

Die Präsentation des Unsichtbaren. Darstellungen des Coronavirus zwischen Pop und Realität

Silke Müller

Einleitung

Gegenwärtig – im Frühjahr 2021 – ist der Alltag von der Gefahr einer Infektion mit einem für das menschliche Auge unsichtbaren ›Coronavirus‹ und den gesellschaftlichen Anstrengungen zur Eindämmung der durch seine immense Verbreitung ausgelösten ›Corona-Pandemie‹ bestimmt. Wäre SARS-CoV-2, *das* Coronavirus, nicht der Auslöser der Krankheit Covid-19, wäre es primär ein Untersuchungsgegenstand der Naturwissenschaften und weniger von allgemeinem Interesse. Mit seiner Größe von 80–140 Nanometer (Kaniyala Melanthota et al.: 5) wäre es schon gar nicht von allgegenwärtiger Sichtbarkeit. Es gibt eigentlich nur zwei Viren, die weltweit Interesse erregt und deren Illustrationen es zu weltweiter Bekanntheit gebracht haben: HIV, Auslöser von Aids, und SARS-CoV-2, Auslöser von Covid-19. Wie zuvor HIV und Aids bedingen nun SARS-CoV-2 und Covid-19 eine globale Krise. Mit dieser gehen eine Reihe von alle Menschen mehr oder weniger betreffenden Erfahrungen unsicheren Wissens, unsicherer Immunität, der Unbeherrschbarkeit der Natur und kritischer staatlicher (Gesundheits-)Versorgung einher. In beiden Fällen spielt(e) die massenmediale Vermittlung von naturwissenschaftlichem Wissen über das Virus und die Krankheit eine Rolle bei der gesellschaftlichen Verständigung über die Krise und bei ihrer Bewältigung. Vor diesem Hintergrund sind Bilder des Coronavirus ein brisanter Gegenstand soziologischer Forschung in einem brisanten soziopolitischen und soziokulturellen Zusammenhang.

In diesem Beitrag untersuche ich zwei Bilder des Coronavirus aus soziologischer Perspektive als »Ausdrucksgestalten« (Oevermann: 4) in dem Kontext der gegenwärtigen Pandemie. Es handelt sich um zwei prominente Illustrationen, die die gegenwärtige Pandemie ›bebildern‹ und ihre Erscheinungsform und Wahrnehmung mitgestalten. Sie haben Teil an der gesellschaftlichen Konstruktion und der Bearbeitung der gegenwärtigen Krise. Der Beitrag schließt an Roswitha Breckners Interesse am Bild als repräsentierendem und gestaltendem Teil der sozialen Wirklichkeit (›Sozialtheorie des Bildes«: 9) an. Demzufolge zeigen die Bilder das Virus und gestalten Sinnbildungen in Bezug auf das Virus und das soziale Leben mit ihm (mit). Ich interessiere mich dafür, wie diese Bil-

der das Coronavirus darstellen. Es geht mir auch darum zu verstehen, wie die Bilder in »Bildpraxen« (Burri: 342–358) und im Zuge von (massenmedialen) sozialen Gebrauchsweisen Bedeutung erlangen und wie eine Sinnvermittlung durch die Coronabilder geschieht oder geschehen kann. Anschließend an Breckner (»Sozialtheorie des Bildes«: 293) gehe ich der Frage nach, wie das unsichtbare Virus in Bildern und durch Bilder in medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar wird. Damit fügt dieser Beitrag einer Topografie des (pop-)kulturellen Wissens um die Corona-Pandemie soziologische Befunde zu Bildern des Coronavirus und ihrer soziopolitischen und soziokulturellen Bedeutung hinzu.

Meine Auseinandersetzung mit den Bildern orientiert sich an Breckners methodischen und methodologischen Überlegungen (»Sozialtheorie des Bildes«, »Herausforderungen hermeneutischer Bildinterpretation«, »Bildwahrnehmung – Bildinterpretation«) zu einer sozialwissenschaftlichen Bildanalyse als Segmentanalyse. Charakteristisch für dieses interpretative Verfahren ist eine analytische Unterteilung der untersuchten Bilder in Bildsegmente. Die ausgemachten Bildsegmente werden zunächst isoliert betrachtet und dann erneut zusammengeführt. Dabei geht es um eine »Interpretation der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs hinsichtlich potentieller indexikalischer und symbolischer, einschließlich ikonographischer, ikonologischer und ikonischer Bedeutungs- und Sinnbezüge« (Breckner, »Sozialtheorie des Bildes«: 289). Der alltäglichen, zugleich sukzessiven wie simultanen Bildwahrnehmung soll auf diese Weise Rechnung getragen werden (Breckner, »Sozialtheorie des Bildes«: 288). Die Segmentanalyse umfasst eine Reihe weiterer Analyseschritte, die in diesem Beitrag nicht zur Darstellung bzw. Anwendung kommen. Mein methodisches Vorgehen ist eine von Breckners Überlegungen ausgehende, dem Gegenstand angemessene Variation. Ich beginne meine Auseinandersetzungen mit den Bildern, indem ich meine ersten Eindrücke bei der Bildbetrachtung festhalte. Dieser Schritt ist selbstreflexiv angelegt und dient einer Annäherung an die präsentativen Gehalte des jeweiligen Bildes und deren annäherungsweise Überführung in eine diskursive Form (Breckner, »Bildwahrnehmung – Bildinterpretation«: 151) sowie der Unterteilung des Bildes in Segmente. Dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf die formale Bildgestalt, bevor Bildsegmente einzeln und in ihrem Zusammenspiel interpretiert werden. Daran anschließend wird der technische und soziale Entstehungszusammenhang der Bilder rekonstruiert und es werden Verwendungszusammenhänge der Bilder in den Blick genommen, bevor schließlich, die Ergebnisse der Segmentanalyse zusammenfassend, die Frage danach, wie das unsichtbare Virus in den Bildern und durch die Bilder in medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar wird, beantwortet wird.

