Die Querformate der Serie sind hier um 90 Grad gedreht eingebunden, da Bookani von einer primären Betrachtung auf dem Smartphone-Bildschirm ausgeht und die größtmögliche Bildansicht gewähren möchte.

zum mehrschichtigen Bild zusammen. Die Schwarz-Weiß-Ästhetik befördert dabei die Konzentration auf den erfassten inhaltlichen Gedanken, auf Strukturelles im wörtlichen wie im übertragenen Sinn, da es keine Ablenkung durch kontingente Farbphänomene gibt. Die Entwirklichung durch Dekolorierung ist betrachterseitig als Gestus ernsthaften Dokumentierens gelernt, mag Schwarz-Weiß auch kontrafaktisch sein angesichts unserer üblichen Wahrnehmung der Welt als farbiger. Zugleich wird die Entscheidung gegen Farbfotografie inzwischen oft als künstlerische aufgefasst und in Zusammenhang mit der Positionierung als Autorenfotograf*in gesehen.



Abb. 3: Schwarz-Weiß-Fotografie aus der Serie „Corona“ von Navid Bookani (2020)

Quelle: Navid Bookani

Navid Bookani beschränkt sich auf die klassischen Mittel des fotografischen Beobachtens sowie der Auslese und Zusammenstellung von Bildern, um seine Gedanken zur Pandemie zu transportieren. Zwar ist dieses Vorgehen nicht innovativ, was eine etwaige Erweiterung der Mittel betrifft. Jedoch funktioniert diese Reduktion auf das rein Visuelle, solange es einen Kontext anderer Erzähler*innen und eigenen Erlebens gibt, innerhalb dessen diese fotografische Serie nicht beanspruchen muss, den Coronakomplex zu erklären. Dann ist solch ein beobachtendes Unterfangen zum einen eine Dokumenterzeugung. Die Aufnahmen tragen zur

großen Sammlung des kollektiven Festhaltens der Coronazeit im Bild für Geschichte und Nachwelt bei und bereichern das visuelle Coronaarchiv mit professionellen Fotografien, die erzählen, was ist, was war. Zum anderen gelingt es Bookani, indem er sein Augenmerk auf sehr spezielle flüchtige Situationen richtet, in diesen aber einen heimlichen roten Faden spinnt, eine poetisch-philosophische Reflexion durch Bilder anzuregen. Dafür müssen die Bilder in sich eine Sprachfähigkeit entwickeln, es gibt keine Kompensation ihrer Schwächen durch komplementäre Elemente des Erzählens. Ein Ansatz, der Vorteile der visuellen Adressierung des Publikums zu nutzen weiß, der allerdings nicht jede Geschichte wird erzählen können.

5. In der kapitalistischen Dauerkrise

Einen ganz anderen Schwerpunkt setzt Simon Zamora Martin mit seinem Projekt „Arbeit in der Krise“, das er in Form einer 52-seitigen Publikation als Bachelorarbeit an der Hochschule Hannover realisiert hat.⁵ Seine von eigenen Texten begleiteten Fotografien widmen sich der Frage, wie sich das Arbeiten in verschiedensten Bereichen unter Coronabedingungen gestaltet. Dabei spart er das massenhafte Homeoffice, die in den Medien vielleicht am aufmerksamsten reflektierte kulturelle Veränderung der Arbeitswelt durch die Coronakrise, aus. Frachtschiffahrt, Pflege, Tourismusbranche, Sexarbeit, Flugbegleitung, Coronatestung, Kraftwerkausstatter, Clubkultur, Fleischindustrie, Bestattungswesen, Getränkelieferdienst und Impfkampagne: Während die einen im totalen Stillstand landeten, ist bei anderen Hyperbelastung ausgebrochen – oder das Coronavirus. Der Titel der dokumentarischen Serie, der das Wort „Corona“ bewusst vermeidet, suggeriert, dass sich „Arbeit“ auch unabhängig vom Virus in der Krise befinden könnte. Die Coronakrise würde damit im marxischen Sinne als *eine* Ausformung der omnipräsenten kapitalistischen Dauerkrise interpretiert.

