

Das Überleben der Bilder oder Ikonografie einer Krankheit

Mona Leinung

1926 schreibt Karl Jäger in einem Studien- und Berufsführer zur Zeitungswissenschaft: »Die Aufgabe des Journalisten ist es, ein Bild seiner Zeit zu geben.« (Jäger 1926: 3, zit. n. Löffelholz 2000: 40) Was lapidar klingt, ist tatsächlich wörtlich zu nehmen: Wird die Öffentlichkeit mit traumatischen Ereignissen konfrontiert, so versuchen Journalist:innen und andere Kultur- und Medienschaaffende dem Unbegreiflichen ein Bild der Zeit abzurufen. Dabei schreiben sich die Krisen der Weltgemeinschaft vor allem visuell in das kollektive Gedächtnis ein. Die Antikriegsbewegung in den USA ruft augenblicklich das Bild der vietnamesischen Kinder auf, die vor den Napalm-Wolken flüchten; an die Attentate vom 11. September 2001 kann man kaum denken, ohne die Bilder der einstürzenden Türme zu sehen, und die Fotografie des ertrunkenen Aylan Kurdi am Strand ist zum Symbolbild der weltweiten Flüchtlingskrise geworden. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von historischen Referenzbildern, Bildern also, die unweigerlich auf ein Ereignis referieren und die sich als »Schlüsselbilder für einen historischen Ereigniszusammenhang etabliert haben« (Hellmold 1999: 34–50). Claude Lévi-Strauss nennt geschichtsträchtige symbolische Bilder »totemische Operatoren« (Lévi-Strauss, 1968: 10), für Walter Benjamin sind sie »dialektische Bilder« (Benjamin 1991: 577)¹, die mithilfe der Medien eine moderne Massengesellschaft wachrütteln können. In jedem Fall aber sind es Bilder, die Geschichte in einem Moment des Innehaltens einfangen und mit deren Wiedererkennen bestimmte Erinnerungsinhalte immer wieder aktualisiert werden (vgl. Hellmold 1999: 34–50). Dabei erklären diese punktuellen historischen Ikonen zunächst einmal nichts aus sich selbst heraus, doch liefern sie einen Brennpunkt der Aufmerksamkeit und geben immer wieder Anlass zur Hinterfragung der Umstände. Warum tauchen diese symbolischen Bilder in spezifischen historischen Momenten auf? Oder vielmehr auch: Warum tauchen sie nicht auf?, müsste man angesichts der jüngsten Katastrophe, der Corona-Pandemie fragen. Denn von der aktuellen Krise und ihren mittlerweile über zwei Millionen Todesopfern (Stand: März 2021) gibt es kaum vergleichbare Bilder. »Wo sind die Fotos der Menschen, die an Covid sterben?«, fragte die Kunsthistorikerin Sarah Elizabeth Lewis in der *New York Times* bereits im Sommer 2020 (Lewis 2020). Wieso

1 Vgl. zum Begriff des dialektischen Bildes auch Schweppenhäuser (2003).

sehen wir das Leiden in dieser Krise nicht? Auch wenn sich das Virus nicht direkt abbilden lässt, so böten sich dennoch schlüssige Erzählungen und Bilder für die Katastrophe. Stattdessen kulminiert die mediale Darstellung in Illustrationen von eingefärbten, pickeligen Virusbällen oder in Fotografien leerer Innenstädte und Supermarktregale. Das Sterben und das Leid sehen wir nicht. Warum ist das so?

»An den Debatten über die genauen [...] Opferzahlen vorbei liefert ein Foto das eine unauslöschliche Beispiel«, schreibt Susan Sontag in ihrem Essay »Das Leiden anderer betrachten« (Sontag 2003: 52) und verweist damit auf die Bedeutsamkeit der Bilder. Diese Einsicht hat lange Vorläufer: Bereits Augustinus entwickelte die Idee einer Vorherrschaft der visuellen Wahrnehmung und W. J. T. Mitchell insistierte 1992 auf der Wirkmächtigkeit der Bilder, als er den Paradigmenwechsel vom Wort zum Bild mit dem Begriff des *pictorial turn* prägte und so das Denken in Bildern und über Bilder zu rehabilitieren versuchte (vgl. Mitchell 1992). Angesichts der Einigkeit über unser ikonisches Zeitalter, in dem »die Wirklichkeitserfahrung wesentlich an visualisierte mediale Repräsentationen« (Meckel 2001: 28) geknüpft ist und den Bildern mehr Aussagekraft über eine Epoche innewohnt »als den Urteilen der Epoche über sich selbst« (Kracauer 1963: 50), müssen wir nun fragen, welche Urteile den derzeitig kursierenden Darstellungen des Coronavirus innewohnen. Durch das Fehlen des einen unauslöschlichen Beispiels drängt sich gleichzeitig die Frage auf: Haben Bilder ausgedient? Ist die aktuelle Krise gleichzeitig eine Krise des ikonischen Zeitalters, die uns die Grenzen des fotografischen Bildes aufzeigt? Oder ist die aktuelle Bilderarmut womöglich gar keine Armut, sondern Ausdruck eines neuen visuellen Regimes der Mehrstimmigkeit?

