



Claudia Hattendorff, Simone Abendschön,  
Ansgar Schnurr, Nicole Zillien (Hg.)

# BILDER DER PANDEMIE

*Interdisziplinäre Perspektiven  
auf die Visualisierungen einer unsichtbaren Gefahr*

**campus**

## Bilder der Pandemie

# Interaktiva, Schriftenreihe des Zentrums für Medien und Interaktivität, Gießen

Band 20

Christoph Bieber, Claus Leggewie, Katrin Lehnen und Dorothee de Nève

*Claudia Hattendorff* ist Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Gießen. *Simone Abend-schön* ist Professorin für Politikwissenschaft an der Universität Gießen. *Ansgar Schnurr* ist Professor für Kunstdidaktik an der Universität Gießen. *Nicole Zillien* ist Professorin für Allgemeine Soziologie an der Universität Koblenz.

Claudia Hattendorff, Ansgar Schnurr,  
Simone Abendschön, Nicole Zillien (Hg.)

# Bilder der Pandemie

Interdisziplinäre Perspektiven auf die  
Visualisierungen einer unsichtbaren Gefahr

Campus Verlag  
Frankfurt/New York

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Der Text dieser Publikation wird unter der Lizenz »Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International« (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht. Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>



Verwertung, die den Rahmen der CC BY-NC-ND 4.0 Lizenz überschreitet, ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für die Bearbeitung und Übersetzungen des Werkes.

Die in diesem Werk enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Quellenangabe/Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

ISBN 978-3-593-51695-0 Print

ISBN 978-3-593-45346-0 E-Book (PDF)

DOI 10.12907/978-3-593-45346-0

Copyright © 2023, 2024. Alle Rechte bei Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

Umschlaggestaltung: Alle Rechte bei Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main.

Umschlagmotiv: Coronavirus-Mutation im menschlichen Körper © peterschreiber.media / Shutterstock, Illustration ID: 1911089299

Satz: le-tex xerif

Gesetzt aus der Alegreya

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Beltz Grafische Betriebe ist ein Unternehmen mit finanziellem Klimabeitrag (ID 15985–2104-1001).

Printed in Germany

[www.campus.de](http://www.campus.de)

# Inhalt

Dank .....	7
Bilder der Pandemie – eine Einleitung .....	9
<i>Claudia Hattendorff, Simone Abendschön, Ansgar Schnurr und Nicole Zillien</i>	
Bilder der Pandemie als Gegenstand	
Wagenkolonne in der Nacht – Wie die Pandemie sichtbar wurde .....	27
<i>Claudia Hattendorff</i>	
Fotografie als Akt der Solidarität unter Fremden: Die Covid-19-Serien von Fabio Bucciarelli .....	43
<i>Anna Schober</i>	
Pandemie- und Epidemiedarstellungen in illustrierten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts – Ein Rückblick in die Geschichte der Sichtbarmachung des Unsichtbaren .....	59
<i>Theresa Fehlner</i>	
Unschärfen im Regenbogenspektrum: Bilder von »Querdenker«- Protesten .....	79
<i>Ansgar Schnurr</i>	
»Flatten the Curve!« Wissenschaftssuggestion als Aktivitätsgenerator .	95
<i>Nicole Zillien</i>	

## Bilder der Pandemie als Impuls

Politisierung einer »verlorenen Generation«? .....	109
<i>Simone Abendschön</i>	
Pandemie, Politik und populäre Musik – Formen politischer Partizipation populärer Musiker:innen in der COVID-19-Pandemie ...	123
<i>Niklas Ferch</i>	
(Politische) Bildung als Ansteckung .....	151
<i>Werner Friedrichs und Susann Gessner</i>	
Testen – Die Bildmacht eines Striches .....	169
<i>Christina Schües</i>	
<i>Lone LA</i> oder Die Kunst, unter vier Millionen einsam zu sein – Anmerkungen zu Fotoreportagen von Janet Sternburg und Christian Werner .....	185
<i>Claus Leggewie</i>	
Biographische Informationen zu den Beiträger*innen .....	203

# Dank

Der vorliegende Band ist aus einer Veranstaltung am 3. November 2021 zum 20-jährigen Jubiläum des Zentrums für Medien und Interaktivität (ZMI) der Justus-Liebig-Universität Gießen hervorgegangen, auf der Mitglieder der Sektion 1 »Macht – Medium – Gesellschaft« Visualisierungsformen und -formate von COVID-19 diskutiert haben. Dass die Kurzvorträge in überarbeiteter Form und um zusätzliche Beiträge wesentlich erweitert nun als Buch erscheinen, ist einer Reihe von Personen zu danken:

Der damaligen geschäftsführenden Direktorin des ZMI Katrin Lehnen sowie der wissenschaftlichen Geschäftsführerin Jutta Hergenhan bin ich zu Dank verpflichtet dafür, dass sie die Finanzierung des Bandes aus ZMI-Mitteln ermöglicht haben.