Pro krisenbetroffenem Szenario entscheidet sich Zamora Martin für ein Einzelbild, jeweils mit eigenem Bildtitel, einer Zeile zu Aufnahmeort und -datum sowie einem kurzen, maximal drittelseitigen Begleittext, welches teils direkte Arbeitsprozesse abbildet, oft aber auch die allgemeineren Umstände oder Einschränkungen ins Visier nimmt. So stehen die drei polnischen Grenzsoldat*innen, bewaffnet und entmenslicht

5 Siehe <https://zamora-martin.info/arbeit-in-der-krise/> (Zuletzt angesehen 01.06.2021).

durch Schutzbrillen und Vermummung, am Usedomer Badestrand für die Durchschneidung von Arbeits-, aber auch Familienbeziehungen durch radikale Pandemieabschottung an einer innereuropäischen Grenze. Das Konzert von einem kleinen Boot aus für die eingeschlossene Crew eines riesigen Kreuzfahrtschiffs erfasst einen gegenteiligen Moment zum Standard von Frust und Langeweile. Der Asylbewerber im Beratungsgespräch vor grüner Wiese indiziert mit seiner Körperfülle die individuelle Covid-19-Gefährdung; dass sein hochriskantes Eingepferchtsein im überfüllten Heim indirekt auch davon abhängt, sich mangels Arbeitserlaubnis nicht das Geld für eine eigene Wohnung verdienen zu können, erfahren Betrachter*innen durch die Lektüre des begleitenden Textabschnitts. Die Gruppe Männer, die in malerischer Abendsonne auf einem Feld den Feierabend bei Tischtennis genießt, scheint idyllisch – wäre da nicht der Bauzaun um sie herum.

Manche der Fotografien wirken ähnlich wie bei Bookani, Nolting oder Manhartsberger und Heygster unfreiwillig komisch durch die Kontrastierung von alter Normalität und neuen Schutzmaßnahmen, so die vor dem Privathaus zum Getestetwerden versammelte Vorarbeiterfamilie in Markensportkleidung versus alieneskes Testpersonal in weißem Ganzkörperanzug oder die offensichtlichen Verständigungsschwierigkeiten zwischen demonstrierender Pflegekraft und Demopolizist. Einiges an ironischer Irritation ergibt sich bei Zamora Martin jedoch erst aus der Reibung zwischen Bildtitel, Bildinhalt und Text. Regelmäßig konterkariert der Titel die Stimmung des Bildes oder lenkt dessen Interpretation zunächst in die falsche Richtung, wenn z. B. „Auf zu neuen Höhenflügen“ als Titel für das ernste Seitenporträt eines von Arbeitslosigkeit bedrohten Flugbegleiters vor dem verwaisten Flughafen Köln-Bonn gewählt wird (siehe Abbildung 4), während der Begleittext die im Bild unsichtbaren Hintergrundzusammenhänge von Konzernstrategien, staatlicher Beteiligung und mangelnden Mitbestimmungsmöglichkeiten erklärt.

In den Begleittexten sind auch immer wieder Zitate aus den Interviews eingepflegt, die der Fotograf mit den Protagonist*innen seiner Bilder und Geschichten geführt hat. Mehrfach lässt Zamora Martin hierbei Aussagen Interviewter vielsagend unkommentiert für sich sprechen. Der Spargelbauer, der die Hygienebedürfnisse seiner ausländischen Erntearbeiter*innen damit abspeist, dass er sie auffordert, beim Händewaschen zweimal „Happy Birthday“ zu singen, oder der stellvertretende Bürgermeister, der meint, die Verpflegung von unter Kollektivquarantäne gestellten Gastarbeiter*innen samt Familien sei deren Ernährungsgewohnheiten gerecht geworden, wenn „Vietnamesen“ ihr „Thai-Essen“ bekommen hätten, scheinen entweder ignorant oder zynisch zu sein, das Urteil bleibt den Leser*innen

überlassen. Wenn die Fotografien dazu maskenloses dichtes Beieinander oder Bauzäune zu Quarantänezwecken zeigen, dann ist zumindest die Positionierung des Fotografen nicht zu übersehen. Obwohl sich im Text, aber auch im Zusammenspiel von Text und Bild gelegentlich eine gewisse Polemik Bahn bricht, die als Ausdruck eines Bedürfnisses nach Eindringlichkeit angesichts krisenhafter Verhältnisse gelesen werden kann, liefern die Bildbegleittexte auch wesentliche Informationen, die dazu beitragen, wenig vertraute Sachverhalte in die Aufmerksamkeit einer allgemeineren Öffentlichkeit zu tragen. Das Schicksal der einfachen Matrosen auf den großen, international operierenden Frachtschiffen, deren ununterbrochene Verweildauer an Bord und damit auf See wegen der Coronainfektionsgefahr von bislang maximal neun Monaten auf 14 Monate verlängert wurde, sei hierfür als Beispiel genannt.