Tatsächlich haben wir es ja nicht mit zu wenig Bildern zu tun, sondern vielmehr mit dem Fehlen eines Schlüsselbildes, das retrospektiv zu einem visuellen Kulturgut avancieren könnte. In den Medien wimmelt es nur so von bunten Virus-Illustrationen, Schutzanzügen und Mund-Nasen-Schutz-Selfies. Das neuartige Virus hat uns sogar viele ungewohnte Bilder beschert: Venedig ohne Touristen etwa, ein leergefegter Platz vor dem Brandenburger Tor, aber auch bunt maskierte Menschen auf den Straßen, Kolonnen von Militärfahrzeugen und Ärzte in Schutzanzügen. Es scheint, als sei die ikonografische Erzählung nicht länger über das eine Bild zu haben, sondern als ergebe sie sich vielmehr aus der Masse der »vorbeischlitternden« Fotografien. Die zweite Frage ist nun also, ob diese Bildervielfalt aussagekräftig genug ist, um uns, aber vielleicht auch kommenden Generationen ein Bild von der Corona-Krise zu geben? Oder vielmehr, welche Bedeutungen diesen Bildern eingeschrieben sind. Im Folgenden nehme ich also zweierlei in den Blick. Erstens: Welche Gründe gibt es für das Fehlen eines ikonischen Referenzbildes der derzeitigen Ausnahmesituation? Was unterscheidet die Covid-19-Pandemie visuell von anderen Krisen? Und zweitens: Wie reagiert der kursierende Bilder- und Darstellungsstrom auf diese Probleme? Mit welchen Alternativerzählungen haben wir es zu tun?

Das erste Problem: Das Virus ist unsichtbar

Wie bei jeder Krankheit ist das genaue Geschehen von Ansteckung und Ausbruch, das heißt die Aktivität des Virus, höchstens im mikroskopischen Bereich sichtbar und entzieht sich damit dem freien Auge. Wer im alltäglichen Leben Träger:in des Virus oder

bereits Infizierte:r ist, bleibt der unmittelbaren Sichtbarkeit entzogen und damit der bloßen Imagination überlassen. Nicht selten hat dieser Umstand eine Reihe von Metaphern der Sichtbarkeit zustande gebracht, die sich am Kriegsjargon bedienen: Das Virus wird zu einem »Eindringling von außen«, dem die »Truppen des Immunsystems« nicht gewachsen sind, die Erkrankung zum »subversiven Akt im Inneren des Körpers« (Time Magazine 1986 zit.n. Sontag 2003: 88; Weber 2020). All dies sind sprachliche Bilder, die bemüht werden, um ein Verständnis vom Mikroprozess des Virus zu geben und um die Ernsthaftigkeit der Lage zu verdeutlichen. Gleichzeitig beharren sie aber auf der Ontologie des Körpers, der als ein abgeschlossenes System gedacht wird, das sich nun mit der Gefahr jenes viralen »Angriffs von außen« konfrontiert sieht. Während man sich sonst so gern als eingebettetes und relationales Subjekt begreift, das sich im Netzwerkmodus mit ökologischen Faktoren perzeptiv, kognitiv und sensitiv verbindet, scheint plötzlich mit der Entgrenzung Schluss zu sein. Was also geschieht, weil die Krankheit selbst nicht sichtbar ist, ist der Versuch, zumindest die Grenzen exakt zu bestimmen, an denen sie Einzug in den Organismus hält und zu wirken beginnt. Damit zeigt sich, dass Vorstellungen von Krankheit immer auch eng mit Vorstellungen von Fremdheit in Verbindung stehen: einer Fremdheit, die als potenzielle Gefahr von außen gedacht wird. Es ist daher auch kein Zufall, dass in Zeiten einer viralen Pandemie nationale Grenzen geschlossen werden und von Grenzen der Gesundheitssysteme die Rede ist – allen Wahlsprüchen zum »Kampf gegen Corona« sind aufgrund der sprachlichen Anleihen, die auf Krieg und Schlacht verweisen, scharfe Grenzziehungen zwischen potenzieller Gefahr von außen und dem bedrohten, schützenswerten »Inneren« eingeschrieben. Die zahlreichen Bilder von Menschen mit Mund-Nasen-Schutz stellen nun diesen imaginären Bildern ein reales Symbol zur Seite. Denn der Mundschutz kommt nicht nur als Barriere zur Außenwelt einer Trennung zwischen mir und den anderen gleich, er ist auch in der Ikonografie immer schon Grenzsymbol gewesen; Flüchtlinge an den südlichen Grenzen Europas werden von Sanitäter:innen und Polizist:innen in Empfang genommen, die Mundschutzmasken tragen, und einige Zeichnungen und Berichte aus dem 17. Jahrhundert zeigen Seuchenärzte mit Schnabelmasken, die sich zu dieser Zeit in Frankreich und Italien versuchten vor der Pest zu schützen. Bis heute bleibt zwar zweifelhaft, ob solche Masken tatsächlich bei der Behandlung von Pestkranken zum Einsatz kamen, aber die Bilder vom Doktor mit dem Schnabel sind zum allgemeinen Symbol geworden, weil in ihm die Grenzziehung zwischen Gesunden und Kranken so eindeutig zum Ausdruck kommt. Daher überrascht es, dass Fotografien von Mundschutztragenden während der Spanischen Grippe weniger Einzug ins kollektive Gedächtnis erhalten haben. Das dürfte mitunter auch daran liegen, dass die Spanische Grippe – trotz ihrer globalen Dimension – überwiegend im Kontext des gewaltigen Dramas von Krieg und Nachkriegszeit abgehandelt wird und den meisten Historiker:innen kein eigenes Kapitel wert ist. Während der Corona-Pandemie erhält der Mund-Nasen-Schutz darüber hinaus eine ambivalente kommunikative Bedeutung: Als bildlicher Ausdruck der Pandemie ist er einerseits Schutzsymbol gegen das infektiöse Fremde und avanciert andererseits zum Ausweis eines solidarischen Miteinanders. Auch in diesem Sinne zieht er eine Grenze: Es kommt zum binären »Wir gegen die Anderen«, zur Abgrenzung zwischen Maßnahmen-Verteidiger:innen und Maskenverweiger:innen (vgl. Moser/Schlechtriemen 2021).