Danken möchte ich auch den Herausgebern der im Campus Verlag erscheinenden Reihe *Interaktiva*, die dem Projekt bereitwillig einen idealen Publikationsrahmen gegeben haben.

*Last but not least* bin ich meinen Kolleg\*innen Simone Abendschön, Ansgar Schnurr und Nicole Zillien sehr verbunden, die bereitwillig ein Editions-Team mit mir gebildet haben, in dem die bisweilen mühselige Tätigkeit des Herausgebens zu einer anregenden Gemeinschaftsaufgabe geworden ist.

Claudia Hattendorff



# Bilder der Pandemie – eine Einleitung

*Claudia Hattendorff, Simone Abendschön, Ansgar Schnurr und Nicole Zillien*

Ende Januar 2023 stellte das Robert Koch-Institut fest: »Das pandemische Geschehen geht allmählich in ein endemisch-wellenförmiges Geschehen über.« (Robert Koch-Institut 2023). Angesichts des Abflauens der Pandemie lässt sich etwas Distanz zu dieser globalen Krisensituation und somit auch ein analytischer Blick auf dieselbe gewinnen.

Dabei fiel von Beginn an auf, dass nicht nur wissenschaftliche Ausführungen und täglich aktualisierte Statistiken, sondern auch Fotos, Filme, Simulationen, Memes und Grafiken die öffentliche Debatte zur Pandemie prägten – eine allgegenwärtige Konsequenz der Pandemie ist demnach ihre Visualisierung: Es war der weltweite Ausbruch der Atemwegserkrankung COVID-19, der das Bedürfnis nach solchen Bildern der Pandemie weckte, wie sie seit Anfang 2020 medial erschaffen und verbreitet wurden.

Vor diesem Hintergrund will der vorliegende Sammelband markante Visualisierungsformen und -formate von COVID-19 analysieren und mehrstimmig Bilanz zur wirklichkeitssetzenden Macht der Bilder in Massenmedien und sozialen Medien in Zeiten der Pandemie ziehen. Autor\*innen<sup>1</sup> aus verschiedenen kultur- und sozialwissenschaftlichen Fächern beschäftigen sich zu diesem Zweck mit einem einzelnen Bild oder einer festumrissenen Gruppe von Bildern, die im Kontext der Corona-Pandemie entstanden. Im breiten Spektrum von Fragen und methodischen Herangehensweisen an unterschiedlichste Gegenstände soll eine interdisziplinäre Bestandsaufnahme entstehen, die die Rolle visueller Medien in der COVID-19-Krise exemplarisch beleuchtet und kritisch hinterfragt.

---

<sup>1</sup> Dieser Band ist in geschlechtsgerechter Schreibweise verfasst. Da die verschiedenen geläufigen Genderschreibweisen jedoch je eigene Argumentationen und Absichten verfolgen, sollen die Beiträge auch in diesem Punkt vielstimmig bleiben. Den Autor\*innen wurde folglich die Entscheidung für eine ihnen konzeptionell stimmige Genderschreibweise überlassen.

Aber wovon sprechen wir, wenn wir »Bilder der Pandemie« sagen? Wollte man das Verhältnis der Infektionskrankheit COVID-19 zum Feld der Bilder allgemein charakterisieren, so gälte es festzustellen, dass die Pandemie auf verschiedene Arten und Weisen und unter verschiedenen Umständen sichtbar wurde, Arten, Weisen und Umstände, die in traditionellen Massenmedien und den sozialen Medien in Stand- und Bewegtbildern einen enormen Echoraum erhalten haben. Neben fotografischen und filmischen Bildern, die in einem mehr oder weniger engen Verhältnis zur außerbildlichen Realität stehen, war auch eine Bildproduktion weit verbreitet, die in graphischer Abstraktion oder mittels modellhafter Abbildungen die Krankheit und ihre Wirkungen visuell zu greifen sucht. Sicher war die relative Unsichtbarkeit der Krankheit im engeren Sinne, sprich des Virus selbst, ein Motor für besondere Visualisierungsanstrengungen, etwa im Bereich graphischer Schaubilder. Gleichzeitig spielte die Darstellung der Krankheit über sekundäre Phänomene offenkundig eine besondere Rolle. Die Vermutung liegt nahe, dass angesichts dieser Gemengelage Momente der Unbestimmtheit, der Bedeutungs Offenheit und der Ausschnitthaftigkeit für den pandemischen Bilddiskurs wesentlich waren.