Der fotografische Stil ist bei „Arbeit in der Krise“ zugleich unaufgeregt und eigenständig. Die Fotografien illustrieren nicht das im Text Präsenzierte in einer Eins-zu-eins-Relation, sondern bergen in sich schon kleine Geschichten, bevor die Informationen der Texte hinzukommen. Vermieden werden „entscheidende Momente“, was angesichts einer von vielen Wartephase geprägten Krise passend erscheint. Zudem fügt sich dieses Vorgehen in neuere Trends des Unspektakulären. Es sind Versuche, die Normalität „normal“ darzustellen, da jede Sensationalisierung schnell die Option eines Otherings mit sich führt.

Ein Problem der fotojournalistischen Bearbeitung des Themas Arbeit lag beim Zugang. Zutritt zu Wohnquartieren der Wanderarbeiter*innen oder gar der Fleischfabrik *Tönnies*, aber auch zu Kliniken oder Pflegeheimen konnte mit dem Coronaargument leichter denn je verwehrt werden.⁶ Es ist jedoch jenseits des Infektionsschutzes oder der Rücksichtnahme auf Würde und Privatsphäre von Patient*innen bei vielen Firmen wie z. B. *Amazon* auch krisenunabhängig nicht willkommen, wenn Journalist*innen sich konkrete Arbeitsbedingungen näher ansehen wollen. Anders lief es für die dokumentierenden Fotograf*innen Nolting und Heygster/Manhartsberger bei der Bundeswehr. Diese ließ sich beim Aufbau eines Behelfskrankenhauses freimütig auf die Finger schauen, weil es zum einen um ein Element in der Krisenkommunikation der Bundesregierung ging, zum anderen um PR für die Truppe selbst. Im Rahmen der Pandemiebekämpfung gab und gibt es noch weitere Einsätze der Bundeswehr im Inland, etwa in diversen Gesundheitsämtern und bei Schwerpunktimpfungen, die zu einem breiteren Kontakt als üblich zwischen Militär und ziviler

6 Siehe dazu auch das Interview mit Christian Mang in diesem Band.

Gesellschaft führen. Ob das militärische Personal notwendig zu beteiligen ist, wird kaum noch hinterfragt. Im Coronadiskurs wird zwar nur metaphorisch, aber dennoch von Krieg gesprochen, das Gefühl, einer Gefahr durch das Virus ausgesetzt zu sein, betrifft auch Fotograf*innen. Es wird ein gemeinsamer Kampf ausgefochten, in dem sich die diversen Akteur*innen auf derselben Seite der „Front“ wännen dürfen und positive Berichterstattung schnell angemessen scheinen mag. Eine tatsächliche Klarheit der moralischen Selbstverständlichkeit des Tuns findet sich hingegen in den Kliniken wieder, in denen um das Leben von Covid-19-Erkrankten gerungen wird. In diesem Kontext gelang es Patrick Junker, die Pflegekräfte intensiv im Einsatz zu begleiten. Seine Arbeit, die weiter unten besprochen wird, ist durch diese Nähe sicherlich auch zu einem Plädoyer für Respekt für diese Tätigkeit geraten, woran allerdings kaum jemand Anstoß nehmen wird. Bei den in „Arbeit in der Krise“ untersuchten Arbeitsverhältnissen hingegen ist trotz Corona kein Jubel für die Bosse zu erwarten und folglich auch kein privilegierter Zutritt für die Presse. Nicht nur im Fall der Behelfskrankenhäuser können die bei solchen zivilen Armeeinsätzen gewonnenen fotografischen Zeugnisse neben einer positiven Wahrnehmung des Militärs als hilfreich allerdings im Sinne der exekutiven Kommunikationsstrategie ebenfalls zur Verstärkung eines gesellschaftlichen Bedrohungsgefühls schon aufgrund des sichtbaren Einsatzes von Soldat*innen beitragen.