Darüber hinaus ist durch die technischen Möglichkeiten fotografischer Bildproduktion ein »Vorstoß in das Feld des Unsichtbaren« (Volkmer 1894: III.) möglich geworden. Im Gegensatz zu früheren Krankheitsepidemien wie der Pest oder Syphilis ist es heute mithilfe von Aufnahmen aus dem mikroskopischen Bereich möglich, dem »Eindringling von außen« ein Gesicht zu geben: So erscheint in unermüdlicher Wiederholung die Darstellung des vergrößerten SARS-CoV-2-Virus in den Medien. Sie stammt von den Medizinillustrator:innen Alissa Eckert und Dan Higgins und wurde für das US-amerikanische *Center for Disease Control and Prevention* angefertigt. Ursprünglich war es eine graue Kugel mit orangenen und rot-braunen Auswüchsen auf einem dunklen Hintergrund. Ihre Wahl der Form, Textur, Farbe und Beleuchtung begründeten die beiden Illustrator:innen mit der guten emotionalen Vermarktbarkeit einerseits und der starken Betonung der gefährlichen Situation andererseits. In den Medien erscheint das Virus heute in verschiedenen Farben, meist in leuchtenden grellen rot-pinken oder in grünen Tönen. Oft werden ganze Virusschwärme abgebildet, die durch einen dunklen Hintergrund ziehen. »Das Ikon ist faszinierend, aber gefährlich!«, so die Bild-Interpretation von Monika Pietrzak-Franger von der Universität Wien. Der eigentlich unsichtbaren Bedrohung ein Gesicht zu geben wirke beruhigend, meint sie: »Wenn man ein Bild des Feindes hat, erweckt das zumindest den Anschein, man hätte alles unter Kontrolle.« (Pietrzak-Franger 2020)

Den eigentlich unsichtbaren »Feind« in den Bereich des Sichtbaren zu holen ist nun das eine, das andere, das Leiden der Menschen abzubilden, scheint weiterhin ein Problem darzustellen. Fotografien von Covid-19-Opfern gibt es kaum, das Leiden erscheint medial unterrepräsentiert. Zu den im deutschen Meldesystem am häufigsten erfassten Symptomen einer SARS-CoV-2-Infektion zählen Husten, Fieber, Schnupfen sowie Geruchs- und Geschmacksverlust. Der Krankheitsverlauf variiert in Symptomatik und Schwere, ist den Betroffenen allerdings auch bei schweren Infektionen von außen nicht anzusehen. In ihrem Essay »Krankheit als Metapher« schreibt Susan Sontag: »Die gefürchtetsten Krankheiten sind die, die nicht einfach nur tödlich sind, sondern den Körper verfremden.« (Sontag 2003: 110) Sie verweist in diesem Zusammenhang beispielsweise auf Krankheiten, bei denen »das Gesicht wie eine Mutation ins Tierische aussieht, so etwa das Löwengesicht des Leprakranken, oder bei der es irgendwie verfault erscheint, wie bei der Syphilis« (ebd.: 107). Da wir es angesichts einer Covid-Infektion aber weder mit Mutationen ins Tierische noch ins Organische zu tun haben, bleibt die ästhetische Ebene gleichsam rein – und damit uninteressant für visuelle Erzählungen des Grauens. Denn wie wäre das Bild eines an Covid-19 Sterbenden zu unterscheiden von jemandem, der einer normalen Grippe erliegt? Damit erklärt sich auch die mediale Beliebtheit des buntgefärbten Pickelballs: Bleiben die unmittelbaren Auswirkungen auf den Körper unsichtbar, signalisiert höchstens eine alarmierend kolorierte Illustration mit wissenschaftlicher Rückendeckung die drohende Katastrophe.