Rekonstruktive Analyse des Bildsinns und der Bildpraxen

Die beiden Bilder (Abb. 1 und 2), die im Folgenden untersucht werden, wurden im Frühjahr 2020 in den USA online veröffentlicht und frei zu Download und Nutzung zur Verfügung gestellt, sodass sie weltweit zur Gestaltung von Medieninhalten genutzt werden konnten. Durch ihre mediale Verbreitung im Kontext der Corona-Pandemie erlangten die Bilder innerhalb kurzer Zeit eine bemerkenswert große Sichtbarkeit. Zu sehen ist in

beiden Bildern das gleiche, zentrale, große, kugelförmige graue Objekt mit größeren roten und kleineren gelben und orangen Elementen an der Oberfläche. Es handelt sich um eine Darstellung des Virus SARS-CoV-2, des Coronavirus. Das eine Bild zeigt diese vor einem dunklen, das andere vor einem weißen Hintergrund. Um das Coronavirus zu erkennen, bedarf es des Fachwissens oder eines generalisierten Wissens aus dem Kontext der gegenwärtigen Pandemie.

Abb. 1: Bild 1 [auf eine genauere Bezeichnung wird aus dramaturgischen Gründen zunächst verzichtet]

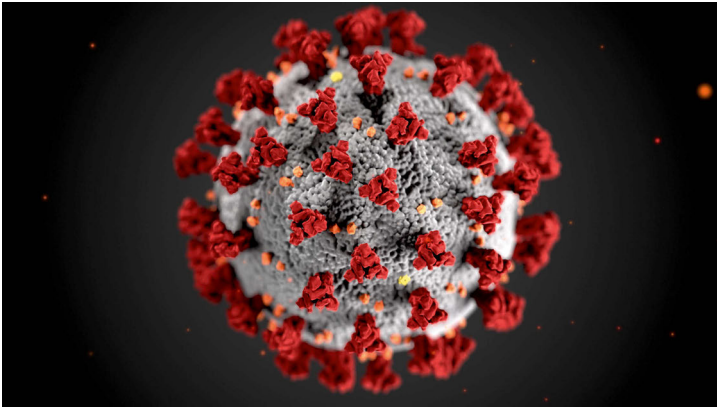
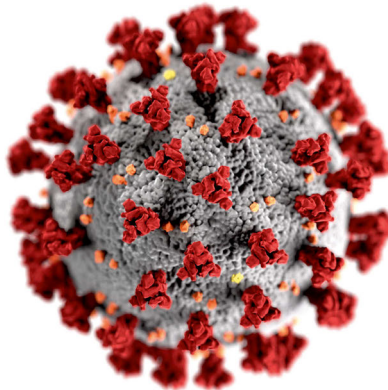


Abb. 2: Bild 2 [auf eine genauere Bezeichnung wird aus dramaturgischen Gründen zunächst verzichtet]



Erste Eindrücke und Dokumentation der Bildwahrnehmung

Beide Bilder wirken auf mich, ohne sie mit der Formulierung dieser Eindrücke »bereits interpretatorisch abschließen« (Breckner, »Herausforderungen hermeneutischer Bildinterpretation«: 187) zu wollen, sachlich, inszeniert und künstlich. Der dargestellte Viruskörper erscheint sauber, nicht belebt und eigentümlich kontextfrei. Er sticht in beiden Bildern in seiner Totalität ins Auge und erscheint mir sehr real, so, als könnte ich ihn in meiner Alltagswelt antreffen, und das, obwohl der Viruskörper eines Pendants in meiner Alltagswelt entbehrt. Vielleicht liegt es daran, dass ich mir vorstellen kann, den Viruskörper anzufassen. Seine strukturierte und wollig wirkende Oberfläche scheint weich. Mich erstaunen der Detailreichtum und die Gleichmäßigkeit der Virusdarstellung. Mein Erstaunen geht dabei auch in eine skeptische Haltung über. Ich frage mich: So soll das Coronavirus aussehen? Das Wirklichkeitsverhältnis der Bilder, ob der Viruskörper ähnlich Fotografien aufgenommen wurde und wo, im Körper, in einem Präparat, in der Fantasie oder im Weltall, die Viruskörper sind, erschließt sich mir nicht. Vor dem schwarzen, unbestimmten Hintergrund – und dieser Eindruck ist noch stärker bei der Betrachtung des Bildes, in dem der Viruskörper vor einer weißen Fläche zu sehen ist – wirkt das Virus eigentümlich freischwebend und nichtssagend. Es erscheint in dieser Unbestimmtheit durchaus monströs.

Bei meiner ersten Betrachtung beider Bilder zieht der zentrale Viruskörper meine ganze Aufmerksamkeit auf sich. Ich unterscheide von ihm jeweils nur den Hintergrund. Bevor sich meine Aufmerksamkeit diesem zuwendet, verweilt mein Blick länger auf dem Viruskörper. Ich beginne direkt mit einer Detailstudie dieses zentralen Bildsegments, von dem ich jeweils nur den Hintergrund als zweites Segment unterscheide.