Einem Argumentieren mit Angst möchte Simon Zamora Martin ästhetisch keinen Vorschub leisten. Analog zum konstanten Widerstreben der Wirtschaftsbetriebe, sich journalistisch durchleuchten zu lassen, stellt er in den essayistischen Textteilen seines Printhefts „Arbeit in der Krise“ die Hypothese auf, dass die Coronakrise zwar vielerlei Missstände verschärft, einige sicher auch produziert, aber insgesamt durch die Pandemie nur klarer hervortritt, was zuvor schon problematisch war: prekäre Arbeitsverhältnisse und ungleiche Machtverteilung bei der Gestaltung dieser Verhältnisse. Solche strukturellen Konditionen sind bekanntermaßen von jeher schwer in einem fotografischen Bild darstellbar. Zwar bieten sich auch im Arbeitsleben „Katastrophen“, also entscheidende Wendungen zum Schlimmeren, etwa in Form von Arbeitsunfällen oder Massenentlassungen, und die resultierenden Proteste als Fotomotive an. Sogenannte *slow violence*, die sich strukturell entfaltet und über jahrelange Zeiträume wirkt, ist jedoch *als Prozess* in einer singulären zeitpunktuellen Aufnahme nicht zu fassen. An die Grenzen des fotografischen Mediums gelangend ist es konsequent, die Vorteile schriftlicher Ideenübermittlung mit in sein dokumentarisches Projekt einzubeziehen, ohne deswegen die visuelle Ebene auf den zweiten Platz zu verdrängen.



Abb. 4: Doppelseite „Auf zu neuen Höhenflügen“ aus der Publikation „Arbeit in der Krise“
Quelle: Simon Zamora Martin, Berlin 2020



Abb. 5: Pfleger der Covid-19-Station bei der Zigarettenpause, Frühjahr 2020
Quelle: Screenshot der Scrollreportage „There is Glory in Prevention“ von Patrick Junker und Nina Kurzeja

6. *There is glory in preventing Long Covid*

Von Patrick Junker liegen inzwischen zwei lange Reportagen aus der Coronapandemie vor, „There is Glory in Prevention“ und „Long Covid“.⁷ Während Erstere schon im März 2020 begonnen wurde und in ihren fünf Kapiteln sowohl in ein Stuttgarter Krankenhaus auf die Covid-19-Station führt als auch lockdowntypische Phänomene wie Demonstrationen, Grenzkontrolle, Beerdigung ohne Trauergäste, Desinfektionsarbeiten, Kulturschaffen und Gottesdienst für den Livestream sowie die Arbeit eines Testmobils abbildet, widmet sich die letztgenannte Reportage den mitunter monatelangen Nachwirkungen einer Infektion mit SARS-CoV-2. Neben der Motivation der meisten Fotograf*innen während der Coronapandemie, eine historische Krisenzeit für die spätere Reflexion und Erinnerung zu dokumentieren, wurde Junker zusätzlich von dem Gefühl der Notwendigkeit angetrieben, den Aspekt der Pandemie visuell in die Öffentlichkeit zu bringen, der in Deutschland medial zunächst unterrepräsentiert war: das ganz konkrete Leiden am Virus. Dabei ging es ihm über ein Berichten von den schwerwiegenden Symptomen der Patient*innen und der pflegerischen und ärztlichen Kraftanstrengung hinaus auch um eine fast schon aktivistisch zu nennende Beteiligung an der Präventionsarbeit. Mit der Veröffentlichung seiner Beobachtungen in verschiedenen Formaten auch jenseits des journalistischen Kontextes verband er die Hoffnung, Aufklärung über die im Privaten oder hinter verschlossenen Türen durchgemachten Covid-19-Schicksale möge zu einem handlungsorientierenden Verständnis der Coronakrise beitragen.

Ähnlich wie Simon Zamora Martin hält auch Patrick Junker eine textuelle Begleitung seiner Fotografien nicht nur, aber besonders im Coronakontext für essenziell. Bei beiden Projekten hat er dafür mit Textautor*innen zusammengearbeitet, wie mit der Redakteurin der *Süddeutschen Zeitung* Veronika Wulf und mit einem Team von *Zeitungsspiegel Reportagen*. Die Grundlage für die Texte bilden deren ausführliche Interviews mit den Protagonist*innen, die als Protokolle einen wesentlichen Bestandteil der diversen Veröffentlichungen bilden. Zu sehen und zu lesen war die Reportage als Scrollreportage online, als eigenständige Printzeitung, in Auszügen bei *Riffreporter* und in *Buch Zwei* der *Süddeutschen Zeitung* sowie im *Stern* und in *Stern Gesundheit*. Neben den üblichen Reportagepräsentationsformen wurden die Fotografien aus „There is Glory in Prevention“ Ende Oktober 2020 auch im Stadtraum Stuttgarts ausgestellt. Sechs Por-

7 Siehe <https://www.patrick-junker.com/> (Zuletzt angesehen 01.06.2021).

träts wurden im Format 180 x 130 cm auf die Pfeiler der Paulinenbrücke plakatiert, die Infoscreens der U- und S-Bahnhöfe wurden bespielt und auf einem mobilen Bildschirm, der an verschiedenen Tagen an unterschiedlichen Orten aufgestellt wurde, lief das Projekt als Slideshow. Hier diente die dann ausliegende Zeitung als Textlieferant.