Dabei haben auch schon frühere Pandemien Bilder produziert. Das Thema »Bilder der Pandemie« ist also bei aller Aktualität auch ein geschichtshaltiges. Diese Tatsache lässt die Kunstgeschichte auf den Plan treten, die im deutenden Umgang mit dem Material die gebotene historische Tiefenschärfe sicherzustellen vermag.

Die grundsätzliche Voraussetzung für eine Zuständigkeit in dieser Sache hat die Disziplin erfüllt. Sie hat weiterhin eine Kompetenz zur Deutung künstlerischer Projekte zur Corona-Pandemie, wie sie etwa in dem auf dem Höhepunkt der Pandemie publizierten Buch »COVID-19. Immagini da un anno buio« versammelt sind (Ansaloni et al. 2021). Seit Längerem zu einer Bildwissenschaft geweitet und bei Bedarf Prinzipien der *Visual Studies* verpflichtet, fühlt sie sich inzwischen aber nicht nur für Kunst in der westlichen Tradition, sondern für visuelle Artefakte generell verantwortlich (Pfisterer 2020: 76ff.; Herbert 2003).

Eine historische Perspektivierung – also das, was die Kernkompetenz des Faches Kunstgeschichte ist – schärft, ganz allgemein gesprochen, die Wahrnehmung der aktuellen Bilder der Pandemie. Ein Blick auf zwei einschlägige ältere Bildkomplexe vermag dies anzudeuten. Die Pest in Asien und Europa, die an letzterem Ort in den Jahren 1346 bis 1353 wütete, vielleicht ein Drittel der Bevölkerung hinwegraffte und heute unter dem Begriff »Schwar-

zer Tod« bekannt ist, brachte im westlichen Europa unterschiedlichste Bilder hervor. Es entstanden neue Bildformulierungen, aber auch präexistente wurden aktualisiert. Vor dem Hintergrund von wiederkehrenden Pestwellen, die epidemische, aber nicht pandemische Ausmaße hatten, blieben einzelne Bildformulierungen durch die Jahrhunderte stabil (Leenen et al. 2019; Bichell 2017; Marshall 2018). Unterschiedliche Bildmedien kamen zum Einsatz, und auch die Gattung Architektur wurde im Falle von Votivkirchen wie etwa der Karlskirche in Wien als Vehikel für die Erinnerung an die Pest erschlossen. Aus produktionsästhetischer Perspektive handelt es sich bei einer Vielzahl dieser Bilder um Beispiele einer Kultur der gesellschaftlichen Eliten, aus rezeptionsästhetischer Perspektive war der Kreis der intendierten Betrachter\*innen allerdings nicht selten weiter gezogen. Insbesondere die im Spätmittelalter aufkommende Druckgraphik vermochte weitere Publikumsschichten zu erreichen. Wie »öffentlich« Bilder und Bauten waren, ist jeweils im Einzelfall zu bestimmen; ebenso, was »öffentlich« unter den Bedingungen von Spätmittelalter und Früher Neuzeit tatsächlich bedeutete. Schon diese überaus cursorische Betrachtung der Produktion von Bildern und Bauten im Zusammenhang mit der Pest ist geeignet, im historischen Vergleich den Bilddiskurs zur aktuellen Corona-Pandemie vor allem *ex negativo* weitergehend zu konturieren: Wir haben es offenkundig mit anderen Medien mit je eigenen Bedingungen, anderen Produktions- und Distributionsweisen, anderen Auftraggebern und einem anderen Publikum zu tun.

Ein historischer Vergleich zielt aber nicht nur auf Unterschiede, sondern auch auf Ähnlichkeiten. Im Falle der Bildproduktion zu der als »Spanische Grippe« bekannten Influenza-Pandemie der Jahre 1918 bis 1920 finden wir unter anderem fotografische »Maskenbilder«, Graphen zum Verlauf der Krankheit, mit neuartiger Technologie gefertigte diagnostische Bilder, aber auch Zeitungskarikaturen oder künstlerische Bilder, die von der Erfahrung mit der Pandemie zeugen (Salfellner 2020). Was Bildinhalte, aber auch Herstellungsverfahren und Distributionswege angeht, ähneln oder gleichen diese Bilder des frühen 20. Jahrhunderts in Teilen denen, die im Kontext der gegenwärtigen Pandemie zum Einsatz kommen. Deutlich ist allerdings auch, dass zur Abschätzung ihrer genauen gesellschaftlichen Bedeutung zu untersuchen ist, wie die medialen Plattformen im Einzelnen beschaffen sind, auf denen die jeweiligen Bilder zum Einsatz kommen oder gekommen sind, und ob wir es tatsächlich mit einer bedeutungsvollen Aktualisierung bekannter Ikonographien für eine Visualisierung der Corona-Pandemie zu tun haben oder mit Ähnlichkeiten in der Formulierung, die sich nicht

der Rezeption älterer Bilder, sondern vielmehr der Tatsache verdanken, dass auf vergleichbare Umstände in der außerbildlichen Realität Bezug genommen wird. Dessen ungeachtet dienen aber auch mögliche Kontinuitäten zwischen den Bildern der Influenza- und der Corona-Pandemie der weitergehenden Konturierung des hier in Rede stehenden Phänomens.

