

Erinnerung und Bild

Gedächtnisformen einer (in)visiblen Pandemie*

Einleitung

(M. Gadebusch Bondio)

Das Titelbild dieses Sammelbandes möchte ich zum Ausgangspunkt nehmen. Unmittelbar nach der Einladung zu dem Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Die Coronavirus-Pandemie und ihre Folgen* erhielt ich dieses Bild. Das exponierte Programm der Ringvorlesung auf einer Litfaßsäule in Kiel wurde offensichtlich als Provokation empfunden und mit rosafarbenem Graffiti-Spray und den Worten »Corona-Lüge!« überschrieben. Eine Art dialektische Reaktion war ausgelöst worden

Im Gespräch mit Konrad Ott tauchte die Frage nach der Erinnerung auf: Woran werden wir uns erinnern, wenn wir in zehn oder 20 Jahren an Corona denken? Diese Frage hatte auch Birgit Ulrike Münch und mich beschäftigt, als wir gemeinsam begonnen hatten, über die Bild- und Beschreibungsformen des (nicht) Darstellbaren im Zusammenhang mit COVID-19 zu reflektieren.¹

In diesem Vortrag geht es also um Gedächtnisformen und um Bilder, die im Zusammenhang mit der Pandemie entstanden sind. Der Vortrag gliedert sich wie folgt: Ich werde mit Überlegungen beginnen, die sich mit Gedächtnisformen befassen. Birgit Ulrike Münch wird sich hiernach mit der Ikonographie zentraler Bilder von COVID-19 befassen. Mit dem Fallbeispiel »Long COVID« werden Symptomatik und Folgen einer schwer objektivierbaren, unsichtbaren Krankheit problematisiert. »Long COVID« – so kann Birgit Ulrike

* Das Video zum Vortrag, der am 15.7.2021 im Rahmen der digitalen Ringvorlesung *Die Coronavirus-Pandemie und ihre Folgen II* der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel gehalten wurde, ist einsehbar unter: <https://doi.org/10.5446/57165>. Die Bildrechte im vorliegenden Beitrag wurden von den Herausgeber*innen geprüft und eingeholt.

1 Mariacarla Gadebusch Bondio, Birgit Ulrike Münch: Long Covid – Unfortunately Not Past: Mapping (In)Visibility Perspectives from the Medical Humanities and Art History, in: Werner Gephard, Jure Leko (Hrsg.): *The Realm of Corona Normativities II. The Permanence of the Exception*. Frankfurt/Main 2022, S. 157–171.

Münch innerhalb des letzten Teils unseres Vortrags zeigen – hat bereits ein Bildarchiv an Visualisierungen des ›(In)visiblen‹ generiert, welches von ihr charakterisiert und anhand von Fallbeispielen besprochen wird.

Gedächtnisformen

(M. Gadebusch Bondio)

Die Journalistin Julie Metzdorf befasst sich in einem Artikel für die KulturBühne des Bayerischen Rundfunks vom Oktober 2020 mit einer Foto-Legende: dem Handyfoto des Militärkonvois aus Bergamo.² Das Bild habe sich – so Metzdorf – »im Gedächtnis eingegraben« und sei Teil des kollektiven Gedächtnisses geworden. Entstanden ist die Aufnahme in der Nacht des 18. April 2020, als ein Konvoi durch Bergamo fuhr.³ Genau zu dieser Zeit begann in Deutschland die erste Phase des Lockdowns. Metzdorf zitiert den Kunsthistoriker Jörg Trempler, der die Konfrontation mit dem Bild wie folgt festhält: »Dieses Bild von diesem Lastwagenkonvoi erreichte das deutsche Publikum genau an dem Feld, wo der erste Lockdown begann, wo es noch nicht sehr viele Fälle gab, wo noch nicht wirklich klar war, wie gefährlich die ganze Sache sein wird, oder was wir damit verbinden. Und dann, auf einmal sieht man einfach einen Konvoi von Lastwagen, und man sieht in unmittelbarer Weise einen Ausnahmezustand, eine Gefahr, etwas, was man nicht haben möchte. Und damit ist diese Wirkkraft von diesem einzelnen Bild viel größer, weil es sozusagen auf alles andere draufsetzt. Das ist wie eine Interpretation der Lage.« Das Handyfoto des Militärkonvois fixiert die Dramatik einer *Unvergesslichen Zeit*, so der Titel einer Ausstellung, die Thomas D. Trummer, Direktor des Kunsthause Bregenz, angeregt hat⁴ – eine unvergessliche Zeit, in der »das Vertraute sich entzieht«.⁵ Bei dieser Erfahrung großer Ungewissheit erlebte jede und jeder Formen der temporalen Verdichtung, der so-

2 Julie Metzdorf: Wie eine Foto-Legende entsteht. Der Militärkonvoi aus Bergamo, in: [BR KulturBühne](#) (26.10.2021, letzter Zugriff: 5.4.2022).

3 Metzdorf, Foto-Legende (wie Anm. 2). Emanuele di Terlizzi, Autor der Aufnahme, dachte, es handele sich um Materialtransporte für den Aufbau eines Notkrankenhauses. Nachdem er das Bild ins Netz gestellt hatte, stellte sich durch die Schwarmintelligenz heraus, dass die LKW für Leichentransporte eingesetzt worden waren. Europäische Politiker*innen bemühten sich zeitgleich, die Ernsthaftigkeit der Lage zu vermitteln. Emanuel Macron nutzte in seiner Rede an die Nation Mitte April eindringlich Kriegsmetapher, um die Bevölkerung zum solidarischen, ruhigen Verhalten und zur Akzeptanz der Schutzmaßnahmen zu motivieren. Für einen Vergleich der ›Corona-Reden‹ einiger Präsidenten und der Kanzlerin siehe: Ylva Söderfeld, Mariacarla Gadebusch Bondio: »A sanitary war« - Corona and medical power(lessness) and responsabilization, in: SFB 1369 Vigilanzkulturen. Working Paper 2 (2020). <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.71985>.

4 Webseite der Ausstellung: <https://www.kunsthau-bregenz.at/ausstellungen/archiv/unvergessliche-zeit/> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

5 Kunsthau Bregenz: Talk mit Elisabeth Bronfen und Thomas D. Trummer (13.1.2021), in [YouTube](#) (letzter Zugriff: 5.4.2022). Siehe auch Thomas D. Trummer: Bilder in der Pandemie. Köln 2020.

genannten Echtzeit, und der (Un)Gleichzeitigkeit. Man denke an die temporale Dehnung oder Ausdehnung z. B. während der Quarantäne bzw. der Lockdowns⁶ oder aber an die interaktive, globale Karte des Coronavirus Resource Center der Johns Hopkins University of Medicine mit ihren pulsierenden Punkten.⁷ Angesichts derartiger Zeiterlebnisse im Ausnahmezustand stellt sich also nicht die Frage, ob wir uns überhaupt an diese Zeit erinnern werden – das werden wir mit Sicherheit –, sondern welche Erinnerungen und welche Bilder wir im Gedächtnis behalten werden.

Deshalb möchte ich etwas zu den Begrifflichkeiten ›kollektives Gedächtnis‹ und ›kulturelles Gedächtnis‹ vorausschicken: Es sind Begriffe, die im Zusammenhang mit Narrativen oder auch mit Bildern der Pandemie immer wieder vorkommen. Und es wird Sie nicht überraschen, dass ich jetzt auf den Philosophen Maurice Halbwachs und den Kulturwissenschaftler Jan Assmann verweise. Beide haben zur Gedächtnisforschung entscheidend beigetragen. Mit Bezug auf Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses hat Jan Assmann seine Theorie des kulturellen Gedächtnisses entwickelt, präzisiert und verfeinert.⁸ In seinen Werken⁹ definiert Halbwachs die Vergangenheit als Produkt einer Gegenwart, die die Vergangenheit nach den jeweiligen Sinnesbedürfnissen und nach den gegebenen Rahmenbedingungen in einem kommunikativen Akt rekonstruiert. Demnach gibt es also nur Vergangenheit in einer Gegenwart. Man spricht auch von Präsentismus.¹⁰

Schaut man sich die Bilder voller Fußballstadien während der Fußball-Europameisterschaft an (Abb. 1),¹¹ ist es legitim zu fragen, ob wir es hier nicht mit einem kollektiven Leugnen der Gefahr zu tun haben. Die Pandemie brach in Bergamo beim Ereignis des Champions-League-Spiels zwischen Atalanta Bergamo und dem FC Valencia am 19. Februar 2020 aus.¹² Zwischen diesem ›Spiel Null‹ und der Europameisterschaft liegen gerade ein Jahr und vier Monate. Angesichts einer immer noch fehlenden Therapie gegen COVID-19, der lang-

6 Vgl. z. B. Pooja Kishore: Lessons from a pandemic: My learnings during the lockdown (26.5.2020), in: nagarro.com (letzter Zugriff: 4.4.2020).

7 COVID-19 Dashboard by the Center for Systems Science and Engineering (CSSE) at Johns Hopkins University (JHU): <https://coronavirus.jhu.edu/map.html> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

8 Jan Assmann: Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs, in: Hermann Krapoth, Denis Laborde (Hrsg.): Erinnerung und Gesellschaft. Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877–1945). Jahrbuch für Soziologiegeschichte. Wiesbaden 2005, S. 65–83. <https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00002338>. Siehe auch: Dietmar Wetzl: Gedächtnis aus kultursoziologischer Perspektive, in: Stephan Moebius et al. (Hrsg.): Handbuch Kultursoziologie. Wiesbaden 2016, S. 1–14. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08001-3_24-2.

9 Maurice Halbwachs: La mémoire collective, Paris 1950 [1939]. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0-ar-50792-5>; ders.: Les cadres sociaux de mémoire. Paris 1925. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0-ar-59876-6>.