Obwohl seine Schilderungen der Lockdown-Situationen wie auch der Versuche, nach dem Lockdown trotz Pandemie ein gesellschaftliches Leben zu führen, inhaltlich sehr vielfältig und visuell sorgfältig gestaltet sind und einen wichtigen Konnex herstellen zwischen dem kollektiven Präventionsverhalten und dem aus dem Krankenhaus berichteten Leid, das es durch Ersteres zu vermeiden gilt, wird spätestens beim Projekt „Long Covid“ deutlich, wie sehr die individuellen Menschen mit ihrem Erleben einer schweren Krise im Mittelpunkt von Junkers fotografischer Arbeit stehen. An Covid-19 Erkrankte, die sich auch lange nach Abklingen der Akutsymptomatik noch mit extremen Erschöpfungszuständen, sogenannter *fatigue*, sowie weiteren körperlichen Einschränkungen herumschlagen, haben sich von ihm porträtieren lassen. Von jeder Person gibt es sowohl ein Kopfbild als auch ein situatives Porträt.

Für die Kopfbilder verwendet Patrick Junker verschiedene handgehaltene Folien vor der Linse als eine Art kontingenten Unschärfefilter. Die resultierende Bildstörung, die mal deutlich, mal schwächer ausfällt, visualisiert das Phänomen, das viele der Betroffenen des Post-Covid-19-Syndroms beschreiben: Sie erkennen sich selbst „nicht mehr wieder“. Die existenziellen Veränderungen, die sie durch SARS-CoV-2 erfahren haben, sind jedoch meist nicht sichtbar. Da sie nicht auf Anhieb als „versehrt“ erkennbar sind, werden ihnen oft auch das Verständnis und die Toleranz für Personen mit krankheitsbedingten Einschränkungen vorenthalten. Zusammen mit einer derzeit noch unscharf beschriebenen, weil neuen und verwirrend vielfältigen Diagnose wird das diffuse Leiden so schnell als Befindlichkeit oder Überempfindlichkeit abgetan. Die nahen, direkten Porträts – die meisten der Dargestellten in dieser Serie blicken frontal in die Kamera – fordern den Austausch mit den Betrachtenden regelrecht ein, sie lassen es zu, in ihrer ernsthaften Zurückhaltung angesehen zu werden, aber werden nicht auf das Objekthafte eines Abbilds reduziert. Vielmehr bilden sie den Auftakt für die Erzählung des jeweiligen Schicksals, indem sie die Porträtierten als kompetente Zeug*innen etablieren – trotz des Schleiers, der sich zwischen Person und Publikum geschoben hat.

Zu jeder porträtierten Person gibt es mindestens eine weitere Fotografie, diese zumeist ohne Filter, die sie noch einmal zeigt, nun in einer Aktion oder Situation, die typisch ist für das Gehemmtsein bei Long Covid oder die zu den Behandlungsversuchen gehört. Eine 54-Jährige steht

an ihrer Geschirrspülmaschine und muss sich abstützen, da diese Haushaltstätigkeit auch Monate nach der akuten Infektion noch überfordernd anstrengend ist. Der 65-jährige ehemalige Extremsportler ist von hinten am Berghang auf einem Mountainbike zu sehen, pausierend – er kann immerhin wieder schwimmen, Fahrrad fahren und wandern, nach drei Monaten Intensivstation, davon ein Monat im Koma. Eine junge Frau lehnt sich an ein Auto und stützt sich zusätzlich auf Walkingstöcke. Eine andere liegt in eine bunte Decke gehüllt auf dem Sofa. Ein älterer Mann befindet sich in einem merkwürdigen Glaskasten – eine Untersuchung im Krankenhaus. Ein weiterer probiert es mit Schröpfen. Die visuellen Erzählungen stehen dabei in einem engen inhaltlichen Zusammenhang mit Texten. Dort sprechen die Patient*innen von ihrer individuellen Krankheitsgeschichte, schildern den durchgemachten Covid-19-Verlauf sowie die Rehabilitationsmaßnahmen und erklären ihre Wirksamkeit respektive Unwirksamkeit sowie den bis dato erreichten Genesungsgrad. Zusätzlich kommen hier sehr persönliche biografische Details zur Sprache, Einstellungen zum Leben, zur intensivmedizinischen Behandlung, berufliche Tätigkeiten, Vorerfahrungen und Lifestyle-Änderungen werden thematisiert. Anders scheint das Ausmaß der schweren Krankheit nicht zu erfassen zu sein. Zugleich wird so aber ein hoher Grad an Authentizität der Sprechenden vermittelt. Ihr Urteil über Covid-19 kann als qualifiziert gelten, weil die ganze individuelle Bedingtheit des Urteilens mitgeliefert wird, Prämissen ausgesprochen sind und Erfahrungen empirisch versammelt werden. Die Fotografien mit ihrem Doppelkonzept von inszenierten Porträts und beobachteten Szenen plausibilisieren das Gelesene. Im Wechselspiel von Bild und Text lässt sich eine Komplexität vermitteln, die nicht zuletzt den sehr unterschiedlichen Erfahrungen und teils auch widerstreitenden Meinungen der Long-Covid-Expert*innen wider Willen gerecht wird, ohne sie auf eine gemeinsame Stromlinie zu reduzieren.