Die Betrachtung in (kunst-)historischer Perspektive trägt – so kann man zusammenfassend sagen – zur Differenzierung von Modi der Produktion und Rezeption von Bildern sowie der einzelnen Bildformulierungen selbst bei. Sie legt aber auch Muster bei Herstellung und Gebrauch von Bildern offen und verweist gegebenenfalls auf die *longue durée* eines »Bilddiskurses der Pandemie«. Mit dem Begriff »Diskurs« ist auch ein methodischer Fingerzeig gegeben: Um Kausalitäten und Wirkungen der Bilder, ihre Akteure und Erscheinungsweisen zu fokussieren, ist es ein Weg, sie als einen visuellen Redezusammenhang zu begreifen, der gemäß Regeln und Konventionen konstituiert und als dominante Wirklichkeitskonstruktion auf ein Publikum hin strukturiert wurde (Halbertsma/Zijlmans 1995: 283 f.).

Entsprechend bilden Bilder in soziologischer Betrachtung auch mitnichten das Gegebene ab, sondern tragen in ihrer medialen Ausformung und Selektivität zur sozialen Konstruktion von Wirklichkeit bei. Im Zuge der bildhaften Darstellung werden demnach aus

»[...] einer mundan vorausgesetzten Welt [...] Ausschnitte herausgeschnitten, mit anderen Ausschnitten zusammengesetzt und zu einem spezifischen Mosaik eines neuen Weltbildes komponiert. Die einzelnen Mosaiksteine, die in ihnen repräsentierten Perspektiven, Sehgewohnheiten und Typologien, verbinden sich zu einem relativ geschlossenen Gesamtbild: einem Weltdeutungsmuster, das seinerseits Seh- oder Deutungsgemeinschaften hervorbringen oder Reproduktionsketten in Gang setzen kann.« (Soeffner 2020: 10).

Dabei eignet sich eine Pandemie ebenso wie ein Virus nur sehr bedingt zur bildhaften Darstellung: Beides nimmt keine greifbare Gestalt an, beides lässt sich als solches nicht fotografisch festhalten. Was sich hingegen in Pandemiezeiten eindrücklich visualisieren ließe, das sind die Betroffenen in ihrem Leid, die Patient\*innen in den Krankenhäusern, die Atemwegserkrankten an den Beatmungsmaschinen, die einsam Sterbenden, die zahlreichen Leichen, die mit einer pandemischen Viruserkrankung einhergehen. Auch wenn entsprechend drastische Fotografien vereinzelt im Kontext der beginnenden COVID-19-Pandemie auftraten, war ihre öffentliche Verbreitung doch eher die Ausnahme. So zeigt eine Inhaltsanalyse der *Tagesschau*-Beiträge zur Pandemie für die Frühphase von März bis

Mai 2020 auf, dass schockierendes Bildmaterial nur selten Eingang in die Nachrichtensendung fand (Goetz 2022): Ausnahmen stellten lediglich die Bewegtbilder von italienischen Intensivpatienten mit Beatmungsgeräten, von amerikanischen Kühllastern, die als Leichenschauhäuser dienten, und von verzweifelt um Hilfe flehenden Angehörigen eines südamerikanischen Corona-Erkrankten dar (Goetz 2022: 29). Jenseits dieser aufrüttelnden Bilder aus dem Ausland visualisierte die *Tagesschau* insbesondere das deutsche Pandemiegeschehen jedoch in erster Linie als Alltagsbelastung, der »pragmatisch begegnet wird« (Goetz 2022: 30). Daher besteht der überwiegende Anteil der im ARD-Nachrichtenformat verwandten Visualisierungen aus informationsorientierten, nüchternen Grafiken. Dominant sind in der grafischen Pandemiedarstellung der *Tagesschau* Landkarten, die die Anzahl an Erkrankten oder Verstorbenen regionsspezifisch abbilden, wobei jedoch in den ersten Pandemiewochen ein überdimensionales Virusbild »von eigentümlicher Schönheit« (Hoffmann 2022: 18) regelmäßig als Nachrichtenaufmacher dient (Goetz 2022: 31): Es handelt sich um eine Grafik des Centers for Disease Control and Prevention, das das Virus als graue Kugel mit rot eingefärbten Spikeproteinen darstellt, die an eine Krone (lat. *corona*) erinnernd als Namensgeber des Virus dienen. Dabei finden sich jenseits der grauroten Einfärbung in der medialen Darstellung insgesamt mannigfache Varianten einer auch noch farbenfroheren Visualisierung der im Elektronenmikroskop lediglich in Grautönen abbildbaren Viren: Deren Farbgebung stammt demnach »aus dem Reich der künstlerischen Freiheit. Gleiches gilt für die Form, die bloß Modellcharakter hat« (Gerdes 2020). Die Darstellung des kaum darstellbaren Virus ist zwar nicht frei erfunden, aber zweifellos ein Konstrukt – ein visuelles Konstrukt, das in hohem Maße internet- und fernsehtauglich scheint.