Das zweite Problem: Das Sterben ist privat

Ein zweites Problem der Darstellbarkeit betrifft den Ort des Sterbens selbst: Der Tod ereignet sich nicht auf dem Schlachtfeld, sondern privat – hinter den Türen der Pflegeheime, Krankenhäuser und Wohnungen. So sehr die Pandemie auch öffentlich sein mag, ihr

eigentliches Kernstück, das Sterben der unzähligen Covid-19-Opfer, bleibt eine höchst private Angelegenheit. Der Lockdown schließt auch die Sterbenden ein. Generell gelten Krankheiten als Privatsache, weswegen sie viel weniger öffentlich besprochen und abgebildet werden.

Das war allerdings nicht immer so, die Geschichte der Kunst hat – entgegen landläufigen Meinungen – auch eine lange Tradition von Darstellungen, die Leiden und Krankheit thematisieren. Die *Operation am Fuß* von Adriaen Brouwer aus dem Jahr 1636 oder Rembrandts berühmtes Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp* aus dem Jahr 1632 sind bereits Beispiele für das malerische Motiv »Krankheit und Gesundheit«, aber auch für das Interesse am Körper, das in der Renaissance besonders hoch ist. Aus dem 19. Jahrhundert gibt es zahlreiche Beispiele psychischer Befindlichkeiten in Bildern und im 20. Jahrhundert haben Maler, die unter dem Eindruck der Weltkriege standen, das Leiden u.a. auch in Selbstporträts thematisiert, so zum Beispiel Max Beckmann, der sich als Verwundeter präsentierte. Es gibt also durchaus eine Ikonografie des Leidens, eine kollektive Bilderinnerung, die vom gekreuzigten Heiland über Rembrandts Anatomie-Studie bis zum exekutierten Che Guevara reicht (vgl. Berger 1968: 38).

Warum also sehen wir das Leiden der Corona-Opfer in wenigen Fotografien oder Berichterstattungen? Ganz abgesehen von der moralischen Frage, ob es geboten ist, auf die Toten zu sehen, oder ob ein Skandal darin liegt, solche Bilder in der Öffentlichkeit zu diskutieren, ist ihr Fehlen auch Ausdruck eines gesellschaftlichen Wandels. Denn die derzeitige Krise liefert vor allem Bilder, in denen das Leiden der Menschen – oder vielmehr: der Mensch an sich – überhaupt nicht mehr stattfindet. Dafür gehören menschenleere Stadtlandschaften ebenso zum Repertoire der medialen Berichterstattung wie saubere Strände, Tiere an ungeahnten Orten oder Satellitenaufnahmen von sauberer Luft. Frei nach dem Motto: Wenn der Mensch erst einmal weg ist, kann die Natur aufatmen. Es findet also eine narrative Verschiebung statt: Die Abwesenheit der Sterbenden wird zum Sterben des öffentlichen Lebens² und damit zum Sterben des Menschen per se. Ein Szenario, in dem sich der Planet endlich regenerieren kann. Züge dieses Denkens sind nicht nur verwandt mit den Predigten der evangelikalen Kirchen, denen das absolute Ende und der radikale Neubeginn eingeschrieben ist, es ist auch ein Spezifikum der westlichen Gesellschaften, die ein gesteigertes Bedürfnis nach apokalyptischen Szenarien aufweisen. Susan Sontag schreibt: »Natürlich wünscht sich niemand die Pest. Aber ja, doch: es wäre eine Chance, noch einmal von vorn anzufangen. Und von vorn anzufangen, das ist sehr modern, sehr amerikanisch.« (Sontag 2003: 148) Was zynisch klingt, ist die moderne Einübung in das Bewusstsein undenkbarer gewaltiger Katastrophen, die den Wunsch wecken, irgendwie aufzuräumen, weil die Kultur versagt und verspielt habe. So wird das Rechnen mit dem Schlimmsten zu einer Geisteshaltung, die sich der Fähigkeit verschrieben hat, Ereignisse in die Zukunft zu projizieren, und die häufig als quantifizierbare und nachprüfbare Weitsicht auftritt. Wir haben folglich zwei Krisen: Jenseits der realen Pandemie mit ihrer drastisch steigenden Zahl von Opfern liegt eine andere, viel größere Katastrophe, die auf uns zurollt und an der sich unsere Fantasie abmüht. Es ist diese alternative Version der Krise, die ein reiches Repertoire an imaginären Bildern produziert.