10 Zur kollektivistischen Bewusstseinstheorie, die Halbwachs von Durkheim und seiner Theorie der kollektiven Repräsentationen übernahm, und zur präsentistischen Gedächtnistheorie in Bezug auf Bergson und Nietzsche, siehe Assmann, Gedächtnis (wie Anm. 8), S. 70–71.

11 Die Fußball-Europameisterschaft lief während der Ringvorlesung im Sommer 2021, in deren Rahmen dieser Vortrag gehalten wurde.

12 Tom Mustroph: Die Geschichte vom Spiel Null, in: [Zeit Online](https://zeitonline.de) (24.3.2020, 10:42 Uhr, letzter Zugriff: 4.4.2022).



Abb. 1: Wembley-Stadion vor dem Anstoß zum Finale der Fußball-Europameisterschaft 2020. Fotografie vom 11.7.2021. Alle Rechte vorbehalten. Quelle: [Presidenza della Repubblica](#).

sam an Fahrt aufnehmenden Impfung und der sich rasant verbreitenden, hoch ansteckenden Virus-Varianten weist das Bild der trotz allem vollen Fußballstadien auf ein kollektives Vergessen-Wollen und -Können hin. Das, was nicht erinnert werden kann oder soll, wird ausgeblendet.

Der in Halbwachs, Theorie zentrale Akt des Erinnerns als Rekonstruktion aus dem ›Jetzt‹ sieht auch das Ausblenden als Teil dieses Aktes vor. Und eben gegen dieses Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart zugunsten einer Gegenwart, die das, was sie braucht, in Erinnerung ruft, hält Assmann den Ruf, der »von der Vergangenheit ausgeht«, entgegen: »Es gibt Vergangenheiten, die sich schlechterdings weder vergessen noch verschleiern lassen, so wenig lebensdienlich sie in der sich erinnernden Gegenwart erscheinen mögen.«¹³ Für Assmann ist die eigentliche Urszene des kulturellen Gedächtnisses die fünfte Szene des ersten Aktes in William Shakespeares *Hamlet*, in der der Geist des Vaters von Hamlet vor Sonnenaufgang zu ihm sagt »Adieu, adieu, adieu. Remember me« und Hamlet damit in die Pflicht zur Erinnerung nimmt. Das unsichtbare Band, das die Lebenden mit den Toten verbindet, wird in dem Augenblick ersichtlich, in dem die Gegenwart mit der Vergangenheit durch die Vergangenheit konfrontiert wird. Zu den Bestandteilen

¹³ Assmann, Gedächtnis (wie Anm. 8), S. 77.

der Vergangenheit, die sich nicht leicht vergessen, verschleiern und verdrängen lassen, gehören festgehaltene, dokumentierte, ›symbolische Objektivationen‹ – so Assmann – d.h. ›Kultur‹ als Text und Bild.¹⁴

Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses – als ein Kontinuum von miteinander verbundenen Gedächtnisformen (individuelle, soziale, kollektive, kommunikative), die diachron miteinander verbunden sind – gründet auf der Figur einer mächtigen Vergangenheit, die mit ihren normativen Ansprüchen jede künftige Gegenwart in die Verantwortung nimmt, die Erinnerung an diese Vergangenheit mit variierendem, orientierungstiftendem Potenzial neu zu gestalten.

Ob das Handyfoto des Militärkonvois aus Bergamo, die Bilder von auf dem Bauch liegenden COVID-19-Patient*innen auf Intensivstationen oder von erschöpften Ärzt*innen und Pfleger*innen mit den tiefen, rötlichen Gesichtsspuren von zu lange getragenen Schutzmasken als identitätsstiftende ›symbolische Objektivationen‹ der Pandemie dienen werden? Werden Dinge, die im Zusammenhang mit der Pandemie alltäglich geworden sind (Schutzmasken, Tests-Kits, Einwegspritzen), trotz ihres volatilen Einwegmaterial-Status eine symbolische *pars pro toto*-Funktion erhalten? Ein ›entourage matériel‹ des Vorübergehenden, der omnipräsenten Einweg-Dinge, die – ganz anders als in Halbwegs, Denkhorizont bleibender Objekte – ge- und verbraucht werden, werden nicht nur symbolische Spuren hinterlassen. Diese ›entourage matériel‹ – so unsere These – müssen wir heute durch eine ›entourage virtuel‹ ergänzen. Unter ›entourage virtuel‹ verstehen wir jene Umgebung, die in einer dislozierten Netzkultur an Bedeutung gewinnt, sich online konstituiert und in Form von Blogs, Memes etc. manifestiert. In dieser Umgebung ergibt sich eine Bündelung von Bildern, Dingen und Erzählungen. In den konventionellen (Printmedien) und medialen Gestaltungs- und Konsumräumen entstehen und kursieren Corona-Bilder. Sie werden rezipiert und transformiert, wie Birgit Ulrike Münch Ihnen im Folgenden zeigen wird.

Schlaglichter auf das Thema ›Coronapandemie im Bild‹

(B. U. Münch)

In der größten dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* erschien am 27. Januar 2020 eine Karikatur der chinesischen Flagge, bei der die fünf Sterne durch Viren ersetzt gezeigt

¹⁴ Assmann, Gedächtnis (wie Anm. 8), S. 78: Die Kultur bildet »eine dritte, zur sozialen und personalen hinzutretende Dimension des (individuellen) Gedächtnisses. Unser Erinnern ist nicht nur sozial, sondern auch kulturell determiniert, und andererseits ist Kultur nicht einfach Wissen, wie jedes andere Wissen auch, sondern auf ein Selbstbild bezogen und insofern eine Form von Gedächtnis. Das gilt nicht für Kultur im weitesten Sinne, aber unbedingt für einen normativen und formativen Kernbereich – Religion, Kunst und Philosophie, Geschichte – der in seinen orientierenden und identitätsstabilisierenden Funktionen von Gedächtnis nicht zu unterscheiden ist.«

wurden.¹⁵ *Jyllands-Posten* war durch kontroverse Mohammed-Karikaturen bekannt geworden. Die Flaggen-Illustration wurde verstanden als Anspielung auf das Versagen der chinesischen Behörden sowie auf die von China ausgehende Gefahr. Dass es sich um eine globale Gesundheitskrise handeln würde, war den Redakteur*innen zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar.

Wie Bilder Stigmatisierungen vorantreiben können und wie ein Original- oder Ausgangsbild in bestimmte Richtungen gedeutet, korrigiert bzw. manipuliert werden kann, lässt sich häufig beobachten. Deutlich wird dies im Zuge des COVID-Bildarchivs bereits bei den ersten Titelbildern zum Thema COVID-19 der Wochenzeitungen *Der Spiegel* und *Focus*. Während *Der Spiegel* am 31. Januar 2020 in aggressivem Gelb mit »Made in China«¹⁶ argumentiert und im Untertitel die Ängste dahingehend schürt, dass die Globalisierung zur »tödlichen Gefahr« avanciere, hielt der *Focus* sich noch zurück und wählte schlicht »Der Ausbruch« als Titel.¹⁷ Im Untertitel des Covers wird angedeutet, dass man nur darüber informiere, was zu tun sei. Schuldzuweisungen werden hier weitaus zurückhaltender angestellt. Das Foto wurde von dem preisgekrönten Fotojournalisten Kevin Frayer, der zu diesem Zeitpunkt in China lebte,¹⁸ am chinesischen Neujahrstag aufgenommen. Am Neujahrsfest trägt man traditionell die Glücksfarbe Rot. Hervorzuheben ist im Falle des *Focus*-Covers die farbikonographische Umkodierung: Die aus chinesischer Sicht positive Farbe wird in den westlichen Medien zur pejorativen Kolorierung der Warnung. Die westlich konnotierte Farbikonographie, die die Gründe für eine bestimmte Farbwahl nicht hinterfragt, wird somit zu einem Problem.¹⁹ Auch dies ist ein Aspekt, der im Zusammenhang mit dem kollektiven Gedächtnis zu reflektieren ist. Kevin Frayer wollte mit seinem Bild die Leere, die menschenleere Stadt, die sonst anlässlich des Neujahrsfestes gefüllt ist, zeigen. Er hat in zahlreichen seiner Arbeiten den Alltag der Chinesinnen und Chinesen eingefangen, so auch eine Hochzeit während der »Hochphase« der Pandemie am 30. April 2020. Zu dieser Zeit durfte man unter strengen Schutzmaßnahmen zur Palastanlage nach Peking fahren. Das blutrote Kleid der Braut ist auch auf diesem Foto als ein Zeichen des Glücks zu verstehen.²⁰

Wenn wir uns fragen, welches Bild der Pandemie bleibt, wäre möglicherweise die Virus-Illustration von Alissa Eckert und Dan Higgins eines, das viele Menschen nennen würden, weil das Bild seit Januar 2020 sehr oft gezeigt wurde (*Abb. 2*). Es entstand zur selben Zeit wie die Titelbilder von *Spiegel* und *Focus*. Die Darstellung hat eine besondere Entwicklungs-

15 Reuters Staff: Chinese embassy wants Danish paper to apologize for coronavirus cartoon. *Reuters.com* (28.1.2020, letzter Zugriff: 4.4.2022).

16 *Der Spiegel* 6 (31.1.2020). <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2020-6.html> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

17 *Focus* 6 (1.2.2020). <https://pdf.focus.de/der-ausbruch.html> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

18 Webseite von Kevin Frayer: <http://www.kevinfrayer.com/about> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

19 Zur okzidental Tradition der Farbe Rot siehe Michel Pastoureau: *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris 2016.