Aufgrund ihrer medialen Anschlussfähigkeit spielen Bilder eine wichtige Funktion in der politischen Kommunikation, was spätestens zum Tragen kam, als das Fernsehen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur wichtigen Informationsquelle von Bürger\*innen wurde. Während Symbole und Inszenierungen und damit auch ästhetische Überlegungen schon immer ein Bestandteil von Politik waren, beförderten die gesellschaftlichen Entwicklungen hin zu einer Mediendemokratie Elemente »symbolischer Politik« (Sarcinelli 1987; Edelman 1964) und der »Inszenierung des Politischen« (Meyer 2000), wodurch visuelle Aspekte auch stärker in den Fokus der Politikwissenschaft rückten. Die Wahl- und die politische Kommunikationsforschung haben sich in der politikwissenschaftlichen Untersuchung

wohl am ehesten mit der Wirkungsmacht von Bildern auseinandergesetzt und im Zuge dessen u.a. Wahlplakate und öffentliche Auftritte von Politikern inhaltsanalytisch zu untersuchen versucht. Auch wenn die Frage, wie politische Akteur\*innen »mit Bildern handeln, Sinn erzeugen und Fakten schaffen« (Bernhardt et al. 2019: 44), ein wichtiges Thema darstellt, findet eine systematische politikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit visuellen Inhalten nur zögerlich statt; die empirisch arbeitende Politikwissenschaft verlässt sich nach wie vor insbesondere auf Datenmaterial, das durch Umfragen oder politische Institutionen erzeugt wird, oder auf die Analyse von Statistik und Dokumenten. Erst in jüngerer Zeit setzt sich langsam die Einsicht durch, dass sich aus Bildmaterial Informationen gewinnen lassen, »die mit gängigen Methoden nur schwer zu erfassen sind« (Universität Konstanz 2021). Insbesondere durch Social Media kommen hier neue Betätigungsfelder dazu, bspw. durch die Analyse politisch relevanter Memes oder der genutzten Bildsprache politischer Akteure im Netz. Insbesondere bei nicht-institutionellen politischen Protestaktivitäten lassen sich bewusste politische Visualisierungen beobachten, über »slogans, art, symbols, slang, humour, graffiti, gestures, bodies, colour, clothes, and objects that comprise a material and performative culture with a high capacity to be replicated digitally and shared across social media networks, ideological terrain, state borders, and linguistic frontiers« (McGarry et al. 2019: 18).

Als Ikonen politischer Inszenierungen gingen in den vergangenen Jahren eine Reihe von Fotografien in die öffentliche wie politikwissenschaftliche Wahrnehmung ein. Man denke z. B. an das Bild aus dem Situation Room des Weißen Hauses, in dem u.a. Barack Obama und Hilary Clinton die Tötung Osama bin Ladens verfolgten, oder das Bild des durch die russische Natur reitenden, halbnackten Wladimir Putin. Solche Bilder ermöglichte das unsichtbare COVID-19-Virus den politischen Akteuren nicht. Stattdessen lieferte das politische Tagesgeschäft während der Corona-Hochphase zwar zahlreiche, aber sehr ähnliche und ästhetisch kaum bemerkenswerte Nachrichtenbilder beispielsweise von Pressekonferenzen zu Corona-Inzidenzen und Corona-Maßnahmen oder nüchterne Grafiken, die das Virus und seine Ausbreitung bzw. Eindämmung visualisieren sollten. Es lässt sich vielleicht die These aufstellen, dass man zu kaum einem anderen Zeitpunkt der jüngeren Zeitgeschichte der Politik so häufig und genau beim Arbeiten zusehen konnte wie während der Pandemie, dass diese Sichtbarkeit jedoch kaum Spuren in der Wahrnehmung hinterlassen hat. Die Durchführung von politischen Meetings, um Expert\*innen zu hören, Maßnahmen auszuhandeln