2 So betitelte die ARD eine Sendung vom 28.10.2020 mit: »Verzweifelter Kampf: Das Sterben der Innenstädte«; vgl. Plusminus (2021).

Hier eine Welt ohne den Menschen zu imaginieren liegt nahe. Eine solche postanthropozentrische Denkweise, die mit Foucaults These vom Tod des Menschen (vgl. Foucault 1966) ernst macht, bestimmt bereits seit ein paar Jahren den Zeitgeist in Akademien und Museen. Und auch an den Rändern der etablierten akademischen Philosophie erscheint unter dem Einfluss von Bruno Latour und der Akteur-Netzwerk-Theorie³, dem spekulativen Realismus und dem kritischen Posthumanismus ein neuer Pessimismus und Nihilismus, der in seinen radikalen Formen die Absicht verfolgt, Welt, Natur und Kosmos ohne Bezug zum Menschen zu denken. Fotografien von menschenleeren Stadtlandschaften während der Corona-Krise sind Zeugnisse dieser Selbstsubtraktion des Subjekts und zeigen soziale Zusammenhänge, die unkontaminiert vom Handeln menschlicher Akteure bleiben. Mehr noch suggerieren diese Bilder die Realität einer besseren, sauberen, friedlicheren Welt. Sie sind damit von einer Position aus getätigt, die jenseits des Endes liegt: von der Position der Rettung und Erlösung aus, die in den klassischen Apokalypsen tatsächlich einen strukturellen Ort angibt – das himmlische Jerusalem, den Himmel etc. – nur dass dieser Ort nicht länger außerhalb der Welt gedacht wird, sondern mit der endgültigen Abwesenheit des Menschen diesseits zu erwarten wäre. Die Bilder der Lockdown-Auswirkungen auf den Planeten reihen sich damit in die lange Tradition apokalyptischer Erzählungen ein, die zu den großen metaphysischen Narrationen unserer Kultur gehört.

Das dritte Problem: Die Pandemie verläuft unspektakulär

Ein drittes Problem der Darstellbarkeit ist die Beschaffenheit der Krise selbst, die den Eigenschaften der Fotografie diametral gegenübersteht. Terroranschläge, Kriege und Naturkatastrophen haben meist einen klaren Beginn und ein klares Ende, sie haben eine Dramaturgie und Höhepunkte. Das Virus hingegen haben wir erst bemerkt, als es schon längst da war, der genaue Verlauf der Pandemie ist für uns so schwer einsehbar wie ihr Ende unabsehbar. Das macht es so schwer, schlüssige Erzählungen und Bilder für die Krise zu finden, sie widersetzt sich der konventionellen Dramaturgie. Die Fotografie unterdessen ›braucht‹ diese verlässlichen Höhepunkte, um sie im Bild festhalten zu können. So makaber es klingen mag: Eine Erschießung lässt sich leichter in einem Bild einfangen als das langsame Dahinsiechen, ein einzelnes Ereignis ist fototauglicher als ein andauernder Prozess. Der Verlauf der Pandemie fällt in seiner stetigen Entwicklung also strukturell aus der fotografischen Funktionsweise heraus. »Die Krankheit erstreckt sich selbst bei exponentiellen Infektionsraten über einen langen Zeitraum und bietet nicht die Attraktion einer plötzlichen Eruption oder Explosion«, schreibt Thomas Hecken in seinem jüngst erschienenen Essay »Pandemie und Exekutive im Fernsehen« (Hecken 2020: 151). Dies sei unter anderem der Grund dafür, warum die Berichterstattung im

3 Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) problematisiert die zentrale Stellung des Menschen im westlichen Denken. Latour geht davon aus, dass nichtmenschliche Entitäten (Maschinen, Gegenstände usw.) in sozialen Systemen agieren oder partizipieren können. Die ANT vertritt insofern eine postanthropozentrische Auffassung der Realität, als sie das Wort Akteur – oder Aktant – auch für nichtmenschliche, nichtindividuelle Entitäten verwendet.