20 Jochen Leffers, Julian Slagman: Die Braut trug Rot. Bilder des Jahres 2020, in: *Spiegel Panorama* (3.1.2021, 21:02 Uhr, letzter Zugriff: 4.4.2022).

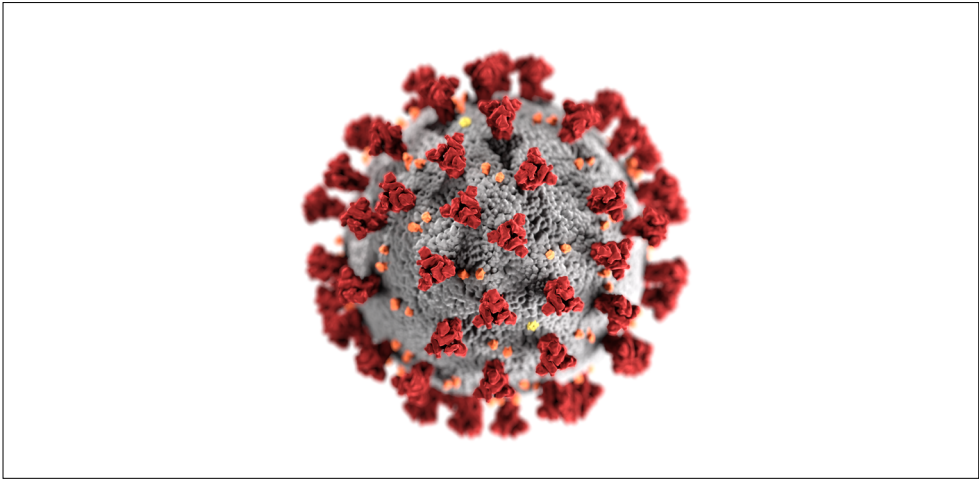


Abb. 2: Coronavirus-Illustration von Alissa Eckert und Dan Higgins (2020). Centers for Disease Control and Prevention (CDC). Gemeinfrei. Quelle: [Public Health Image Library](#) (PHIL), ID 23312.

geschichte; es gibt Manipulationen innerhalb des Bildes, die gut dokumentiert sind – warum bestimmte Farben ausgewählt und bestimmte Proteine hervorgehoben wurden.²¹ Die Frage nach der ethischen Relevanz, Zumutbarkeit oder Notwendigkeit von Veränderungen und Manipulationen am Bild sind in zahlreicher Weise diskutiert worden. Vielfach wurden sie damit begründet, dass wissenschaftliche Tatsachen und Erkenntnisse durch ein vorbereitetes, geeignetes Bild an ein spezifisches Publikum heranzutragen seien.²²

Im Unterschied zu Eckerts Visualisierung wählte David Goodsell mit seiner Einbettung des Virus in eine Art florale Umgebung eine ganz andere Darstellungsform ([Abb. 3](#)).²³ Sie ist lange nicht so berühmt und wird sich wahrscheinlich weit weniger im kollektiven Gedächtnis verankern, wenngleich Ästhetik und Wirkung von Goodsells früheren Virenbildern ebenfalls bereits ausführlich analysiert wurden und seine Coronavirus-Illustration den Vorteil hat, dass sie nicht vorgibt, ›reales‹ Abbild zu sein.²⁴

Wenn wir uns mit den Bildern der Coronapandemie befassen und fragen, welche es überhaupt gibt, könnte man damit eine eigene Ringvorlesung füllen. Einige werden Ihnen

21 Victoria Hattam: Visualizing the Virus, in: *Design and Culture* 13,1 (2021), S. 9–17. <https://doi.org/10.1080/17547075.2020.1869454>.

22 Martina Merz: Designed for Travel: Communicating Facts through Images, in: Peter Howlett, Mary S. Morgan (Hrsg.): *How do Facts Travel? The Dissemination of Reliable Knowledge*. Cambridge 2011, S. 349–375. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511762154>

23 Zur Tradition von Goodsells Illustrationen siehe auch: Laura Allen, Luke Casper Pearson: David S. Goodsell. Illustrating the cellular mesoscale, in: Bob Sheil et al. (Hrsg.): *Drawing futures. Speculations in contemporary drawing for art and architecture*. Cambridge 2016, S. 66–68. <https://doi.org/10.14324/111.9781911307266>.

24 Kathrin Mira Amelung, Thomas Stach: Viren visualisieren. Notizen zu David S. Goodsells Wissenschafts-Illustrationen und ihrer Verwendung in der Molekularbiologie zwischen Bildmodell und Spur, in: Bettina Bock von Wülfigen (Hrsg.): *Spuren. Erzeugung des Dagewesenen*. Berlin, Boston 2017, S. 24–28, mit Verweis auf Goodsells Abbildung eines HI-Virus und ganzseitiger Abbildung desselben auf S. 24. <https://doi.org/10.1515/9783110478389-004>.



Abb. 3: Molecular Landscapes. Coronavirus 2020. Illustration von David S. Goodsell. Veröffentlicht unter der Lizenz CC BY 4.0. Quelle: RCSB Protein Data Bank. https://doi.org/10.2210/rcsb_pdb/goodsell-gallery-019.

bekannt sein. Im Folgenden sollen ein paar Wege durch diesen Wald, dieses Universum, diesen Kosmos an Bildern gewiesen werden.

Zunächst muss unterschieden werden zwischen COVID-19-Kunst und Kunst, die während der COVID-19-Pandemie geschaffen wurde. Es gibt viele COVID-19-Archive, in denen Personen z. B. Fotoarbeiten ausstellen. In diesen Archiven finden sich neben professionellen auch Arbeiten von Laien und – genauso wichtig und zentral – Kinderzeichnungen und Ähnliches. Es gibt sogar eigens weltweit sammelnde Archive für Kinderzeichnungen zu COVID-19.²⁵

Als künstlerische Ausdrucksformen sieht man neben der Fotografie auch Formen der angewandten Kunst, die ikonologische Aussagen zum künstlerischen Umgang mit der COVID-19-Pandemie, zu den besonders prägnanten und häufig aufgegriffenen Themen, ermöglichen. Bemerkenswert sind zudem die unterschiedlichen Räume, in denen sich die Kunst artikuliert. Zu nennen ist z. B. die Streetart, die ihre ganz eigenen Dimensionen hervorbringt.²⁶

25 Ein Beispiel ist die Internationale Jugendbibliothek, für die Kinder unter dem Titel *I-solation. Kids, draw yourselves!* aufgerufen wurden, Selbstporträts während der Pandemie zu schaffen. Die Ausstellung ist digital verfügbar, wird aber auch in Teilen in unterschiedlichen Städten gezeigt: <https://www.ijb.de/en/digital-activities/corona-exhibition> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

26 Xavier Tapiés: Street Art in Zeiten von Corona. 50 Statements von Graffiti-Künstlern. Zürich 2020.



Abb. 4: ›A Field of Small Flags‹ – Washington (DC) Memorial to the U.S. Victims of the COVID-19 Pandemic. Fotografie von Ron Cogswell vom 28.10.2020, veröffentlicht unter der Lizenz [CC BY 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/). Quelle: flickr.

Das Gesicht von COVID-19 als gesichtslose Krankheit zu finden, ist die generelle künstlerische Herausforderung. Erkennbar ist ferner die Auseinandersetzung mit der Frage der ›Memorials‹. Dies geschieht bereits in einem sehr frühen Stadium der Krankheitsgeschichte, wenn man vergleichend auf die AIDS-Memorials blickt. Suzanne Brennan Firstenberg hat etwa in ihrer Installation *In America. How could this happen* 248.000 weiße Fähnchen im Robert F. Kennedy Memorial Stadium in Washington, D.C. aufgestellt, jedes Element stellvertretend für einen Toten der Pandemie in den USA (Abb. 4). Täglich werden von der Künstlerin neue Fähnchen hinzugefügt für die neuen Toten.²⁷

In Struktur und Öffentlichwirksamkeit ähnelt das Projekt dem berühmten NAMES Project AIDS Memorial Quilt (Abb. 5).²⁸ Zwar kann bei den Fähnchen Brennan Firstenbergs von einer gewissen Ent-Individualisierung gesprochen werden, während beim Quilt-Projekt 100.000 Individuen mit Namen in von Freunden und Familien als Gemeinschaftsprodukt gestalteten Quilts genannt sind. Allerdings überwiegen die konzeptionellen Übereinstimmungen. Beide Projekte sind in stetigem Wachstum. Das Quilt-Projekt könnte man aufgrund seiner Monumentalität heute gar nicht mehr an einem Ort zeigen, so dass es

27 Sidney Combs: How art helps us to make sense of COVID-19s incomprehensible toll, in: [National Geographic](https://www.nationalgeographic.com/science/2020/11/18/covid-19-art/) (18.11.20, letzter Zugriff: 4.4.2022).

28 NAMES Project AIDS Memorial Quilt: https://en.wikipedia.org/wiki/NAMES_Project_AIDS_Memorial_Quilt (letzter Zugriff: 4.4.2022).