und Kompromisse zu schließen, fand, begleitet vom medialen Livestream, an Konferenztischen, in Online-, Präsenz- oder Hybridformaten statt (z.B. die Bund-Länder-Konferenzen). Raum für visuelle Inszenierungen blieb bei diesen sachlich wirkenden Veranstaltungen dabei kaum, vielmehr ließ sich eher feststellen, dass Politik alles in allem doch kein glamouröses Geschäft ist. Dies mag mit dem Gegenstand des Coronavirus selbst zu tun haben. Während die visuelle Kraft von Bildern wie dem Situation Room oder dem Bild des inmitten der Flutkatastrophe lachenden Kanzlerkandidaten Armin Laschets auch vom jeweiligen politischen Kontext ausgeht, bot der politische Dauerkampf gegen das unsichtbare Virus in der Coronakrise kaum Gelegenheiten für eindringliche Bilder. Einzig Fotos, die Politiker beim Bruch von Corona-Regeln oder Lockdown-Beschränkungen zeigten, konnten während der Hochphase der Pandemie Aufmerksamkeit generieren.

Zugleich geraten aus einer kunstpädagogischen Sicht ganz unterschiedliche Formen der Vermittlung in den Blick. Die Vermittlung coronabezogenen Wissens war existenziell, wenn täglich der je aktualisierte Wissensbestand zur Entwicklung der Pandemie und die Darstellung nötiger Verhaltens- und Schutzmaßnahmen in zunehmend ritualisierter Form verlaublich wurde, wobei mit Bildern in diesem Kontext erklärt, gewarnt, Gemeinschaftlichkeit und Solidarität erzeugt sowie Stimmung für und gegen bestimmte Positionen gemacht wurde: Die unsichtbare Gefahr von SARS-CoV-2 musste begreiflich gemacht werden. Dabei standen der allgegenwärtigen Vorläufigkeit der täglich prekären und laufend aktualisierten Erkenntnislage über die Wirkungsmechanismen und notwendige Schutzstrategien scheinbar ganz klare Bildkonstruktionen entgegen: Schaubilder und Graphen vermittelten wissenschaftliche Evidenz – und vor allem eine vermeintliche Gewissheit. Es ist bemerkenswert zu beobachten, wie sehr die vertraute Form der bildlichen Wissenschaftskommunikation mit ihren ganz reduzierten Darstellungsformen vielfach bereitwillig als Werkzeug zur Erzeugung von Orientierung innerhalb der allgegenwärtigen Unübersichtlichkeit akzeptiert wurde. Dass jedoch diese Bilder notgedrungen nicht von größerer Gewissheit gesättigt sein konnten, als das »Auf-Sicht-fahren« des Pandemiemanagements es zuließ, verschleierten sie dabei eher, als dass sie es kommunizierten.

Die Umschlagabbildung dieses Bandes – eine auf vielfache kommunikative Verwertung hin ausgelegte Stock-Grafik – ist nicht nur als ein Konstrukt, sondern auch als ein deutlich vermittlungsorientiertes Bild zu werten: Obwohl die Darstellungsform mit den starken Kontrasten und der

Plastizität an eine Aufnahme eines Rasterelektronenmikroskops erinnert, die Unschärfe in der vorderen Bildebene gar eine Fotografie nahelegt, ist es vermutlich rein digital gezeichnet und gerendert: eine zeichnerische Konstruktion, keine tatsächengestützte Beobachtung. Während die peripheren Coronaviren, mit typischen Spikeproteinen versehen, in einem matten Blaugrau erscheinen, bricht aus einer aufgesprengten Hülle in der Bildmitte ein bedrohlich rot leuchtendes Virus hervor, das als eine Mutation betont wird. Ihr Rot strahlt, bemerkenswerterweise als Licht dargestellt, bereits auf die umgebenden Viren aus: eine neue, sich rasch verbreitende Gefahr! Die Mutation wird dabei vereinfacht, als ob das neue Virus aus dem alten wie aus einer Walnusschale oder einem Überraschungs-Ei herausbräche. Diese Darstellung, als ein durchaus bezeichnendes Bild der Pandemie, soll jedoch nicht der Tiefe virologischer Erkenntnis standhalten, auch nicht auf seine Bildlichkeit befragt werden, sondern rhetorisch vor allem niedrigschwellig und barrierearm eine Warnung vermitteln.