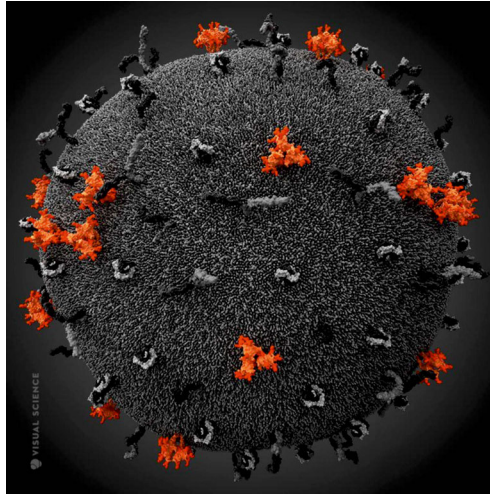
Analyse der formalen Bildgestalten

Beide Bilder bieten eine Aufsicht auf das Virus. Der Viruskörper ist wohlgeformt kugelförmig, seine Oberfläche gleichmäßig. Es sind einige Schatten auf der Virusoberfläche zu sehen, anhand derer sich jedoch kein Standpunkt einer Lichtquelle eindeutig rekonstruieren lässt. Das Bild muss am Computer entstanden sein, denn die Schatten sind gestaltend in das Bild eingefügt. Beide Bilder erinnern an eine bekannte Darstellung von HIV (Abb. 3).¹ Sie entsprechen insofern den ikonischen Konventionen der Darstellung von Viren.

Der Hintergrund in Bild 1 ist dunkel und wirkt durch vereinzelte rötliche Punkte und einen helleren Bereich rund um den kugelförmigen Viruskörper tief und räumlich. Die farbigen Punkte im Hintergrund sind so klein und vereinzelt, dass sich weder in ihrem Zusammenspiel noch zusammen mit dem zentralen Viruskörper eine szenische Choreografie ergibt.

1 Siehe zu einer soziologischen Analyse dieser Virusdarstellung Fitsch und Engelmann 213–230.

Abb. 3: Illustration des Human Immunodeficiency Virus (HIV)



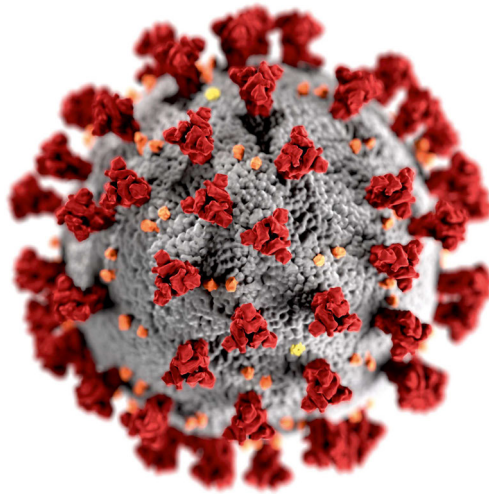
Das Virus ist in beiden Bildern der zentrale, den meisten Platz einnehmende Bildgegenstand. Dies entspricht einer alltäglichen Bildgestaltungskonvention, nach der das Wichtigste in die Mitte gerückt wird. Der Viruskörper füllt den Bildbereich in der vertikalen Dimension aus. In der Horizontalen ist rechts und links des Viruskörpers mehr Platz zum Bildrand und insofern mehr Hintergrund zu sehen. Hätte nur der Viruskörper abgebildet werden sollen, hätte sich ein quadratisches, den in der Fläche der Darstellung kreisrunden Viruskörper einrahmendes Format wie das der Darstellung des HI-Virus angeboten. Die Bilder zeigen also mehr Hintergrund, als sie müssten, würde es nur um eine Darstellung des zentralen Bildgegenstands gehen. Statt den Viruskörper passgenau einzurahmen, sind sie in dem etablierten Foto- und insbesondere Filmformat 16:9, also breiter als hoch verfasst. Damit ist ein Hinweis auf mögliche Verwendungszusammenhänge der Bilder gegeben: Sie können mit ihren den Formatkonventionen entsprechenden Abmessungen leicht in konventionelle und alltägliche mediale Darstellungskontexte eingebunden werden.

Analyse des jeweils zentralen Bildsegments – der Viruskörper

Das zentrale Bildsegment beider Bilder zeigt denselben vierfarbigen, überaus plastischen und regelmäßigen Viruskörper. Dessen Darstellung verweist in ihrer Dreidimensionalität auf einen technischen, modulierenden und digitalen Erzeugungsprozess. Darstellungen wie die vorliegende können den Naturwissenschaften als Mittel der Erkenntnisproduktion im Forschungsprozess und als Mittel der Verbreitung und Vermittlung von Forschungsergebnissen, auch über die Fachgrenzen hinaus, dienen (Schmidt: 190). Die Farbgebung des Viruskörpers ist kontrastreich, aber noch harmonisch. Sie bedingt einen hohen Wiedererkennungswert der Darstellung. Bei der Kommunikation bzw. Vermittlung von Forschungsergebnissen spielt die Schönheit von