In der vorangegangenen Reportage „There is Glory in Prevention“ wurde im dritten Kapitel das Krankenhauspersonal des Marienhospitals umfassend porträtiert, das die akut an Corona Erkrankten umsorgte (siehe Abbildung 5). Dabei kommen auch Patient*innenschicksale zur Sprache, jedoch wurde bei deren Erwähnung auf anonymisierendes Fotografieren geachtet. Ähnlich wie nachfolgend bei „Long Covid“ widmet Patrick Juncker auch hier den einzelnen Protagonist*innen – Pflegedienstleiter*innen, Pfleger*innen und Physiotherapeut*innen – mehrere Bilder, hier sowohl Einzelporträts als auch Aufnahmen bei der Arbeit mit Patient*innen oder Gruppensituationen im Team sowie Zwischenmomente wie eine Zigarettenpause mit Katze oder ein Coronatest. Die Porträts sind teils mit Maske ausgeführt, teils ohne, bei der Arbeit wird zumeist Ganzkörperschutz ge-

tragen, sodass ohne Begleitinformationen eine Identifizierung Einzelner auf diesen Bildern kaum möglich wäre. Die Darstellungen mit Maske verweisen auf die Anwesenheit des unsichtbaren Virus und auf die wegen SARS-CoV-2 erschwerten Arbeitsbedingungen. In Kombination mit den Zwischenmomenten und durch die protokollierten Interviewaussagen ergibt sich dennoch ein Gefühl der Vertrautheit mit den Protagonist*innen. Zugleich entsteht durch die Bild-Text-Kombination ein gewisses Verständnis für die besonderen Umstände der Arbeit mit Coronapatient*innen, ohne Laien mit Spezialwissen zu überfordern.

7. *Rhapsodie in der Krise ist das Epos in der Rückschau*

Dass Patrick Junker sich die visuelle Ausführlichkeit in der Veröffentlichung sowie die enge Zusammenarbeit mit den schreibenden journalistischen Kolleg*innen leisten kann, hängt mit dem Verlassen der journalistischen Rahmenbedingungen in mehrfacher Hinsicht zusammen. Zum einen wurde die Finanzierung der Projekte durch marktexterne Förderung unabhängig von den üblichen Sachzwängen, sie geschah für „There is Glory in Prevention“ zunächst sogar komplett auf eigenes Risiko, da die Förderzusage Monate nach der Phase des Fotografierens erteilt wurde. Erst im Nachhinein gab es auch vom *Stern* eine Pauschale – wobei ein Schreiben des *Stern* vorab immerhin als Türöffner beim Marienhospital behilflich war. Zum anderen lag durch die Selbsttherausgabe von „There is Glory in Prevention“ als Zeitung und die zentrale Projektveröffentlichung als Scrollreportage⁸ auf einer eigenen Website die Steuerung in der Hand des Fotojournalisten. Er konnte so das Verständnis der Coronasituation und die Vertrautheit mit den Protagonist*innen an die Öffentlichkeit transportieren, die er sich selbst mit großem Einsatz und Zeitaufwand im Krankenhaus erarbeitet hatte, ohne sich auf wenige Fotografien beschränken zu müssen, die redaktionelle Entscheidung der Bildauswahl abzugeben oder die Hoheit über die bildbegleitenden Texte zu verlieren.