Abb. 5: AIDS quilt in front of the Washington Monument, DC. Fotografie von den National Institutes of Health via National Park Service. Gemeinfrei. Quelle: flickr.

heute alternativ auch online erfahrbar ist.²⁹ Beide Projekte vereint zudem das Erinnern an die Serialität des Todes, an die große Zahl Verstorbener – bildhaft sichtbar auch in den ausgehobenen Corona-Gräbern von São Paulo.³⁰

Auch zu anderen Krankheiten wurden neue Ikonographien hervorgebracht. Die Syphilisikonographie wird etwa durch den Hirten Syphilus bestimmt, aber auch durch den sprichwörtlichen ›Knochenfraß‹ und somit das Fehlen von Knochen, fehlendem Nasenbein oder ausgefallenen Zähnen. Ein anderes Narrativ ist der Hinweis auf die Syphilis als Geschlechtskrankheit, sei es durch die ›gefährliche‹ Venus bzw. die Krankheit oder die Tod bringende Venusmilch, nach der die Jugend giert, die aber fatale Folgen haben kann.³¹ Beim Thema Pest sieht man die tote Mutter mit dem Kind, das vergebens an der

29 Webseite des Projekts: <https://www.aidsmemorial.org/quilt> (letzter Zugriff: 5.4.2022).

30 Vgl. z. B. die Bilderstrecke *Cemitérios de São Paulo abrem novas covas para receber vítimas da Covid-19*, in: fotografia.fotha.uol.com.br (24.3.2021, 19:31 Uhr, letzter Zugriff: 5.4.2022).

31 Zum Syphilis-Bild siehe Birgit Ulrike Münch: *Praying Against Pox. New reflections on Albrecht Dürer's Jabach Altarpiece*, in: Debra Cashion et al. (Hrsg.): *The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700. Essays in Honor of Larry Silver* (Brill's Studies in Intellectual History 271/22). Leiden 2017, S. 256–268. https://doi.org/10.1163/9789004354128_021.



Abb. 6: Il Morbetto (die Pest), Kupferstich von Marcantonio Raimondi nach Raffael (1512/1513). Gemeinfrei. Quelle: National Gallery of Art, Accession Number 1941.1.76.

Brust zu trinken versucht, als ganz klassisches, nach Raffael immer wieder auftauchendes Bild (Abb. 6).³²

Bei der Tuberkulose ist es vielleicht der blaue Heinrich, der zu diesem Bild wurde, der Liegestuhl, der Liegehain und der Lungenkurort Davos.³³ Schaut man sich nach HIV-Kunst um, dann sieht man das ›Silence = Death‹-Projekt, die berühmten Offsetdrucke von ACT UP mit dem rosa Winkel.³⁴ Ein anderes ganz bedeutendes Kunstobjekt zum Thema HIV und AIDS war das ›Memorial Dress‹, bei dem die Namen der unglaublich hohen Zahl an Toten auf ein Kleid gedruckt wurde.³⁵

Ein weiteres wichtiges Thema der Coronavirus-Pandemie stellen Quarantäne und Isolation dar. So zeigt das Bild *The First Embrace* des dänischen Fotografen Mads Nissen eine Kranke, die 85-jährige Rosa Lunardi aus Brasilien, die nach mehreren Monaten erstmals wieder von der Pflegerin umarmt werden darf. Ihr Schutzkittel wirkt dabei wie Engelsflügel, einerseits durchsichtig fragil und mit gelbem Rand, andererseits aber dennoch kraftvoll und schützend.³⁶ Gleichermassen findet auch die ›Schutzmaske‹ vielfache Resonanz in

32 Birgit Ulrike Münch: Eine Pathosformel für Mailand. Jacob Jordaens' ›Carlo Borromeo bittet für die Pestkranken‹ in der Antwerpener Sint Jacobs-Kerk, in: Dies./Justus Lange (Hrsg.): Reframing Jordaens Pictor doctus – Techniken – Werkstattpraxis / Pictor doctus – techniques – workshop practise. Petersberg 2018, S. 55-74.

33 Zur Tuberkulose und ihrer vielschichtigen Ikonographie siehe Daniel Hess (Hrsg.): Europa auf Kur. Ernst Ludwig Kirchner, Thomas Mann und der Mythos Davos. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Kirchner Museum Davos. Nürnberg 2021.

34 Sophie Junge: Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS in Nan Goldins Ausstellung ›Witnesses. Against our Vanishing‹. Berlin, München 2015.

35 Patina du Prey's Memorial Dress: 1993 to 2007: <https://artistsspace.org/exhibitions/patina-du-preys-memorial-dress-1993-to-2007>. (letzter Zugriff: 4.4.2022).

36 2021 Photo Contest, World Press Photo of the Year: The First Embrace, Photographer: Mads Nissen. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2021/mads-nissen/1> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

der künstlerischen Auseinandersetzung – teilweise sehr pointiert, wie im Instagram-Post ›just wear the FUCKING MASK‹.³⁷

Bedeutende Künstler haben künstlerische Positionen zu COVID-19 entwickelt. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der britische Streetartist Banksy, der ein 91x91cm großes Ölgemälde schuf, das im Eingangsbereich des Southampton General Hospital aufgehängt wurde. Es zeigt einen spielenden Jungen, der seine Superhero-Puppen (Batman und Spiderman) in einen Korb ›weggepackt‹ hat, während er mit einer ›neuen‹ Superhelden-Figur spielt – einer Krankenpflegerin mit Haube und rotem Kreuz auf der Brust sowie mit Superman-Umhang und passender Pose mit erhobenem rechten Arm.³⁸ Banksy fügte dem Bild eine Notiz bei, in der er sich bei den neuen ›Helden‹, dem Pflegepersonal, bedankte und seiner Hoffnung Ausdruck verlieh, dass das Bild ihren schweren Pandemie-Alltag ein wenig aufhellen würde. Der Junge wird hier gleichsam zum Game Changer, der die neuen Heldinnen, die Krankenschwestern, erkannt hat. Banksys Gemälde wurde am 23. März 2021 verauktioniert und für 19,5 Millionen Euro versteigert.³⁹

Den neuen ›Helden‹, Ärzt*innen und Pfleger*innen, ein Gesicht zu geben, ist aber nicht nur bei Banksy ein wichtigstes Thema. Präsent ist es auch bei den vielen Fotos/Selfies von Mitarbeiter*innen aus den Krankenhäusern. Nicht selten zeigen sie die Druckstellen der Maske, die Zeichen viele Stunden wählender Arbeit und ihre Erschöpfung.⁴⁰

Zum spezifischen Gesicht der Pandemie wurde außerdem Li Wenliang, ein Augenarzt aus Wuhan, der als einer der ersten auf das neue Coronavirus aufmerksam machte (Abb. 7). Dafür musste er sich rechtfertigen und erlag letztlich selbst der neuartigen Krankheit. Auch sein Porträt gab COVID-19 an vielen Orten im Netz ein Gesicht bzw. mehrere Gesichter – zunächst als Augenarzt, dann als Patient und schließlich als Verstorbener.⁴¹ Neben ihm gibt es gleichwohl auch andere Gesichter der Pandemie aus China, etwa die auf dem Plakat zur COVID-19-Ausstellung in Wuhan. Es inszenierte Pfleger, Militärangehörige und Politiker als Superheroes.⁴² Die große angelegte Schau, die ab Herbst 2020 lief, hatte die Absicht, zu belegen, dass die Pandemie überwunden sei – durch Tatkraft der gezeigten Protagonisten.

Auch in Europa wurden Ausstellungen durch die Pandemie beeinflusst bzw. inspiriert. Die Schau *Europa auf Kur* zu Tuberkulose und Davos, deren Planungsbeginn lange

37 Reboardação Handmade Embroidery (Lisbon, Portugal): masks make a difference: <https://www.instagram.com/p/CDBp9siH4rd/> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

38 Banksy: Game Changer. Link zum Bild: <https://cdn.cnn.com/cnnnext/dam/assets/200506214319-banksy-game-changer-tease-image.jpg> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

39 Webseite von Christie's: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6309459> (letzter Zugriff: 4.4.2022)

40 Siehe z. B. Joey Hadden: Gesundheitsexperten weltweit teilen Fotos ihrer erschöpften Gesichter nach langen Schichten mit Covid-19-Patienten, in: [businessinsider.de](https://www.businessinsider.de) (31.3.2020, letzter Zugriff: 4.4.2022).

41 Friederike Böke: Er schlug als Erster Alarm, in: <https://www.faz.net/-ivn-9w31b> (3.2.2020, 11:46 Uhr, letzter Zugriff: 4.4.2022); Birgit Ulrike Münch: Die Macht der Krankheits-Bilder. Seuchen in der Kunst, in: *Forschung und Lehre* 4 (2021), S. 282–284.

42 Siehe z. B. Wuhan-Ausstellung in Wuhan über Wuhan, in: <https://www.faz.net/-gum-a7rjn> (21.1.2021, letzter Zugriff: 4.4.2022).

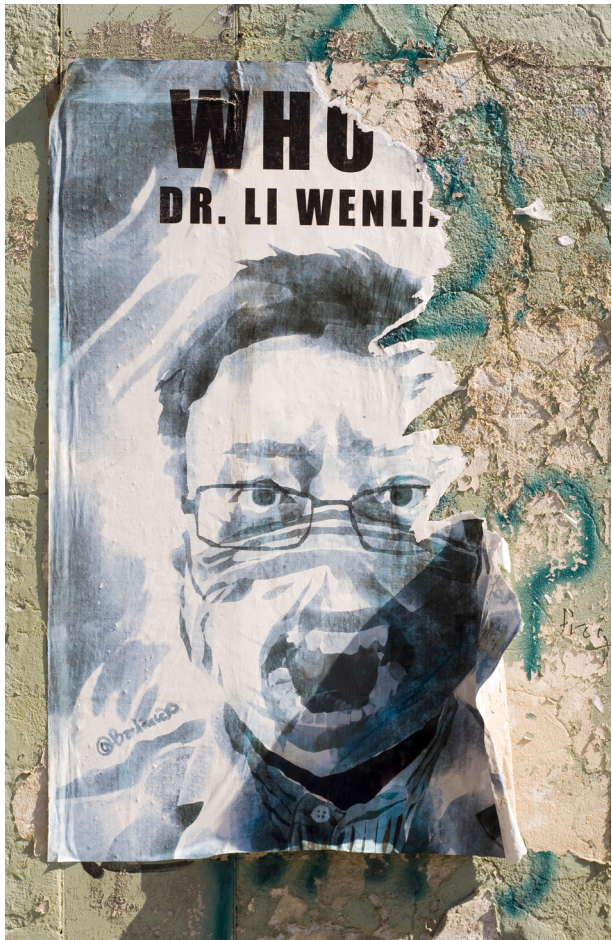


Abb. 7: Teilweise beschädigtes Wandplakat mit Porträt von Dr. Li Wenliang. Bild von PetrVod vom 23.4.2020, veröffentlicht unter der Lizenz CC BY-SA 4.0. Quelle: Wikimedia Commons.

vor dem Ausbruch von COVID-19 lag,⁴³ ist ein gutes Beispiel für eine pandemiebedingte Umkodierung eines Ausstellungsentwurfs.⁴⁴ Die Kuratoren änderten kurzerhand die Konzeption ihrer unter anderem im Germanischen Nationalmuseum gezeigten Schau, da sich das Vorwissen des Publikums verändert hatte – etwa zu Abstandsregeln oder zum Husten in die Armbeuge. Sie versuchten daher, dem neuen Erfahrungshorizont der Besucher*innen Rechnung zu tragen und die Ausstellung an das teilweise traumatisch Erlebte anzupassen.