Fernsehen vor allem zwei sich endlos wiederholende Plots kennt: unter wirtschaftlichem Druck stehende Ladenbesitzer:innen inmitten ihrer gefüllten Regale auf der einen und Menschen in häuslicher Isolation, die ihren neuen Alltag mit Homeoffice und Kinderbetreuung managen, auf der anderen Seite. Beide Szenarien widmen sich eher den Nebenwirkungen der Pandemie und bieten darüber hinaus relativ wenig Schauwert. Nun sind es weniger die flüchtigen Bilder des Films und des Fernsehens, die sich einprägen und das Gewissen mobilisieren, sondern eher die stillen Aufnahmen der Fotografie, wie Susan Sontag 1980 befindet (Sontag 1980: 22).

Neben den Auswirkungen der Pandemie auf das öffentliche Leben verweisen einige Fotografien aber durchaus auf das Sterben der Menschen. Die bildnerische Erzählung ist dabei allerdings immer nur über ihre Verdichtung zur Masse zu haben: Kein singulärer Fall bietet dokumentarischen Wert, aber die Menge der angesammelten Fälle scheint noch am ehesten in der Lage, ein ikonisches Referenzbild zu geben. Da wären zum Beispiel die Bilder von Leichenschauhäusern, in denen sich unzählige Särge stapeln, Fotos von Ärztekolonnen in Schutzanzügen oder die Aufnahmen aus Bergamo, die zeigen, wie ein Dutzend Militärtransporter die Toten aus der gespenstisch leeren Stadt fahren. All diesen Bildern ist gemeinsam, dass sie durch Wiederholung und Unüberschaubarkeit funktionieren, ihnen ist das Prinzip der Masse eingeschrieben. Forderte Sontag das eine unauslöschliche Beispiel neben den Debatten der Opferzahlen, so scheint es, als gäbe uns hier aber gerade die Bebilderung der (Opfer-)Zahl ein unauslöschliches Bild der Situation. Damit diese Bilder funktionieren, müssen es viele Särge sein, müssen die Leichenwagen in Reih und Glied hintereinanderfahren, müssen die Ärzt:innen sich in ihrer Gleichartigkeit aneinanderreihen. Der Schrecken muss in ein abstraktes und unüberschaubares Bild überführt werden, wie wir es von der visuellen Überwältigung der Wimmelbilder kennen. Nur, dass hier eine Art Vorliebe für das Rational-Geometrische zu beobachten ist. Hatte der Soziologe Andreas Reckwitz 2017 mit seinem Buch »Die Gesellschaft der Singularitäten« von einem umfassenden Strukturwandel in der spätmodernen Gesellschaft gesprochen, in der ein Imperativ des Besonderen herrsche und von Dingen, Individuen und Ereignissen vor allem Einzigartigkeit erwartet werde (vgl. Reckwitz 2018), scheint mit der Corona-Krise ein Gestaltwandel vor sich gegangen zu sein. Was nun unsere Aufmerksamkeit erregt, ist die Unüberschaubarkeit des Vielen, ist die Rückkehr des Überindividuellen und die Gleichheit der einzelnen Teile.

In seiner kontrovers diskutierten Studie »Masse und Macht« hat Elias Canetti einen anthropologischen Blick auf Phänomene der Masse gerichtet und darauf hingewiesen, welche Folgen die ständigen Bedrohungen durch Gewalt und Krankheit für Menschenmassen haben. Solche Gruppen seien zunächst durch ein außerordentlich hohes Maß an innerem Zusammenhalt gekennzeichnet, das einerseits durch die Hoffnung auf Rettung und andererseits durch externe Bedrohungen zustande komme. Geeint durch ein gemeinsames Ziel und die vor ihnen liegende Gefahr kooperierten die Menschen. Selbst wenn die Aussicht auf Erlösung allmählich schwinde, hielten die Bedrohten weiter zusammen (vgl. Canetti 1960: 60f.). So ist es kein Wunder, dass in Zeiten von Corona der Ruf nach Solidarität auf beinahe beschwörende Weise Einzug in den öffentlichen Diskurs erhalten hat. Als Begriff der traditionellen Arbeiterbewegung ist dieses Wort Synonym für ein Klassenschicksal, dem man in Gemeinschaftsaktion und gegen einen übermächtigen Gegner zu entrinnen hoffte. Da wir es nicht mehr mit Klassen, sondern einer »me-