Darstellungen eine Rolle. Regula Valérie Burri schreibt über vermittelnde Bilder innerhalb des medizinischen Feldes, dass die »Aufmerksamkeit[, die Bilder innerhalb der Fachcommunity erlangen, ...] von der ›Schönheit‹ und Perfektion der Bilder« abhängen (354). Dabei kann eine zu intensive Farbgebung der Darstellungen der Forschungsergebnisse auch im Gegensatz zu einem Ideal nüchterner Wissenschaftlichkeit stehen (Mersch: 107; Fitch/Engelmann: 225). In der Virusdarstellung erscheinen die Farben einerseits als Mittel, die Spezifik des Dargestellten zu betonen, und andererseits als illustratives Stilmittel. Damit changiert die Darstellung zwischen einem nüchternen naturwissenschaftlichen Realismus und popkultureller, künstlerischer Freiheit und Imagination. Lorraine Daston und Peter Galison stellen dar, wie eine Naturwissenschaftlerin ihren Umgang mit Farbe bei der Gestaltung von wissenschaftlichen Bildern als »weder ›wissenschaftlich‹ [...] noch rein ›künstlerisch‹« (431–434) bezeichnet. Sie kommen zu dem Schluss, Kunst und Wissenschaft seien heute »nicht selbstverständlich ein einziges Unternehmen [...], aber sie stehen auch nicht in starrer Opposition zueinander. Vielmehr bestärken sie einander in einigen Grenzgebieten auf ungesicherte, aber produktive Weise« (437). In dem vorliegenden Bildsegment gerät das Ideal nüchterner Wissenschaftlichkeit der Darstellung des Coronavirus in ein Spannungsverhältnis zu ihrer popkulturell anmutenden Ästhetik und fällt zurück hinter einen umso höheren Wiedererkennungswert der Darstellung des Virus. Insofern eignet sich die Darstellung zur Verwendung als Chiffre oder Symbol.

Abb. 4: Das zentrale Bildsegment der Bilder 1 und 2



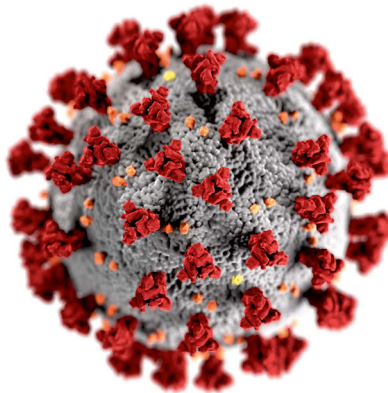
Der Viruskörper ist mit den gestalterischen Mitteln zwar real anmutend und alltagsweltlich hergerichtet, jedoch für sich betrachtet nicht an die Alltagswelt angeschlossen. Ein Anschluss an die Alltagswelt könnte über eine Einbettung des zentralen Bildsegments im Bild geschehen, etwa indem andere Bildsegmente den Viruskörper in Relation zur Alltagswelt zeigen könnten.

Kontrastierende Analyse der Bildhintergründe

Über den Hintergrund des zweiten Bildes ist nicht viel zu schreiben. Es handelt sich um eine leere oder weiße Fläche, die nicht weiter bestimmbar ist.

Abb. 5: Weißer Bildhintergrund des Bildes 2

Abb. 6: Bild 2, Gesamtgestalt



In der Gesamtgestaltung des Bildes ist der leere Hintergrund der den Viruskörper (nicht) einbettende Bildzusammenhang. Die Darstellung des Viruskörpers vor einem formalen, aber inhaltlich nicht gefüllten Hintergrund wirft die Frage nach möglichen Einbettungen und damit nach möglichen kontextuellen (Be-)Deutungen des Virus auf. Die Unbestimmtheit des Hintergrundes eröffnet Bildpotenziale, indem die Leerstelle eine Imagination oder einen hypothetischen Entwurf eines Kontextes durch die Betrachtenden evoziert und die Möglichkeit eröffnet, diese Leerstelle im praktischen, medialen Gebrauch des Bildes zu füllen. Die Bedeutung des Bildes konstituiert und realisiert

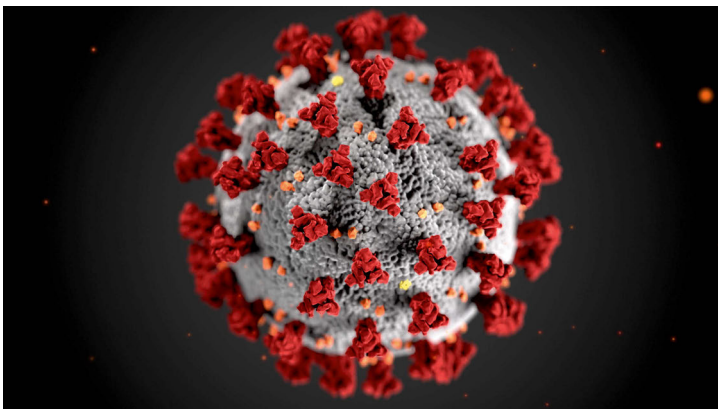
sich dann erst im jeweiligen Betrachtungs- oder Gebrauchskontext: je nachdem, wie die Leerstelle in der Imagination der Betrachtenden oder in medialen Arrangements gefüllt wird.

Den Hintergrund des zweiten Bildes bildet ein düsterer, ausgedehnter Raum mit vereinzelten rötlichen Punkten, die segmentimmanent nicht genauer bestimmbar sind. Es wäre möglich, dass der Raum beleuchtet, aber fast leer ist. Dann wären die rötlichen Punkte ferne Gegenstände, die Licht reflektieren. Eine andere Möglichkeit wäre, dass der Raum dunkel ist, sich in ihm aber vereinzelte leuchtende Dinge befinden. Eine dritte Deutung der rötlichen Punkte besteht darin, sie als Artefakte des Erzeugungszusammenhangs des Bildes zu sehen. Sie erinnern, wenn auch entfernt, an Lichtreflexe, wie sie in Fotografien vorkommen können.