43 Siehe Anm. 31.

44 Webseite zur Sonderausstellung im Germanischen Nationalmuseum: <https://www.gnm.de/ausstellungen/sonderausstellungen-rueckblick/europa-auf-kur/> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

Fallbeispiel ›Long COVID‹

(M. Gadebusch Bondio)

Im April 2020 veröffentlichte die Journalistin Fiona Lowenstein in der *New York Times* einen Meinungsartikel über ihren Zustand nach Entlassung aus dem Krankenhaus, in dem sie wegen einer COVID-19-Erkrankung gelegen hatte.⁴⁵ Entgegen der Erwartung, die Krankheit überwunden zu haben, fühlte sie sich zu Hause in einem miserablen Zustand, für den sie durch Ärzt*innen wenig Verständnis und vom Gesundheitssystem keine Hilfe bekam. Daher entschied sie sich eine Online-Plattform zu gründen – die ›COVID-19 Support Group‹.⁴⁶ Sie erhielt und erhält globalen Zuspruch. Über die Plattform verbinden sich Menschen virtuell miteinander, die über ähnliche Symptome und Erfahrungen berichten. Als Betroffene suchen sie nach Orientierung und Trost im Austausch und im Gespräch.

Ähnlich betroffen und niedergeschlagen wie Fiona Lowenstein nach vermeintlicher Überwindung der akuten COVID-19-Phase eröffnete Paul Garner im angesehenen *British Medical Journal* (BMJ) einen Blog. Der Professor für Infektionskrankheiten und Mikrobiologe war an COVID-19 erkrankt, wurde aber nicht hospitalisiert. In seinem Blog beschreibt er sein Calvarium nach der an sich ›milden‹ Erkrankung. Er leidet ebenfalls an ›Long COVID‹ und berichtet über die eigene und über die Situation vieler Menschen, die in Verzweiflung geraten, weil sie keine Besserung und kaum Unterstützung in ihrer Lage erfahren. Auch er benennt das Problem fehlender Hilfe und spricht von einem »post-viral tsunami«.⁴⁷

Zeitgleich erschienen im Frühling und im Frühsommer 2020 die ersten medizinischen Berichte über ›Long COVID‹ – auch ›Post-COVID-Syndrom‹ genannt. Eine der ersten Studien stammte aus der römischen Arbeitsgruppe Gemelli und richtete sich auf Patient*innen, die nach einer akuten COVID-19-Erkrankung und Hospitalisierung überwacht wurden.⁴⁸ Bei ihnen konnte eine Reihe von andauernden Symptomen dokumentiert werden. Es wurde dabei festgestellt, dass mehrere Organe durch die Folgen von COVID-19 betroffen waren. Bei allen offenen Fragen und Wissensmängeln kommen die Autoren zu dem Schluss, dass man auf der Basis der ersten Beobachtungen das komplexe Phänomen systematisch und hoch interdisziplinär beforschen müsse. Im Zentrum des Interesses dieser und anderer frühen klinischen Studien standen Menschen, die eine akute COVID-19-Infektion mit

45 Fiona Lowenstein: We Need to Talk About What Coronavirus Recoveries Look Like, in: *New York Times* (13.4.2020, letzter Zugriff: 4.4.2022).

46 Webseite der Covid-19 Support Group: <https://www.wearebodypolitic.com/covid-19> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

47 Paul Garner: For 7 weeks I have been through a roller coaster of ill health, extreme emotions, and utter exhaustion, in: *thebmjopinion* (5.5.2020, letzter Zugriff: 4.4.2022); Ders.: Covid-19 at 14 weeks – phantom speed cameras, unknown limits, and harsh penalties, in: *thebmjopinion* (24.6.2020, letzter Zugriff: 4.4.2022).

48 Gemelli Against COVID-19 Post Acute Care Study Group: Post COVID-19 global health strategies: the need for an interdisciplinary approach, in: *Aging Clinical and Experimental Research* 32,8 (2020), S. 1613–1620. <https://doi.org/10.1007/s40520-020-01616-x>: »Without larger prospective observational studies that are only now being started, clinicians can retrieve information just from case reports and or small studies. This is the time to understand how COVID-19 goes forward and what consequences survivors may expect to experience.«

Krankenhausaufenthalt überlebt hatten.⁴⁹ Der größere Teil der an den Folgen von COVID-19 Leidenden wurde dabei vernachlässigt.

Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) nahm in dieser Phase eine Typologisierung von COVID-19 vor, die von den von ›Long COVID‹-Betroffenen als sehr frustrierend empfunden wurde.⁵⁰ Es wurde zwischen ›milden‹ Fällen mit einer Genesungszeit von ca. zwei Wochen und ›ernsthaften‹ Fällen (severe cases), die manchmal bis zu sechs Wochen für die Genesung benötigten, unterschieden.⁵¹ Zu diesem Zeitpunkt schätzte die WHO, dass etwa 80 Prozent der mit dem neuartigen Coronavirus infizierten Menschen einen milden oder moderaten Krankheitsverlauf haben werden. Die an ›Long COVID‹ Leidenden sahen sich hier nicht abgebildet. Was sich immer wieder manifestierte und nach wie vor manifestiert, ist das Problem der Unsichtbarkeit. Felicity Callard, Professorin für Human Geography an der University of Glasgow und an ›Long COVID‹ Leidende, veröffentlichte mehrere Aufsätze, in denen sie immer wieder betont, dass Betroffene mit ihren ›unsichtbaren‹ Beschwerden allein gelassen werden: »[...] the significant suffering and labour that has been unfolding in people's homes, often at some distance from the support of NHS services [in the UK], remain, to date, largely invisible«.⁵²

In einem in *Nature* veröffentlichten Editorial erklärt die Epidemiologin und Public Health-Professorin Nisreen A. Alwan, dass ein COVID-19-PCR-Test mit negativem Ergebnis wenig über die Heilung der Krankheit besagt.⁵³ Für die auf Twitter mit dem Hashtag ›#longCovid‹ aktive Wissenschaftlerin Alwan können nur gezielte Überwachung von Patient*innen und die Festlegung von ›Genesungskriterien‹ eine gewisse Klarheit im Umgang mit der tückischen und von außen nicht wahrnehmbaren Symptomatik schaffen.⁵⁴

Im Prozess der Bewusstwerdung und Mobilisierung von ›Long COVID‹-Patient*innen spielte die Benennung der Krankheit eine wichtige Rolle. Anders als bei anderen Epidemien sind es im Fall von ›Long COVID‹ Patient*innen gewesen, die ihre kollektive Erfahrung und ihr Wissen über die Folgen von SARS-CoV-2 als erste manifestiert und

49 Siehe z.B. Angelo Carfi et al.: Persistent Symptoms in Patients After Acute COVID-19, in: *JAMA* 324,6 (2020), S. 603-605. <https://doi.org/10.1001/jama.2020.12603>.

50 Felicity Callard: Very, very mild: Covid-19 Symptoms and Illness Classification, in: somatosphere.net (8.5.2020, letzter Zugriff: 4.4.2022).

51 World Health Organization (WHO): Coronavirus disease (COVID-19), in: [who.int](https://www.who.int) (letzter Zugriff: 5.4.2022). Hier bezugnehmend auf den Stand 2020.

52 Callard, Very, very mild (wie Anm. 50).

53 Nisreen A. Alwan: A negative COVID-19 test does not mean recovery, in: *Nature* 584,7820 (2020), S. 170. <http://dx.doi.org/10.1038/d41586-020-02335-z>. Alwan schreibt: »Death is not the only thing to count in this pandemic, we must count lives changed. We still know very little about covid-19, but we do know that we cannot fight what we do not measure.« Vorangegangen war Nisreen A. Alwan: What exactly is mild Covid-19?, in: [thebmjopinion](https://thebmjopinion.com) (28.7.2020, letzter Zugriff: 4.4.2022).

54 Alwan: A Negative COVID-19 test (wie Anm. 53); Robin Gorna et. al.: Long COVID guidelines need to reflect lived experience, in: *The Lancet* 397,10273 (2021), S. 455-457. [https://doi.org/10.1016/s0140-6736\(20\)32705-7](https://doi.org/10.1016/s0140-6736(20)32705-7).

mit einem Namen versehen haben.⁵⁵ Sogenannte ›long haulers‹ (andauernd Hustende) haben die Bezeichnung ›Long COVID‹ eingeführt und bestehen auf ihre Verwendung. Sie weigern sich, von ›Post COVID‹ zu sprechen, weil in dem Begriff, der übrigens in der Medizin gängig geworden ist, ein Problem ontologischer Natur erkannt wird. Denn ›post‹ weist auf eine Zäsur, auf ein Danach, während ›Long COVID‹ die andauernde Präsenz von Symptomen unterstreicht und sie von der akuten oder auch weniger akuten Phase der Erkrankung in ein temporales Kontinuum hinein verlegt.