Die volle editorische Freiheit hat sich auch Simon Zamora Martin für „Arbeit in der Krise“ vorbehalten. Die Kernform des Projekts ist ein gedrucktes DIN-A4-Heft von 52 Seiten zur kostenlosen Verteilung im öffentlichen Raum, in welchem sowohl die Fotografien prominent ganzseitig zur Geltung kommen als auch Platz ist für bildunabhängige kurze Textessays. Aufgrund mangelnder Finanzierung wurden zunächst

8 Siehe <https://www.thereisgloryinprevention.de/> (Zuletzt angesehen 01.06.2021).

nur 100 Heftexemplare gedruckt, womit keine breite Verteilung wie ursprünglich angedacht umsetzbar war, welche allerdings die Grundlage dafür wäre, maßgeblich im Coronadiskurs präsent zu sein. Mit einer solchen Printfassung verbindet sich unabhängig davon die Hoffnung, für eine kleine Weile anders als häufig im Netz die volle Aufmerksamkeit der Betrachter*innen zu erhalten, gerade auch für die Fotografien. Die Bilder und ihre Begleittexte, nicht jedoch die Essays, sind im Nachgang dennoch auch auf der Website des Autors veröffentlicht, wo sie dem Publikum ohne Paywall zugänglich sind, potenziell auch mit größerer Reichweite. Auskoppelungen einzelner Geschichten konnte Zamora Martin zudem in der Tagespresse unterbringen.

Rafael Heygsters und Helena Manhartsbergers Projekt wurde mehrfach ausgestellt und auszugsweise auch international entweder in Verbindung mit Interviews der beiden Fotojournalist*innen oder als illustratives Material zur Begleitung von Texten zur Coronakrise veröffentlicht. Die Autor*innenschaft und mit ihr das Gesamtkonzept von „Corona Rhapsody“ trat in letzterem Fall in den Hintergrund. In den Ausstellungen haben die Kurator*innen zum Teil weitestgehend auf begleitende Texte verzichtet, so etwa in den *Technischen Sammlungen Dresden* und beim *Athens Photo Festival* im *Benaki Museum*. Eine solche Isolierung der Bilder ließ viele Fragen zur Sachebene offen und führte zu Spekulationen über den Inhalt der Fotografien. Gerade in einer akuten Krise ist das Bedürfnis betrachterseitig groß, beim Entziffern der visuellen Botschaft eine klare Faktenlage zu eruieren – bzw. nicht etwas Wesentliches an Sachinformation zu übersehen oder misszuverstehen. Die Gestaltung der fotografischen „Dokumente“ von „Corona Rhapsody“, die auf etwas aufmerksam machen möchte, gerät angesichts einer ungeklärten Sachebene in der Rezeption leicht ins Hintertreffen. Die eher zufällige Verrätselung mangels Bildunterschriften warf nicht zwingend die Fragen auf, die Heygster und Manhartsberger mit ihrer Ästhetik der Lichtsetzung anregen wollten. Die Präsentation auf der eigenen Website ermöglicht auch hier das zuverlässige Zusammengehen textueller und visueller Information und befreit die Bilder dahin gehend, mit ihren formalen Aspekten zu einem Nach-Sinnen über die Coronakrise zu bewegen.

Navid Bookanis dokumentarische Coronaserie ist noch nicht abgeschlossen, bislang findet sie sich auszugsweise vom Fotografen online ohne Begleittext präsentiert und lässt die Bilder für sich selbst sprechen. Solch ein unfertiger Zwischenstand passt zur unabgeschlossenen Pandemie, ebenso wie alle hier genannten Fotograf*innen und viele ihrer Kolleg*innen inhaltlich weiter zur Coronakrise arbeiten, ihre Serien fortsetzen, vertiefen oder, wie Helena Manhartsberger mit ihrem Projekt „sex work