Abb. 7: Segment/Bildhintergrund des Bildes 1



Abb. 8: Bild 1, Gesamtgestalt



Betrachtet man den Viruskörper und den ihn umgebenden Raum anschließend an die isolierte Betrachtung zusammen, wird deutlich, dass, obgleich das Bild mit dem düsteren Raum einen Hintergrund aufweist, dennoch gilt (wie für das Bild 1), dass der Hintergrund als möglicher Kontext des Viruskörpers so unbestimmt ist, dass er kaum eindeutige Deutungen des Bildes ermöglicht.

Der Schattenwurf auf dem zentralen Viruskörper verweist auf eine nicht eindeutig zu lokalisierende Lichtquelle. Ausgehend von der Annahme, der zentrale Viruskörper sei nur ein Exemplar einer vielzähligen Art, könnte diese Lichtquelle weitere Viren, die ebenfalls in dem düsteren Raum »unterwegs« sind, schwach beleuchten. Die einzelnen Viren im Bild liegen dieser Sehweise nach weit auseinander. Wie Planeten im Weltall, jedoch in keiner solchen Makrowelt der Gestirne, sondern in der Mikrowelt des menschlichen Körpers. Diese Welt ist eine alltagsweltlich unsichtbare und insofern unvertraute, in ihrer popkulturell anmutenden, nüchternen und ikonischen Ästhetik jedoch nicht unbekannte, schöne, wenn auch künstlerisch-künstliche, das heißt gestaltete und inszenierte Welt.

Die Bildgestalt als ganze betrachtend ist auch die alltagsweltliche Sehweise, es handele sich bei den rötlichen Punkten im Hintergrund um Artefakte des technisch oder gar fotografischen Erzeugungszusammenhangs des Bildes, nicht gänzlich zu verwerfen. Es wird dringlicher, die Spur des Bildes zu verfolgen und den Entstehungszusammenhang zu rekonstruieren.

Rekonstruktion des technischen und sozialen Entstehungszusammenhangs der Bilder

Beide Bilder sind von der Medizinillustratorin Alissa Eckert und dem Medizinillustrator Dan Higgins der US-amerikanischen Behörde *Centers for Disease Control and Prevention* (CDC) gestaltet worden. In einem Interview mit der Journalistin Cara Giaimo², anhand dessen der Entstehungszusammenhang der Bilder im Folgenden rekonstruiert wird, gibt Eckert einen Einblick in ihre Arbeit und erläutert den Entstehungsprozess der Bilder.

Eckert und Higgins hätten als Medizinillustratorin und -illustrator einen »background in both science and art«, wie Eckert schildert. Sie selbst habe einen Abschluss (Master of Science) in Medizinillustration. Dieses Studium umfasst in den ersten zwei Jahren dieselben Kurse, wie sie Medizinstudierende besuchen, und zusätzliche Kunstkurse. Eckert erklärt, sie verfüge mit dieser Ausbildung über ein tiefgehendes und grundlegendes naturwissenschaftliches Verständnis und über profundes Wissen in den Bereichen Anatomie, Physiologie und chirurgische Illustration. Biografisch stellt ihre Berufspraxis für Eckert eine erfüllende Verbindung von Kunst, Naturwissenschaft und insbesondere ihrer Vermittlung dar. Sie erklärt, »that's perfect, to be able to actually educate people through my art. It felt, it's just a really fulfilling way to do your art — be

2 Giaimo war so freundlich, mir mit Genehmigung Eckerts und der CDC das Transkript dieses Interviews zur Verfügung zu stellen. Dafür danke ich ihr herzlich. Giaimo veröffentlichte einen überaus lesenswerten Artikel über die Illustration des Coronavirus in der *New York Times* (Giaimo).

able to actually educate and solve problems, things like that. Combining both worlds, essentially.«

Eckert bezeichnet die von ihr mitgestaltete Illustration des Coronavirus, was die Darstellungsform betrifft, als »beauty shot«. Der Begriff stammt aus der Popkultur, aus den Bereichen Film, Mode- und Werbefotografie, und verweist auf eine Nahaufnahme von etwas, bzw. in der Regel von Menschen, im besten Lichte und von der »Schokoladenseite« mittels Foto- oder Filmkamera. Fotografien und Filmaufnahmen zeichnet idealtypisch ihr spezifisches Wirklichkeitsverhältnis aus. Mit Roland Barthes gesprochen weisen sie als Referenzen »mit dem Finger auf ein bestimmtes Gegenüber« (18). Tatsächlich gestaltet sich das Wirklichkeitsverhältnis der beiden Bilder des Coronavirus komplexer, als das bei einer fotografischen Aufnahme der Fall ist. Zu Beginn ihrer Arbeit an der Illustration des Coronavirus eigneten sich Eckert und Higgins Wissen über die Morphologie und Struktur des Virus an. Anschließend konsultierten sie Forschende, um ihr Verständnis der Charakteristika des Virus abzusichern und zu erweitern. Das Virus weist eine Reihe von charakteristischen Proteinen, sogenannte *spike*-, *envelope*- und *membrane*-Proteine, auf. Für die Illustration des Coronavirus bezogen Eckert und Higgins zunächst »digitale Wissenschaftsbilder« (Heßler: 7–11) der Proteine über die *Research Collaboratory for Structural Bioinformatics Protein Data Bank* (<https://www.rcsb.org/>). Anschließend an Bruno Latours Überlegungen zu Wissenschaft als Arbeit mit oder an einer als »Transformationskette« (86) »zirkulierende[n] Referenz« (36) ist die Illustration des Virus somit ein aus verschiedenen Referenzen zusammengesetztes digitales Wissenschaftsbild. Martina Heßler folgend machen digitale Wissenschaftsbilder zweierlei Unsichtbares sichtbar: »die unsichtbaren Phänomene einerseits, die zumeist gemessen werden, sowie die Algorithmen und unsichtbaren Datensätze, die den digitalen Bildern zugrunde liegen, andererseits.« (10) Heßler versteht den Prozess der Erzeugung dieser Bilder im Kontext der Wissenschaft als gleichzeitig ablaufende Interpretation und Herstellung (24). Diesen Prozess kennzeichnen eine andauernde Transformation und grundsätzliche Flüchtigkeit der Bilder, indem sie »permanent überschrieben und transformiert« (Heßler: 24) werden, bevor am Ende nur ein Bild zu sehen ist. Hannah Fitsch und Lukas Engelmann verstehen Darstellungen wie die des Coronavirus von Eckert und Higgins in diesem Sinne als Phänomene, die »sowohl Instrumente wie Objekte der Erkenntnis sind«. (215) Die Bilder des Coronavirus sind in ihren Worten gekennzeichnet von einem »Wechselspiel« (214): »Das Bild wie das im Bild dargestellte Objekt sind [...] sowohl als apparative Bedingung der Sichtbarmachung eines Objekts als auch als das sichtbare Objekt selbst zu verstehen.« (Fitsch/Engelmann: 214) Aus dieser Perspektive sind auch die Bilder des Coronavirus Erkenntnisinstrument und Erkenntnisobjekt zugleich.