Der Notfallmediziner Jeffrey Siegelmann, der auch an COVID-19 und ›Long COVID‹ erkrankte, brachte das Problem auf den Punkt:⁵⁶ Bei ›Long COVID‹-Patient*innen ergeben diagnostische Untersuchungen (Tests, Bildgebungen, Laborresultate usw.) ›Normalwerte. Gleichzeitig aber weisen die Betroffenen eine Konstellation von lästigen Symptomen auf. Die Diskrepanz zwischen den ›negativen‹ Untersuchungsergebnissen und dem realen psycho-physischen Zustand, der die Betroffenen z.T. arbeitsunfähig macht, wird als sehr belastend empfunden. Die Sorge, aufgrund fehlender klinischer Evidenz nicht ernstgenommen zu werden, führte Jeffrey Siegelmann zu einer zentralen Erkenntnis und zu dem Vorschlag, dass bei allen Ungewissheiten einer medizinisch noch nicht erschlossenen Erkrankung und ihrer Folgen ein ›symptom-based approach‹, ein symptombasierter Zugang, der einzig gangbare Weg sei.

Neben den genannten diagnostischen Schwierigkeiten und dem therapeutischen Mangel verunsichert auch die Koexistenz von mindestens drei Theorien über die Ätiologie der Symptomatik von ›Long COVID‹, in denen jeweils a) persistierende Viren an immunprivilegierten Stellen, b) eine aberrante Immunantwort und/oder c) Autoimmunität postuliert werden.⁵⁷ Die Desorientierung hat allerdings auch Initiativen ausgelöst, deren Auswirkungen sich auf vier Ebenen beobachten lassen: 1. auf der ontologischen und terminologischen Ebene haben Patient*innen angesichts der kursierenden Theorien und des offenen Forschungsdesiderats die Bezeichnung ›Long COVID‹ (und nicht ›Post COVID‹) eingeführt und bis heute verteidigt und damit auf die Problematik einer schwer fassbaren, andauernden Erkrankung hingewiesen;⁵⁸ 2. auf epistemischer und ethischer Ebene haben Bemühungen zur ›Entpsychosomatisierung‹ der Symptome gekoppelt mit der Befürwortung eines ›symptom-based approach‹ zur Aufwertung subjektiver Evidenz (Erfahrungsschatz von Betroffenen) geführt sowie auf die Stigmatisierungsgefahr aufmerksam gemacht; 3. auf der normativen Ebene haben die Initiativen von Betroffenen gesundheitspolitische Folgen:

55 Elisa Perego et al.: Why the Patient-Made Term ›Long COVID‹ is needed, in: Wellcome Open Research, 5 (2020), 224. <https://doi.org/10.12688/wellcomeopenres.16307.1>; Phillip H. Roth, Mariacarla Gadebusch Bondio: The contested meaning of ›long COVID‹ – Patients, doctors, and the politics of subjective evidence, in: Social Science and Medicine 292 (2022), 114619. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2021.114619>.

56 Jeffrey N. Siegelmann: Reflections of a COVID-19 Long Hauler, in: JAMA 324,20 (2020), S. 2031-2032. <https://www.doi.org/10.1001/jama.2020.22130>.

57 British Society for Immunology: Long-term immunological health consequences of COVID-19 (13.8.2020). https://www.immunology.org/sites/default/files/BSI_Briefing_Note_August_2020_FINAL.pdf (letzter Zugriff: 5.4.2022).

58 British Society for Immunology, Long-term (wie Anm. 57); Gorna et al., Long COVID (wie Anm. 54).

die WHO hat ihre erste Typologisierung revidiert und Strategien der Daten-Erfassung sowie -Dokumentation entwickelt, die an Ärzt*innen, Pflegende und Patient*innen gerichtet werden;⁵⁹ und 4. auf ästhetisch-künstlerischer Ebene entfaltet sich der kreative Umgang von Künstler*innen, aber auch von Patient*innen, die Texte und Bilder (u.a. Memes) in sozialen Medien verbreiten, sich miteinander vernetzen und auf die Problematik aufmerksam machen. Gerade in Zusammenarbeit mit Fotografen haben einige ›Long COVID‹-Patient*innen Bild-Text-Projekte entwickelt, die dem Phänomen visuelle Evidenz verschaffen.

›Long COVID‹-Bilder: Kunst im Auftrag der Sichtbarmachung des ›Invisiblen‹

(B. U. Münch)

Wenn man die große Zahl der Bilder zu ›Long COVID‹ betrachtet – hier ist das nur anhand eines kleinen Ausschnitts möglich –, erkennt man zum Beispiel in Memes, bei denen Bilder mit kurzen, teils ironischen, teils sarkastischen Texten kombiniert werden, oft die Sicht der Patient*innen.⁶⁰ In diesen Darstellungen wie auch in Fotodokumentationen oder Selfies lassen sich drei häufige Zugänge unterscheiden: Erstens wird wiederholt die Haltung illustriert, dass sich nichts ändern wird. Herausgestellt wird nicht selten also das Frustrationsgefühl.⁶¹ ›Long COVID‹ wird als langanhaltender Zustand ohne spürbare Verbesserung empfunden. Der zweite Zugang ist die körperliche Veränderung in kurzer Zeit, mitunter dargestellt in gegenüberstellenden, vergleichenden Bildern: So war ich und so bin bzw. fühle ich mich heute. Drittens wird in vielen Abbildungen die Müdigkeit (Fatigue) exemplifiziert⁶² – eine Müdigkeit, gegen die man nicht ankommt und die nichts mit Faulheit zu tun hat.

Auch wenn man allgemeiner, über die humoristischen Memes hinaus nach ›Long COVID‹-Bildern schaut, ist eine recht klare Ikonografie zu erkennen. Bei einer simplen Bildersuche im Netz, aber auch in der journalistischen Pressefotografie werden stets Menschen, zunächst primär Frauen dargestellt,⁶³ die während der Arbeit eingeschlafen sind, die sich müde die Augen reiben oder gar nicht erst aus dem Bett kommen. Die Erkrankung wird mithin eindeutig zugespitzt. Und das gilt sowohl für medizinische Fachzeitschriften

59 World Health Organization: Global COVID-19 Clinical Platform Case Report Form (CRF) for Post COVID condition (Post COVID-19 CRF), in: [who.int](https://www.who.int) (9.2.2021, updated: 25.2.2021, letzter Zugriff: 5.4.2022).

60 Instagram: longcovidmemes. <https://www.instagram.com/longCOVIDmemes> (letzter Zugriff: 5.4.2022).

61 Siehe exemplarisch die Szene, in der der Flaschengeist zum Wünschenden sagt, er habe etwas bewirkt, jener die Veränderung an sich aber nicht bemerkt: [instagram.com](https://www.instagram.com) (5.6.2021, letzter Zugriff: 5.4.2022).

62 Vgl. z. B. folgendes Meme: [instagram.com](https://www.instagram.com) (30.3.2021, letzter Zugriff: 5.4.2022).

63 Später wird die Darstellung etwas differenzierter.

wie auch für populäre Darstellungen.⁶⁴ Das ist auch deswegen interessant, weil wir bei ›Long COVID‹-Illustrationen somit ein viel eindeutigeres Bild haben als bei den doch recht heterogenen COVID-19-Darstellungen.

Wie sich Erkrankungen illustrieren lassen, die sich im Körperinneren abspielen und von der Symptomatik her eher schwierig zur Darstellung gebracht werden können, haben Künstler*innen an anderen Beispielen vorgeführt. Als wichtiger Vorläufer für ›Long‹ bzw. ›Post COVID‹ lässt sich in der Kunst der Umgang mit Migräne anführen. Die Idee, die Migräne-Aura ins Bild zu bringen, unbewusst oder bewusst, kennen wir etwa vom berühmten ›Alice-im-Wunderland-Syndrom‹. Der Autor des 1865 erschienenen Kinderbuchs *Alice im Wunderland*, Lewis Carroll, war selbst Migränepatient und beschrieb die Symptome in seinem Werk sehr genau.⁶⁵ Grafisch umgesetzt sind sie in den Illustrationen der Originalausgabe (Abb. 8): Das Eingesperrt-Sein im eigenen Haus, in dem Alice stark wächst, so dass nur noch die Hand aus dem Fenster lugen kann; die ungleiche Veränderung der Körperteile (Abb. 9) – all das ist hier in Bildern festgehalten.

Wenn man sich nun wiederum mit ›Long COVID‹ befasst und nach digitalen Fotostorys schaut, stößt man bei Susana Vera, einer spanischen Fotografin, auf ein spannendes Projekt. Mit *The faces in the fog of ›long COVID‹* schuf sie eine eindrückliche Bilddokumentation zum Thema.⁶⁶ Sie fotografierte verschiedene Personen durch eine Plastikfolie. Zuvor hatte sie sich intensiv mit ihnen unterhalten und dann versucht, die beschriebenen Symptome im Bild umzusetzen. Bei allen Personen wird auch Name, Alter und Beruf genannt. Entstanden sind Porträts, die durch die Farbe Blau Assoziationen zur Schläfrigkeit, zur ›Blauen Stunde‹, zur Dämmerung und zum vielbeschriebenen Gefühl wecken, aus dem Zustand nicht herauszukommen. Zudem werden sie, ähnlich eines Diptychons, mit einem kleineren Foto parallelisiert, das ein Detail herausstellt, ein Objekt, das an den vorherigen Zustand erinnert – mal ein Tattoo als Zeichen der Verbundenheit zur Familie und Referenz an das Leben vor ›Long COVID‹, als man noch ausgehen konnte, mal der Garten, aber in diffusem Licht und mit Bank, auf der man sich ausruhen möchte. Im Falle einer Lehrerin wird eine kleine Tafel gezeigt, stellvertretend für die normale Schultafel und den Umstand, dass sie zweimal an COVID erkrankte und über Monate nicht mehr in der Lage war, Kreide zu halten und Tafeln zu beschriften. Auch bei dieser Dokumentation zu ›Long COVID‹ ist zu sehen, dass mehr Frauen als Männer repräsentiert sind.