– lock down“ zur Sexarbeit in Österreich in Coronazeiten, sich innerhalb der Gesamtsituation einen neuen Aspekt zur Beobachtung herausgreifen. So ist auch ihrer aller Suche nach angemessenen Veröffentlichungskanälen und -formen (noch) nicht beendet. Mittelfristig planen sie, ihre Projekte in Buchform zu veröffentlichen, womit ein Medium angestrebt wird, das eine gewisse Beständigkeit des Urteils, eine Nachhaltigkeit der Botschaft verspricht, darüber hinaus allerdings inzwischen fast schon zum Muss geworden ist für dokumentarische Autor*innen. Der Aspekt der markttechnisch besseren Positionierung durch ein eigenes Fotobuch droht, unter Umständen eine Formentscheidung für die abschließende Projektpräsentation zugunsten von Print vorzunehmen, unabhängig davon, wie dieses Medium zur Coronakrise passt. Ein Buch in seiner fixierenden Form läuft während einer noch bestehenden Krisensituation Gefahr, wesentliche Veränderungen nicht mehr berücksichtigen zu können. Insofern geht mit dem Gedanken an Buchversionen der Projekte die Vorstellung einher, dass zum Veröffentlichungszeitpunkt die Krise als Krise vorbei sein müsste, sodass die Episierung des Geschehenen (und die Kanonisierung seiner Darstellungen) einsetzen kann. Was inmitten des Geschehens eine lose Sammlung kurzer Stücke sein darf, offen für die Fortschreibung, experimentell in der Gestaltung und auf der Suche nach tieferen Zusammenhängen, das härtet mit Abstand zur Aktualität zum Dokument aus. Hier hoffen die dokumentarischen Erzähler*innen, einem reinen „Es-ist-so-gewesen“ ihrer Fotografien ein oder zwei Reflexionsebenen hinzugefügt zu haben. Wo dies nicht schon konzeptuell geschehen ist, bietet eine Buchveröffentlichung nicht zuletzt die Gelegenheit, auch längere Texte mit einzubeziehen.

Sowohl aufgrund eines sich auch ohne Corona verändernden journalistischen Feldes mit schwierigem Bildermarkt⁹ als auch unter den besonderen Vorzeichen dieser Pandemie – neben beschränkten Zugängen und verkomplizierten Alltagsbedingungen ein erhöhter Bedarf an gesellschaftlicher Verhandlung des Miteinanders – besteht die Notwendigkeit zur Innovation.¹⁰ Die hier beobachteten Ansätze sind nicht per se völlig neu oder nur der Coronakrise zu verdanken. In der Spannung zwischen journalistischer Dauerkrise und akuter Coronakrise stellt es sich jedoch als wertvoll heraus, alte Tugenden der dokumentarischen Fotografie mit neu-

9 Zu den ökonomischen Veränderungen siehe den Text von Lars Bauernschmitt in diesem Band.

10 Zum Innovationsdruck siehe auch den Aufsatz von Karen Fromm in diesem Band, der herausarbeitet, inwiefern das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Fall von Corona in besonderer Weise zur Disposition steht.

en Methoden zu kombinieren. In Ruhe beobachten, was ist, zugleich die eigenen Bilder sehr bewusst gestalten, Nähe zu den Geschichten und ihren Protagonist*innen herstellen, Zeit für tieferes Eintauchen aufbringen, Vertrauen aufbauen, Beziehungen bilden, aber auch eingehende Recherche und sorgfältige Themendefinition stehen zwar weiterhin schnell im Widerspruch zum Ökonomisierungszwang in der professionellen Fotografie und dem Journalismus. Zugleich sind sie noch immer die unumgängliche Basis für kompetentes Erzählen. Manches davon war und ist unter Coronabedingungen schwerer zu bewerkstelligen, letztlich jedoch auch jetzt nicht gänzlich unmöglich. Indem die besprochenen dokumentarisch arbeitenden Fotograf*innen sich nicht auf ein enggeführtes fotojournalistisches Rollenverständnis beschränken lassen, serielle Konzepte beim Fotografieren verfolgen, auch zu Textautor*innen, Regisseur*innen und Produzent*innen werden, sich trauen, beim Ringen um eine mehrschichtige Wirklichkeitsrepräsentation mit Filtern und Lichtsetzung zu arbeiten oder auf Scrollytelling zwecks Betrachterinvolvierung zu setzen, initiieren sie komplexe Reflexionsräume. Diese schöpfen bislang nicht alle Möglichkeiten aus, ein neues Erzählen zeigt sich hier in Ansätzen, während Überlebensstrategien der Autor*innenfotografie wie eine eigene Handschrift und ein vom Markt identifizierbarer Stil sicherheitshalber ebenfalls gepflegt werden. Dennoch zeigt sich ein allgemeines Interesse an der Entwicklung alternativer fotobasierter Erzählformen. Die Notwendigkeit komplexer Betrachtung besteht nicht nur in der Coronakrise, sondern auch für die zukünftige gemeinschaftliche Suche nach Lösungen etwa für die Klimakrise. Dafür kann ein erweitertes dokumentarisches Erzählen auf sensible und differenzierte Art wesentliches Material zum Nachdenken unterbreiten.