Eckert und Higgins speisten die aus der Datenbank ausgewählten Darstellungen der verschiedenen Virusbestandteile in das 3D-Computergrafik- und Animationsprogramm *Autodesk 3ds Max* ein und gestalteten damit ihre Illustration des Coronavirus. Darüber hinaus kamen weitere Computerprogramme zum Einsatz. Der Illustrationsprozess umfasste das Zusammenfügen der Gestaltungen von Virusteilen bzw. Proteinen aus der Datenbank, die Gestaltung der Textur der Virusoberfläche, Entscheidungen über die Farbgebung der einzelnen Teile des Viruskörpers und Entscheidungen über Licht und Schattenwürfe. Eckert und Higgins verfügten insofern über weitreichende illustrative Deutungsmacht. Sie entschieden über die Gestalt des Virus jedoch nicht völlig frei, son-

dern vor dem Hintergrund eines ästhetischen Gesamtkonzepts bzw. einer Kampagne der CDC. Eckert erklärt im Interview:

[...] at the same time we were doing the virus, the designers at CDC were also coming up with a branding for the response as well, for all their materials. We knew the virus was going to have to go along with the branding as well. We chose some colors that worked well with that palette — I think we pulled actually some of the swatches from the palette. Things that we thought were going to communicate well.

Eckert und Higgins haben das Virus für die CDC, in einem staatlichen bzw. behördlichen Kontext und somit durchaus in einem politischen Zusammenhang, in dem Deutungen produziert und verbreitet werden und in dem somit die Pandemie als gesellschaftliches Phänomen mit konstruiert und bearbeitet wird, illustriert. Die Bilder können frei über die Website der CDC bezogen werden und werden damit von der Behörde zur Verwendung in medialen Zusammenhängen bereitgestellt. Der intendierte Sinn der Bilder besteht somit darin, als Teil einer breiter angelegten Kampagne mit einer autorisierten, schönen, popkulturell anmutenden und insofern anschlussfähigen Illustration das Virus einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln und die öffentliche Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Dabei entscheiden die Illustratorin, der Illustrator und die CDC darüber, wie die Vermittlung des Virus geschieht, und ermöglichen eine massenhafte Verbreitung des von ihnen gestalteten und autorisierten Erkenntnisinstruments und Erkenntnisobjekts.

Über das benutzte Computergrafikprogramm *3ds Max* sagt Eckert: »We think of it as our photography studio.« Den komplexen Erzeugungsprozess der Bilder deutet Eckert, wie auch schon an der Bezeichnung *beauty shot* ersichtlich, im Lichte fotografischer Praxis und somit in der Nähe zum Potenzial von Fotografien, Referenzen abzugeben. Eckert stellt ihre Praxis damit als eine Inszenierung des Virus bei gleichzeitiger Verpflichtung zum Realismus von Fotografien dar. Sie arbeitet nicht nur als Künstlerin mit entsprechender Gestaltungsfreiheit, sondern ist einem wissenschaftsillustratorischen Berufsethos des Realismus und der Objektivität verpflichtet. Ihre Arbeit ist insofern, aber auch in Hinblick auf ihre Ausbildung in beiden Feldern in dem Grenzgebiet zwischen Wissenschaft und Kunst verortet, dessen produktive Potenziale Daston und Galison betonen (437).

Die Darstellung des Coronavirus in den beiden Bildern ist aus einem komplexen soziotechnischen Erzeugungszusammenhang hervorgegangen. Sie ist keine einfache naturgetreue »Repräsentation (Wiedergabe)« des Coronavirus, sondern seine »Präsentation« (Daston/Galison: 438), mit einem politischen, edukativen und künstlerisch-ästhetischen Anspruch. Dieser Anspruch ist von den Illustrierenden nicht nur intendiert und formuliert, sondern, das haben die bisherigen Analysen ergeben, in den Bildern durchaus realisiert.