Abschließend sei noch auf eine weitere Arbeit hingewiesen, die in der Policlinico Universitario Agostino Gemelli in Rom entstand. Im sogenannten ›Day hospital post-COVID‹ hat Fotograf Marco Carmignan Bilder angefertigt. Er begleitete die Patient*innen bisweilen

64 Zwei Beispiele seien lediglich aufgeführt: 1. Abbildung in: Heidi Ledford: Wie häufig ist Long Covid bei Impfdurchbrüchen?, in: [spektrum.de](https://www.spektrum.de) (30.11.2021, letzter Zugriff: 5.4.2022). 2. Abbildung in: Long COVID: Nicht alle Patienten mit Langzeitsymptomen waren mit SARS-CoV-2 infiziert, in: [aerzteblatt.de](https://www.aerzteblatt.de) (10.11.2021, letzter Zugriff: 5.4.2022).

65 John Todd: *The syndrome of Alice in Wonderland*, in: *Canadian Medical Association Journal*, 73,9 (1955), S. 701-704. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1826192/> (letzter Zugriff: 5.4.2022).

66 Susana Vera: *The faces in the fog of ›long COVID‹* (15.4.2021), in: [Reuters: The Wider Image](https://www.reuters.com) (letzter Zugriff: 5.4.2022).

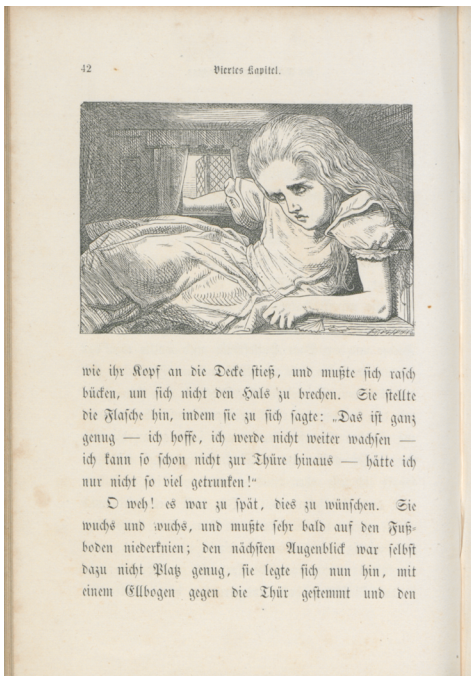


Abb. 8: Illustration von John Tenniel. Gemeinfrei. Quelle: Lewis Carroll: Alice's Abenteuer im Wunderland. Aus dem Englischen von Antonie Zimmermann. Leipzig 1869, S. 42. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000402300000000>.



Abb. 9: Illustration von John Tenniel. Gemeinfrei. Quelle: Lewis Carroll: Alice's Abenteuer im Wunderland. Aus dem Englischen von Antonie Zimmermann. Leipzig 1869, S. 14. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000402300000000>.

auch nach Hause. In seinen Arbeiten zeigt er die Gesichtslosigkeit von ›Long COVID‹, die sonst eigentlich eher bei COVID-19-Darstellungen sichtbar ist. Denn in vielen seiner Fotografien bleiben die Gesichter der abgebildeten Erkrankten unkenntlich, wenn auch nur durch einen diffusen Lichteinfall. Nur den beschreibenden Texten ist zu entnehmen, dass es sich um bestimmte Personen handelt – etwa um Martha, 32 Jahre alt, Wissenschaftlerin und Lehrerin, die sich auf dem Foto im Grunde nur durch die unterschiedlichen bunten Armbänder, die sie an ihrem Handgelenk trägt, charakterisieren lässt. Ansonsten werden ihre Symptome beschrieben: seit neun Monaten anhaltendes Fieber und Erinnerungslücken. Auf einem separaten Foto ist zudem das Detail eines Haarbüschels zu sehen, das ihren Haarverlust aufzeigt. Gezeigt wird auch das ärztliche und Pflegepersonal, deren Gesichter aber hinter Masken verborgen bleiben.⁶⁷

Sowohl Vera als auch Carmignan tragen mit ihren Fotoarbeiten zur Sichtbarmachung der unsichtbaren Erkrankung ›Long COVID‹ bei. Bei letzterem wird aber noch stärker auf

67 Die Fotoarbeiten Carmignans sind abgedruckt in: Gadebusch Bondio, Münch, Long Covid (wie Anm. 1), primär S. 166f. Zu sehen sind sie auch auf seiner Webseite: <https://www.marcocarmignan.com/long-covid> (letzter Zugriff: 5.4.2022).

die unmittelbare Verbindung zur COVID-19-Erkrankung verwiesen, wenn man sich die Bilder aus dem Krankenhaus anschaut. Es wird also ebenfalls der dortige Alltag visualisiert. Auch bei Carmignan fällt auf, dass die betroffenen Personen meist weiblich sind, was allerdings der tatsächlichen Krankheitssituation entspricht. Bei den Abgebildeten handelt es sich vor allem um Frauen unter fünfzig Jahren, die ein fünfmal höheres Risiko haben an ›Long COVID‹ zu erkranken – nicht zuletzt, weil sie immunologisch stärker reagieren.

Beide Fotoarbeiten geben der Erkrankung eine biographische Note, wenngleich nicht immer ein Gesicht. Es sind individuelle Bilder, die in das kollektive Gedächtnis eingehen. Die Einsamkeit und die Hilflosigkeit, die durch die verschatteten Zimmer oder das diffuse bläuliche Licht unterstrichen werden, stehen im starken Gegensatz zu den oft sarkastischen Memes, mit denen der Erkrankung häufig im digitalen Raum begegnet wird. Gemeinsam ist den Darstellungsformen indes, dass sie im Großen und Ganzen die persönliche Situation der Betroffenen betonen, entweder in der Selbstdarstellung, in der ironischen Überzeichnung oder im Dialog mit den Künstler*innen.

Fazit

In unserem Beitrag haben wir versucht, in einer vergleichenden Betrachtung aus den Medical Humanities und der Kunstgeschichte Bilder, Texte und Initiativen miteinander zu verbinden. Wir kommen zu dem Schluss, dass ›Long COVID‹-Betroffene einen Prozess der erfahrungsbasierten und narrativ wie bildlich gestützten Evidenzgenerierung ausgelöst haben. Dank der digitalen, weltweiten Vernetzung fanden diese Entwicklungen große Resonanz. Mittlerweile hat die WHO ›Post COVID‹ (allerdings nicht ›Long COVID‹!) als Krankheit anerkannt und eine Initiative lanciert, die nicht nur an klinisches Personal, sondern auch an Patient*innen gerichtet ist. Ziel ist es, die Krankheit durch die Erfahrung von allen – direkt und indirekt betroffenen Gruppen – besser zu erfassen.⁶⁸ Es existieren inzwischen Empfehlungen sowie Studien, die sehr auf Partizipation aufbauen.⁶⁹ Festzustellen ist ferner, dass sich ›Long COVID‹-Bilder und -Narrative in dislozierten Resonanzräumen schnell verbreiten ›vervielfältigen. Schwer einzuschätzen ist, wie lange und mit welcher Wirkmacht derartige symbolischen Objektivationen die ›entourage virtuel‹ der Netzkultur prägen werden. Fest steht aber schon jetzt, dass ihre Nachhaltigkeit durch ihre Abrufbarkeit mitbedingt sein wird, wobei Abrufbarkeit nicht nur im digitalen, sondern auch im ›memorialen‹ Sinne zu verstehen ist.

68 World Health Organization, Global COVID-19 Clinical Platform Case Report Form (wie Anm. 59).

69 Trisha Greenhalgh et al.: Management of post-acute covid-19 in primary care, in: BMJ 370 (2020), m3026. <https://doi.org/10.1136/bmj.m3026>.

Diskussion

Frage: Ein Teammitglied sagt, Sie haben sehr einprägsame Bilder angeführt; müssten nicht Bilder zur Impfung dabei sein? Gerade im Fernsehen waren bzw. sind immer wieder bewegte Bilder zu sehen, die Spritzen, insbesondere aber Oberarme und Schultern mit Nadeleinstich oder Pflaster zeigen. Hat das Auslassen einen Grund oder war das einfach der begrenzten Zeit geschuldet? Denn bei den Impf-Bildern könnte man über die unterschiedlichen Funktionen beziehungsweise Zwecke von Bildern nachdenken, weil eine Spritze etwa als eine Werbung für das Impfen gedeutet werden könnte.