Mit und neben dieser Vermittlung scheinbarer Evidenz und Gewissheit werden jedoch in Bildern auch die Ambivalenz und Unsicherheit an sich zum Thema. In anderer Weise als in sprachlicher Kommunikation können Bilder Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten beinhalten und auch als solche zu sehen geben (vgl. Sabisch 2021; Krieger 2021). Eine Offenheit der Aussage ist hier kein Verlust, vielmehr eine gerade in der Pandemie wichtige Form, das Unsichere und Ambivalente der allgemeinen Situation zwischen Vereinsamung und neuer (digitaler) Vergemeinschaftung, zwischen lähmender Monotonie und aufregenden Neuigkeiten über Impfstoffe, Mutationen, Verordnungen oder zwischen Schutzstrategien und unkontrollierter Bedrohungslage ins Bild zu setzen und als solche zu vermitteln. Solche gegenläufigen Ereignisse und Erlebensformen können im Bild sowohl als Widerspruch als auch als unscharfe Zwischenzustände artikuliert werden. Dergestalt erlangen Bilder der Pandemie eine ganz wichtige Funktion: Manche Bilder vermögen es, das Geschehen der Pandemie nicht nur einfach abzubilden, gewissermaßen zu zeigen, wie es ist, sondern es zu verdichten. In solchen dokumentarischen oder dezidiert künstlerischen Bildern, sogar in manchem zufälligen Schnappschuss, der sich als »dichtes Bild« herausstellt, werden Bereiche des Krisenerlebens in eindrucksvoller Weise erfahrbar und auch bedeutsam. In mehreren Beiträgen dieses Bandes werden ebensolche verdichteten Bilder, die einen symbolischen Überschuss beinhalten und als Ausdrucksformen des Lebens in der Pandemie gelten können, besprochen. Die Darstellung leerer touristischer Plätze etwa gibt

mehr zu sehen als die Abwesenheit von Menschen: Es wird die unerhörte, katastrophische Entvölkerung des öffentlichen Raums, es wird der abrupte Abbruch von vormals normaler Gemeinschaftlichkeit und die unerhörte Stille eingefangen und im Bild erfahrbar. Bilder aus Krankenstationen und von Leichentransporten geben indes der Fassungslosigkeit, aber auch der Trauer und der Solidarität einen dichten Ausdruck, der als solcher gewiss für die Verarbeitung und Bewältigung des tiefgreifenden Krisenerlebens eine wichtige Funktion erlangte. Manche Bilder vermitteln insofern, durchaus in einem künstlerischen Modus der Kommunikation, das Besondere im Alltäglichen und geben gewissermaßen eine Metaebene des Erlebens zu sehen (vgl. Goodman 2017: 15ff.).

Es ist von hier aus denkbar, die individuellen und kollektiven Prozesse der Wandlungen von vormals routinierten und vertrauten Gewohnheiten über das einbrechende Katastrophische hin zu veränderten Auffassungen und Handlungsformen mit bildungstheoretischen Überlegungen zu kreuzen. Bildung wäre hier nicht als Bestand, nicht als zu vermittelndes Arsenal zu begreifen, sondern als Prozess des Scheiterns, der Transformation und der Entstehung eines Neuen im Verhältnis zwischen Selbst und Welt (Koller 2016). Die Beiträge dieses Bandes geben insofern ganz verschiedene Formen zu bedenken, wie mittels Bilder solche Transformationsprozesse vom unsicheren Umgang mit dem Unbekanntem bis zur Etablierung neuer Routinen entweder dokumentiert oder auch moderiert, begleitet und kommentiert wurden.

## Zehn Bildbetrachtungen

Die fachlichen Perspektiven der Herausgeber\*innen werden durch den jeweiligen disziplinären Zugriff der übrigen Beiträger\*innen zu diesem Sammelband ergänzt: An die Seite von Soziologie, Politologie, Kunstpädagogik und Kunstgeschichte treten ergänzend Philosophie sowie Erziehungs- und Kulturwissenschaften. Trotz dieser disziplinären Vielfalt scheint es, als ob sich über Fächergrenzen hinweg zwei Arten des Umgangs mit unserem Gegenstand unterscheiden lassen: Bilder können Diskurse initiieren, also Ausgangspunkt für weitere Überlegungen sein, sie können aber ebenso den Zielpunkt aller Überlegungen darstellen. Dieses in inhaltlicher und methodi-

scher Hinsicht differente Herangehen bestimmt auch die Anordnung der Texte im vorliegenden Band, der folglich in zwei Teile gegliedert ist.

Unter »Bilder der Pandemie als Gegenstand« sind fünf Aufsätze versammelt, in denen visuelle Phänomene nicht Anstoß für eine weiterführende Interpretation der Corona-Lage sind, sondern sich die Deutungsanstrengungen in erster Linie auf diese selbst richten.