Verwendungszusammenhänge der Bilder und die Realisierung von Bildpotenzialen

Abb. 9: Nutzung in medialen Arrangements (Nachrichtensendung Tagesschau vom 12.03.2020)



Abb. 10: Nutzung als Icon (Nachrichtensendung Tagesschau vom 12.03.2020)



Die beiden Bilder werden in medialen Zusammenhängen in diverser Weise eingesetzt. Die Illustration des Coronavirus findet sich mit dem dunklen Hintergrund (Abb. 7 und 8) und mit dem weißen Hintergrund (Abb. 9) als Gestaltungselement in medialen Arrangements. Auffällig ist, dass die Bilder in den medialen Kontexten nicht als abgegrenzte Bilder mit Bilderrahmen auftreten, sondern in den jeweiligen medialen Kontext eingepasst sind. Mit ihrem 16:9-Format sind sie anschlussfähige Gestaltungselemente und bebildern Nachrichtensendungen und Websites. Sie werden auch als *Icon* auf Navigationsleisten von Websites eingesetzt (Abb. 10). Die unterschiedlichen Bildhintergründe der beiden Bilder ermöglichen die Realisierung unterschiedlicher Bildpotenziale. Das

Bild 1, in dem das Virus vor einem unbestimmten dunklen Hintergrund gezeigt wird, wird in medialen Kontexten eher als *Wallpaper* genutzt. Das Bild 2 kann mit seinem weißen bzw. leeren Hintergrund noch flexibler als das Bild 1 in mediale Kontexte eingebunden werden. Dabei können die beiden Bilder auch je nachdem, wie es besser zum Design des jeweiligen Kontexts passt, eingesetzt werden.

Allen Verwendungszusammenhängen ist gemein, dass auf die Bilder nicht explizit Bezug genommen wird. In keinem der Kontexte geht es um das präsentierte Virus selbst. Hingegen funktionieren die Bilder als Hinweise mit einer Signalwirkung. Sie zeigen, dass es um die Pandemie geht.

Darüber hinaus können im Zuge weiterer sozialer Gebrauchsweisen der Darstellungen, etwa im Kontext von Werbung – im Rahmen dieses Beitrags kann ich dieses Thema nur anschnitten –, Sinn- und Bildpotenziale der Darstellungen realisiert werden oder mit Bezug zu der untersuchten Virusdarstellung neue Sinnpotenziale eröffnet werden. Zu denken ist dabei an die lange Reihe der in der Regel durch Grafikdesignstudios erzeugten popkulturellen Weiterentwicklungen der untersuchten Bilder. Diese entsprechen oft der in den beiden untersuchten Virusbildern realisierten Darstellungskonvention des Coronavirus, betonen aber beispielsweise die realistischen und alltagsweltlichen Bildpotenziale, indem sie die entsprechenden Elemente der Darstellungen verstärken oder weitere Elemente dieser Art hinzufügen. So finden sich beispielsweise Illustrationen des Viruskörpers in glänzend dargestellten und insofern feucht und organisch anmutenden Körperinnenräumen oder Darstellungen der Proteine an der Virusoberfläche als Saugnäpfe. Mit solchen zusätzlichen Bildelementen und Abwandlungen reklamieren solche Bilder häufig ein stärker abbildendes Wirklichkeitsverhältnis, indem sie zum einen den Viruskörper in einen Körperinnenraum verlegen und zum anderen beispielsweise in Anlehnung an die Ästhetik von Knipseraufnahmen Lichtreflexe als Stilmittel einsetzen. Sie realisieren in solchen Fällen verstärkt die nüchtern-naturwissenschaftlichen Bildpotenziale und suggerieren, dicht an der Realität zu sein, jedoch mit einem besonderen Anspruch an die Schönheit der Darstellungen, schließlich sollen diese ggf. für Kundinnen und Kunden ansprechend sein und außerdem in das jeweilige Designkonzept passen. Mit solchen Virusdarstellungen erschaffen Grafikdesignbüros sichtbare Mikrowelten des Körpers als schönes, ansprechendes Gestaltungselement der öffentlichen Auftritte ihrer jeweiligen Auftraggebenden.

Abschluss

Wie wird nun das unsichtbare Virus in den Bildern und durch die Bilder in medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar?

Zunächst verweisen die Bilder auf ihren soziotechnischen und komplexen Erzeugungszusammenhang. Aus einem solchen hervorgegangen, präsentieren sie das Virus und werden zum Symbol der Pandemie, ihrer Konstruktion und ihrer Bearbeitung. Sie erschaffen, indem sie das Virus in einer nicht weiter bestimmten Atmosphäre zeigen, auch – eine »*Schöne neue Welt* aus Gegenständen in Atomgröße« (Daston/Galison: 441). Die Bilder präsentieren uns das Virus und changieren in ihrer Ästhetik zwischen Pop und Realität, zwischen Kunst und Wissenschaft. Daston und Galison haben angemerkt,

wissenschaftliche Illustrationen seien jüngst »auf dem Weg vom Abbilden zum eigenmächtigen Bilden« (441). Das trifft auch auf die beiden Bilder des Coronavirus zu. In der unaufgeregten Glattheit der Bilder tritt der ästhetische Viruskörper hervor und offenbart ein Spannungsverhältnis zwischen der künstlerisch-künstlichen und technischen Bestimmung des Virus und seiner freischwebenden Unbestimmtheit. In diesem Spannungsfeld liegen sodann auch die im Zuge der Analyse hervorgetretenen und explizierten Bild- und Sinnpotenziale der einzelnen Segmente wie auch der gesamten Bilder. Vornehmlich durch Kontextualisierungen der Bilder oder der zentralen Darstellung des Viruskörpers können die Sinnpotenziale im Zuge der sozialen Gebrauchsweisen der Bilder realisiert oder eben verworfen werden.