taphysischen Versammlung aller Völker« (Gabriel 2020) zu tun haben, spricht der Philosoph Markus Gabriel lieber von einem »Ko-Immunismus« –eine Wortneuschöpfung, die er sich seinerseits bei Peter Sloterdijk geborgt hat, der damit 2009 bereits die Romantik der Brüderlichkeit zu ersetzen suchte (vgl. Sloterdijk 2009). Ob Solidarität oder Brüderlichkeit: Die panhumane Verbindung scheint durch Corona wieder in Mode, das Einzigartige und Individuelle tritt zurück hinter die externe Bedrohung eines Virus, vor der »alle Menschen gleich« zu sein scheinen. Nur wird so das Bild einer Gemeinschaft der Gleichen erzeugt, die faktisch nicht existiert: Die Vulnerabilität ist ebenso verschieden wie der Zugang zu medizinischer Versorgung. Die Anspielung auf das mythische Bild eines »großen Wir« entfaltet in Zeiten der Krise aber Überzeugungskraft und wirkt sich auch auf unseren Umgang mit realen Bildern in der Pandemie aus. Die Bilder von Ansammlungen und Wiederholungen von Ärzt:innen, Särgen und Krankenhausbetten werden damit unserem Bedürfnis nach einer Weltgemeinschaft gerecht, in der wir uns als Teil des Ganzen begreifen können. Bei Canetti ist die Masse eine ewige Konstante, die zu allen Zeiten auftritt und deren charakteristischste Eigenschaft nicht einmal ihre Größe oder ihr Ausmaß als vielmehr das damit verbundene Raumerlebnis ist. Die Masse beschert einem das Erlebnis der Berührung, also eine physische Erfahrung. In Zeiten der Abstandsregeln und des *social distancing* scheint das Bedürfnis nach einer solchen Berührung besonders groß.

Die Monaden der Gesellschaft

Nun ist die Bildgeschichte des neuartigen Coronavirus natürlich eine weitaus vielstimmigere, als in diesem Text dargestellt. Bei keiner anderen Krankheitswelle hatten so viele Menschen wie heute die Möglichkeit, die Ikonografie mit ihren eigenen Bildern mitzuerzählen.⁴ Dennoch zeigen uns die immer wiederkehrenden Bildmotive einerseits, wie kulturelles Erinnern in der globalen Medienöffentlichkeit funktioniert, und geben andererseits Auskunft über die Gesellschaft, aus der sie stammen. Bilder sind keine abstrakten Entitäten, sondern können als eine Art Monade gedeutet werden, das heißt als etwas, an dessen Dasein sich nicht weniger als der gesamte Weltzustand aufweisen lässt.

Verfügten symbolische Bilder bisher aus kunsthistorischer Sicht über gemeinsame ästhetische Merkmale, die sie erst befähigten, zu Ikonen eines Kriegs oder einer Krise zu avancieren, so scheint heute keine dieser Formalia mehr zuzutreffen. Historische Referenzbilder zeigen meist eine zeitliche Verdichtung der Handlung, sie suggerieren Authentizität und werden durch eine Gebärdefigur im Bildzentrum dominiert. Die Bilder der Corona-Krise liefern nichts von alledem: Eine zeitliche Verdichtung scheint wegen der Dramaturgielosigkeit nahezu unmöglich, Gebärdefiguren verschwinden zugunsten von Massenansammlungen und die Authentizität einer Szene wird von illustrierten Stachelkugeln abgelöst, die in immer grelleren Farben vor allem eins sind: emotionale Dramatisierungen eines Nichtsichtbaren.

Die Vielstimmigkeit der »vorbeischlitternden« Fotografien der Corona-Pandemie ist also auch Ausdruck einer gesellschaftlichen Gesamtsituation, in der mit der Lesart frü-

4 Siehe z.B. Coronarchiv (2021).

herer Ikonen radikal gebrochen wird. So wie wir längst mit der Idee der ›großen Erzählungen‹ gebrochen haben, wie der französische Philosoph Jean-François Lyotard in seinem viel diskutierten Buch »Das postmoderne Wissen« prophezeit hat, gibt es vielleicht auch keine großen bildnerischen Narrative mehr. Lyotard fragte nach der Legitimation der Wissenschaften, die ihm zufolge insgeheim auf gemeinsame Erzählungen und Narrative zurückgreifen anstatt auf Beweise und Argumentation (vgl. Lyotard 1979). Diese großen Erzählungen sind nun in höchstentwickelten Gesellschaften mit explodierendem Wissen, Datenbanken und der atomisierten Expertenkultur nicht mehr vorstellbar. Was wir stattdessen haben, sind Modelle und Theorien, die viel beweglicher sind als die der großen alten Linie des *grand récit* (vgl. ebd.). Wenn weder Politik noch Philosophie so etwas wie eine verbindliche Rationalität für sich beanspruchen können, kann es auch keine bildliche Darstellung geben, die eine gesellschaftliche Krisensituation wie die Corona-Pandemie auf ihren wesentlichen Kern zu verdichten vermag. Die Situation ist schlichtweg zu komplex und vielstimmig, als dass ein einziges Bild eine allumfassende Erzählkraft entfalten könnte. Und wo keine selbstverständlichen Gewissheiten, kein Richtig und kein Falsch mehr, da muss erfindungsreich zwischen den kleinen Erzählungen navigiert werden. Die Bilder der Corona-Krise stellen uns vor eben diese Aufgabe.