*Claudia Hattendorff* analysiert Emanuele di Terlizzis Smartphone-Fotografie vom 18. März 2020, die den nächtlichen Transport von Corona-Toten in einem Militärkonvoi aus Bergamo zu Krematorien umliegender Städte zeigt und die übereinstimmend als Bild gewertet wird, das der Bedrohung durch COVID-19 erstmalig wirkungsvoll Ausdruck verliehen habe. Vor der Folie einer Darstellung von Infektionsschutzmaßnahmen zur Eindämmung einer Pest-Epidemie in Rom in einer Serie von Druckgraphiken aus dem Jahr 1657 deutet sie in ihrem »Wagenkolonne in der Nacht – Wie die Pandemie sichtbar wurde« genannten Beitrag die enorme Wirkung der Fotografie des Jahres 2020 als ein Resultat ihrer resonanzreichen Inszenierung sowohl der Visibilität als auch der Invisibilität der COVID-19-Pandemie.

*Anna Schober* beschäftigt sich in ihrem Beitrag »Fotografie als Akt der Solidarität unter Fremden« mit zwei Fotoserien, die der italienische Fotograf Fabio Bucciarelli 2020 in Kooperation mit der Filmemacherin Francesca Tosarelli und dem Roten Kreuz schuf: »Covid-19: The European Epiceter« und »Covid 19 2ND Wave Coverage Italy«. In diesen Serien, die als narrative Experimente zwischen Fotojournalismus und Kunst angelegt waren, machte sich Bucciarelli auf, Fotografie als Akt der Solidarität zu re-definieren. In Schobers Text werden dazu zum einen die relationalen, emphatischen und leiblichen Aspekte dieser Fotografien untersucht. Zum anderen wird aufgezeigt, gegen welche öffentlich zirkulierenden Bilder der Pandemie sich der Fotograf mit diesen Arbeiten wendete, so dass die Fotografien Bucciarellis als Bilder diskutiert werden, die sich gegen andere Bilder positionieren, die aber auch andere Bilder aufgreifen und affirmieren.

In »Pandemie- und Epidemiedarstellungen in illustrierten Zeitschriften des 19. Jahrhunderts – Ein Rückblick in die Geschichte der Sichtbarmachung des Unsichtbaren« adressiert *Theresa Fehlner* Bilder der Cholera-Epidemie in Hamburg von 1892, die zeitnah auf der Grundlage von Zeichnungen in

*Über Land und Meer – Allgemeine Illustrierte Zeitung* publiziert wurden. Der Fokus der Untersuchung liegt auf dem im Bild dargestellten und dem vom Bild konstruierten Raum sowie auf Gestik und Mimik des Bildpersonals, das heißt auf den Mitteln, die eine unmittelbare emotionale Affizierung des Lesepublikums leisten. Die Autorin argumentiert im Hinblick auf die Bildsprache dieser Illustrationen, die die Cholera nicht direkt abbilden, aber die Folgen dieser Seuche eindrücklich zeigen, dass hier formelhafte Darstellungsweisen zum Einsatz kamen. Sie seien aus der Malereitradition bekannt und von quasi überzeitlicher Wirksamkeit auf Betrachter\*innen. Mittels dieser Aktualität der Cholera-Bilder des späten 19. Jahrhunderts stelle sich indirekt die Frage nach einer Traditionshaltigkeit der heutigen Corona-Bilder.

*Ansgar Schnurr* thematisiert Bilder von Querdenker-Demonstrationen gegen die Corona-Maßnahmen, in denen mitgeführte Regenbogenfahnen und hier insbesondere die PACE-Flagge der Friedensbewegung eine Rolle spielen. Unter dem Titel »Unschärfen im Regenbogenspektrum: Bilder von ›Querdenker‹-Protesten« artikuliert er seine Ratlosigkeit, die Aneignung dieses Zeichens durch die Querdenken-Bewegung – weil kreativ – aus kunstpädagogischer Perspektive anders als positiv zu werten. Diese Ratlosigkeit ergebe sich allerdings aus der isolierten Betrachtung eines solchen Bildgebrauchs, und er folgert daher, dass bildnerische Prozesse, die auch Bildappropriationen sein können, dann, wenn sie als Bildungsprozesse verstanden würden, durch ein Wertesystem zu rahmen seien.

*Nicole Zillien* untersucht in ihrem soziologischen Beitrag »»Flatten the Curve!« Wissenschaftssuggestion als Aktivitätsgenerator« eine Informationsgrafik, die zu Beginn des Jahres 2020 unter dem Hashtag #FlattenTheCurve in den sozialen Medien Verbreitung fand. Ausgehend von der Annahme, dass Quantifizierungen und zahlenbasierte Visualisierungen einen hohen Faktizitätscharakter aufweisen, zeigt die Analyse des Kurvendiagramms auf, dass dieses deshalb hohe Popularität gewann, da es in der Unsicherheit der Coronasituation Gewissheit versprach.

Unter »Bilder der Pandemie als Impuls« finden sich weitere fünf Beiträge, in denen Bilder vor allem Anlass dafür sind, diverse Pandemiefolgen aus verschiedenen fachlichen Perspektiven zu erörtern.