In der gegenwärtigen Krise, in deren Kontext die Bilder sichtbar werden, machen die Illustrationen das Coronavirus basal dingfest. Sie identifizieren und präsentieren den Erreger der Krankheit Covid-19 und gleichzeitig eine Welt, die nur in diesen Bildern sichtbar wird. Die Bilder können Zweifeln an der Existenz des Virus entgegengestellt werden. Sie werfen aber auch die zukünftig zu diskutierende und an diese erste Analyse der Coronavirus-Bilder anschließende Frage danach auf, wen, das heißt Angehörige welcher Milieus mit welchen geteilten oder ähnlichen Seherfahrungen, die Virusbilder als Präsentationen des Virus von seiner Existenz und Gestalt und davon ausgehend auch von der pandemischen Krise und ihrer gesellschaftlichen und politischen Bearbeitung überzeugen (können).

Literatur

- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Breckner, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld: transcript, 2010.
- Breckner, Roswitha: »Bildwahrnehmung – Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns«, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, 37, 2, 2012, S. 143–164.
- Breckner, Roswitha: »Herausforderungen hermeneutischer Bildinterpretation. Visuelle Segmentanalyse als ein Weg zur Erschließung bildlichen Sinns«, in: Interpretative Sozial- und Organisationsforschung: Methodologie und Methoden, Ansätze und Anwendung in Wien, hg. von Michaela Pfadenhauer und Elisabeth Scheibelhofer, Beltz, 2020, S. 179–196.
- Burri, Regula Valérie: »Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen«, in: Zeitschrift für Soziologie, 37, 4, 2008, S. 342–358.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter: Objektivität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017.
- Eckert, Alissa: Interview mit Cara Giaimo. Unveröffentlicht. 27. März 2020.
- Fitsch, Hannah/Engelmann, Lukas: »Das Bild als Phänomen. Visuelle Argumentationseisen und ihre Logiken am Beispiel von Sichtbarmachungen des ›AIDS-Virus‹ und der funktionellen MRT«, in: Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen, hg. von Petra Lucht, Lisa-Marian Schmidt und René Tuma, Springer VS, 2013, S. 213–230.

- Giaimo, Cara: »The Spiky Blob Seen Around the World. How C.D.C. medical illustrators created the coronavirus pandemic's most iconic image«, in: New York Times, 1. April 2020, <https://www.nytimes.com/2020/04/01/health/coronavirus-illustration-cdc.html>, Abrufdatum 23.11.2020.
- Hefßler, Martina: »Von der doppelten Unsichtbarkeit digitaler Bilder«, in: Zeitblicke, 5, 3, 2006, S. 1–29.
- Kaniyala Melanthota, Sindhoora/Banik, Soumyabrata/Chakraborty, Ishita/Pallen, Sparsha/Gopal, Dharshini/Chakrabarti, Shweta/Mazumder, Nirmal: »Elucidating the microscopic and computational techniques to study the structure and pathology of SARS-CoVs«, in: Microscopy Research & Technique, 83, 12, 2020, S. 1623–1638.
- Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017.
- Mersch, Dieter: »Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften«, in: Bilder als Diskurse, Bilddiskurse, hg. von Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli, Velbrück, 2006, S. 95–116.
- Oevermann, Ulrich: Klinische Soziologie auf der Basis der Methodologie der objektiven Hermeneutik: Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung, Frankfurt a.M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2002.
- Schmidt, Lisa-Marian: »Sehen und gesehen werden.« Visualisierungen in der Neuroinformatik«, in: Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen, hg. von Petra Lucht, Lisa-Marian Schmidt und René Tuma, Springer VS, 2013, S. 175–192.

Abbildungen

- Abb. 1: Bild 1. Illustration des SARS-CoV-2. Quelle: <https://phil.cdc.gov/Details.aspx?pid=23311> [Abrufdatum 23.11.2020]. Illustration von Alissa Eckert, MSMI; Dan Higgins, MAMS/CDC. Kein Copyright.
- Abb. 2: Bild 2. Illustration des SARS-CoV-2. Quelle: <https://phil.cdc.gov/Details.aspx?pid=23312> [Abrufdatum 23.11.2020]. Illustration von CDC/Alissa Eckert, MSMI; Dan Higgins, MAMS/CDC. Kein Copyright.
- Abb. 3: HIV Virus. Illustration des Human Immunodeficiency Virus (HIV). Quelle: <https://visual-science.com/projects/hiv/illustrations/> [Abrufdatum: 23.11.2020]. Copyright bei Ivan Konstantinov/Visual Sciences, Moskau.
- Abb. 4: Das zentrale Bildsegment der Bilder 1 und 2. Quelle wie Abbildung 1.
- Abb. 5: Segment/Bildhintergrund des Bildes 2. Quelle wie Abbildung 2.
- Abb. 6: Bild 2, Gesamtgestalt. Quelle wie Abbildung 2.
- Abb. 7: Segment/Bildhintergrund des Bildes 1. Quelle wie Abbildung 1.
- Abb. 8: Bild 1, Gesamtgestalt. Quelle wie Abbildung 1.
- Abb. 9: Nutzung in medialen Arrangements. Screenshot der Website der Tagesschau vom 08.10.2020. Quelle: <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/corona-todesursache-n-statistik-101.html> [Abrufdatum 23.11.2020]
- Abb. 10: Nutzung als Icon. Screenshot der Website der Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 04.12.2020. Quelle: <https://www.faz.net/aktuell/> [Abrufdatum 04.12.2020]