Entgegen der Einschätzung, dass die tägliche Bilderflut uns abstumpfen ließe, beharrt Sontag auf der Notwendigkeit von Bildern. Kriege, von denen es keine Fotos gibt, werden vergessen, sagt sie. Eine Pandemie, von der es derart viele Bilder gibt, wird hoffentlich auch vielstimmig erinnert.

Literatur

- Benjamin, Walter: »Konvolut N« u.a., in: Gesammelte Schriften. Bd. V/1+2, Das Passagen-Werk, Frankfurt a.M. 1991.
- Berger, John: »Che Guevara Dead«, in: Aperture. Bd. 13, Nr. 4, 1968.
- Canetti, Elias: Masse und Macht. 34. Aufl., Frankfurt a.M. 2017 [1960].
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 2003 [1966].
- Hecken, Thomas: »Pandemie und Exekutive im Fernsehen«, in: Pop. Kultur und Kritik, Heft 17, Herbst 2020, S. 139–171.
- Hellmold, Martin: »Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege«, in: Thomas F. Schneider (Hg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Fotografie und Film, Bd. 1, Osnabrück 1999, S. 34–50.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1963.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken, Frankfurt a.M. 1968.
- Löffelholz, Martin: »Theorien des Journalismus. Entwicklungen, Erkenntnisse, Erfindungen. Eine metahistorische und historische Orientierung«, in: ders. (Hg.): Theorien des Journalismus. Ein diskursives Handbuch, Wiesbaden 2000.
- Lyotard, Jean-François (1979): Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 1994.
- Meckel, Miriam: Globaler Journalismus. Professionelle Medienkommunikation in der Weltgesellschaft, Opladen 2001.

- Mitchell, William J. Thomas: »The Pictorial Turn«, in: Artforum, Rowohlt, März 1992, S. 89–94.
- Reckwitz, Andreas: Gesellschaft der Singularitäten, Bonn 2018.
- Schweppenhäuser, Hermann: »Dialektischer Bildbegriff und ›dialektisches Bild‹ in der Kritischen Theorie«, in: Zeitschrift für kritische Theorie, Nr. 16, 9. Jg. (2003), S. 7–46.
- Sloterdijk, Peter: Du mußt dein Leben ändern: über Anthropotechnik, Frankfurt a.M. 2009.
- Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten, München 2003 [1989].
- Sontag, Susan: Krankheit als Metapher – Aids und seine Metaphern, Frankfurt a.M. 2003 [1989].
- Sontag, Susan: »In Platos Höhle«, in: dies., Über Fotografie, Frankfurt a.M. 1980.
- Volkmer, Ottomar: Die photographische Aufnahme des Unsichtbaren, Halle 1894.

Internetquellen

- Coronarchiv der Uni Hamburg: <https://coronarchiv.blogs.uni-hamburg.de>, abgerufen am 12.05.2021.
- Gabriel, Markus: Wir brauchen eine metaphysische Pandemie, 20.03.2020 auf der Website der Uni Bonn: <https://www.uni-bonn.de/neues/201ewir-brauchen-eine-metaphysische-pandemie201c>, abgerufen am 02.02.2021.
- Lewis, Sarah Elizabeth: Where Are the Photos of People Dying of Covid? in: New York Times, 1. Mai 2020: <https://www.nytimes.com/2020/05/01/opinion/coronavirus-photography.html>, abgerufen am 01.03.2021.
- Moser, Sebastian J./Schlechtriemen, Tobias: Sozialfiguren der Corona-Pandemie. (K)ein Abschluss, in: KWI-BLOG [<https://blog.kulturwissenschaften.de/sozialfiguren-der-corona-pandemie-2/>], 22.02.2021, abgerufen am 12.05.2021.
- Pietrzak-Franger, Monika, zit.n. Hanna Ronzheimer: Was Bilder über das Coronavirus noch erzählen, 16. Mai 2020 auf science.orf: <https://science.orf.at/stories/3200715/>, abgerufen am 02.02.2021.
- Plusminus (ARD) vom 28.10.2020: »Verzweifelter Kampf: Das Sterben der Innenstädte«, <https://www.daserste.de/information/wirtschaft-boerse/plusminus/sendung/plusminus-corona-innenstadt-100.html>, abgerufen am 01.03.2021.
- Weber, Niels: »Von der Grippe zur Seuche. Corona-Kommunikation«, in: Pop-Zeitschrift, 24.03.2020. Online abrufbar unter: <https://pop-zeitschrift.de/2020/03/24/von-der-grippe-zur-seuche-corona-kommunikationautorvon-niels-werber-autordatum24-3-2020-datum/>, abgerufen am 12.05.2021.