Antwort: (Münch) Ich habe schon in anderen Zusammenhängen über die Corona-Bilder gesprochen und ich hatte an anderer Stelle auf ein wirkmächtiges Bild der Impfung hingewiesen: Das Bild der 90-jährigen Margaret Greenan, eine Frau aus UK, die die erste Impfung erhielt, mit diesem Christmas- oder Winter-Pullover mit auffälligem Pinguin mit Mütze an, war beispielsweise sehr weit verbreitet. Heute wurde es nicht gezeigt, da der Vortrag die Krankheit beinhaltet und die Impfung dann doch nochmal eine andere Dimension hat. Da geht es auch um Prävention, um Warnungen, also die Dimension des Bildes zwischen Aufforderung zum Impfen auf der einen Seite und auf der anderen Seite die Fragen, was soll ein Bild bewirken, was kann es bewirken und wo ist es dann doch zu aggressiv – etwa das Virus, das man nicht zeigen möchte, weil es vielleicht Angst schürt. Das hatten wir auch in den ganz frühen Bildern, wenn wir an die pastelligen ›harmlosen‹ Seifenblasen-Darstellungen denken, die bei einer einfachen google-Bildersuche am Anfang der Pandemie sehr verstärkt zu sehen waren, später von den anderen, skizzierten Bildern teilweise überlagert wurden. Das wurde auch von den Illustratoren genau beschrieben, warum man z. B. das Grau wählte, warum das dunklere Rot und nicht das chinesische hellere Rot. Impfen ist ein wichtiger Bereich; weil wir uns auf ›Post COVID‹ fokussieren wollten, passte es nicht richtig zum inhaltlichen Ductus des Vortrages.

Frage: Daran anknüpfend eine Frage zum Thema, welche Bilder im Gedächtnis bleiben werden: Gerade Bilder von Corona-Gegner*innen oder -Leugnern sind in Erinnerung bleibende Bilder – nicht die Krankheit allein, sondern die Spaltung der Gesellschaft durch die Pandemie als ein Bild der Pandemie.

Antwort (Gadebusch Bondio): Mit Sicherheit werden wir auch diese Bilder erinnern, wobei ich die Spezifität dieser Bilder hinterfragen möchte. Corona-Leugner – und ich denke dabei auch an die PEGIDA-Gruppen – haben sich nicht besonders in mein Gedächtnis eingepägt. Es sind ähnliche Menschen, die in verschiedenen Situationen mit ihren provozierenden Gesten und Haltungen dastehen. Nicht zu unterschätzen ist, wie diese Personengruppen medial übertragen werden. Welchen Raum sie bekommen, welche Resonanz ihnen gegönnt wird und wie weit wir aufgrund dieser medieninduzierten Resonanz vielleicht auch ›Opfer‹ sein können.

Antwort (Münch): Dem schließe ich mich an. Es gab im letzten Jahr (2020) in den USA Protestbilder von anderen Seiten. Dann gibt es aber auch Greta Thunberg; das sind andere

Akteurinnen und Akteure, Ich weiß nicht, ob das Protestbild des Leugnens ein wesentliches Bild der COVID-19-Pandemie ist; es ist sicherlich eins von vielen Bildern.

Frage: Wie stehen Sie zu militärischen Bildern? Gerade wenn man an das Militär denkt, das in China oder Italien aktiviert wurde. Und Sie hatten auch einige Bilder dabei aus dieser martialisch-patriotischen Ausstellung in China. Wir kennen Formulierungen vom ›Krieg‹ oder ›Kampf‹ gegen Corona oder das Bild der sogenannten ›Bazooka‹. Würden Sie eine Parallele zwischen Sprache und Bildsprache ziehen oder eine Differenz? Und wenn man hier die Parallele stark machen will, lernen wir dann daraus, dass wir unfähig sind, Krisen in anderen Kategorien zu denken als in militärischen? Wir reden auch in anderen Kontexten beispielsweise vom ›Kampf gegen den Klimawandel‹.

Antwort (Münch): Gerade in Bezug auf Krankheiten hat Susan Sontag den Kriegsbegriff und die Kriegsmetapher schon wirkmächtig herausgearbeitet, auch für die Fotografie von HIV und Krebs.⁷⁰ AIDS ist eine den Körper von außen bedrohende Krankheit. Es gibt auch ein *Der Spiegel*-Cover zu COVID-19, auf dem ein Arzt am Eingang eines Zelttes steht und danach fragt, ob man bereit sei. Die Bildsprache weckt Assoziationen mit dem Lazarett im Kriegsgebiet und so ließe sich der Satz vollenden mit »bereit für den Kampf?«. ⁷¹ Ich finde es immer noch erstaunlich, wie *Der Spiegel* im Februar 2020 die erläuterte stigmatisierende Cover-Auswahl der ›roten Gefahr‹ treffen konnte. Als das China-Bashing endete, war die Kriegsmetaphorik weiterhin ganz stark. Sie wurde durch die Konvois der Militärfahrzeuge in Bergamo verstärkt.

Antwort (Gadebusch Bondio): Die Kriegsmetaphorik war wirklich von Anfang an da. Mit meiner schwedischen Kollegin Ylva Söderfeld habe ich gleich im März 2020 die Reden einiger Präsidenten (Schweden, Frankreich, Italien) und der deutschen Kanzlerin vergleichend analysiert. Die Kriegsmetaphorik wurde als rhetorisches Mittel eingesetzt, um den Schweregrad der pandemischen Lage einerseits zu vermitteln und andererseits, um die Bürger*innen in die Verantwortung zu nehmen, sich solidarisch zu verhalten.⁷²

Frage: Sie haben selbst die Frage nach dem Fatigue-Syndrom angedeutet. Wie erklären Sie sich die eindeutige und einseitige Genderzuordnung beim Thema Fatigue? Erscheint Fatigue als weibliches Krankheitssymptom, weil Männlichkeitsideale sich damit nicht vereinbaren lassen?

Antwort (Gadebusch Bondio): Wir wissen sehr wenig darüber, wie ›Long COVID‹ sich im Körper etabliert. Man konnte aber bisher beobachten, dass altersmäßig alle Altersgruppen betroffen sind, sogar Kinder, und, dass mehr Frauen als Männer an ›Long COVID‹ leiden. Warum, wissen wir nicht. ›Fatigue‹ ist ein Allgemeinbegriff, der unterschiedliche

70 Susan Sontag: *Illness as Metaphor*. New York 1977; Susan Sontag: *Aids and Its Metaphors*. New York 1989.

71 *Der Spiegel* 12 (13.3.2020). <https://www.spiegel.de/spiegel/print/index-2020-12.html> (letzter Zugriff: 5.4.2022).

72 Söderfeld, Gadebusch Bondio, »A sanitary war« (wie Anm. 3).

Phänomene umfasst, von geringerer Leistungsfähigkeit bis hin zur permanenten Müdigkeit und Erschöpfung.

Antwort (Münch): Also ich hätte einen Lösungsvorschlag: Depressionen sind oft weiblich konnotiert. Die Hysterie galt früher als weiblich, jetzt ist es die Depression. Das ist wirklich mit den Bildern zu erklären. Die Bildarchive kennen auch keine oder wenige männlichen Migränepatienten. Also, die Depression ist weiblich konnotiert und deswegen hier auch die Fatigue.

Antwort (Stephani): Vielleicht darf ich kurz ergänzen: Es gibt bei vielen Krankheiten eine gewisse Geschlechtswendigkeit. Ich beschäftigte mich mit Epilepsie und da gibt es für bestimmte Epilepsiesymptome auch eine Geschlechtswendigkeit. Da war immer die Frage, ob Frauen mehr erzählen. Sind sie gesprächsbereiter? Reden sie mehr über Selbstbefindlichkeiten? Ist das der Hintergrund oder gibt es tatsächlich die biologische Gegebenheit, dass der weibliche Organismus anders reagiert als der männliche? Diese Frage stellt sich bei vielen Krankheiten, z.B. auch bei Depressionen. Es gibt auch viele männliche Migränepatienten. Die Frage aber ist, wie objektiviert man das und wie bewertet man die Bereitschaft von Frauen, über Beschwerden zu sprechen, gegenüber Männern, die eher nicht darüber sprechen? Funktionelle Krankheiten ohne Labor-Korrelate sind schwer zu objektivieren. Aber dass es genderspezifische Neigungen zu Krankheiten gibt, ist unbestreitbar. Es wäre auch merkwürdig, wenn es anders wäre: Frauen und Männer haben z.T. unterschiedliche Organ- und Hormonsysteme; das ist mit den gesellschaftlichen Faktoren abzugleichen.

Frage (Münch): Darf ich kurz eine Rückfrage stellen? Hieße das dann nicht in Bezug auf nicht sichtbare Krankheiten, dass Frauen weitaus weniger Probleme haben, darüber zu sprechen?

Antwort (Stephani): Mit Sicherheit haben Frauen weniger Probleme darüber zu sprechen, dass ihr Onkel Epilepsie hat als Männer. Männer wissen es oft gar nicht, weil sie sich für Familiengeschichte nicht interessieren. Ich bin Kinderarzt, da habe ich sehr viel mit Müttern zu tun. Mütter erzählen viel, viel mehr als Väter, die oft sagen, ich weiß nicht genau, was mit dem Kind los ist.

Antwort (Bozzaro): Vielleicht eher nur ein Kommentar dazu: Ich beschäftige mich seit vielen Jahren mit dem Thema Schmerz und chronischem Schmerz. Das ist eine Erkrankung, die in Bezug auf Bilder enorm spannend ist, weil viele Personen Schmerz mit offenen, sichtbaren Wunden assoziieren. Man kann viele Schmerzarten auch wunderbar mit bildgebenden Verfahren in der Medizin sichtbar machen. Aber ich habe auch das gegenteilige Problem, zum Beispiel den Ganzkörperschmerz, bei dem diese Bilder fehlen, was hinsichtlich der Glaubwürdigkeit dieser Patient*innen enorm problematisch ist. Gleichzeitig haben Studien ergeben, dass es durchaus genderspezifische Krankheitsbilder gibt. Ein Bauarbeiter hat keine Schwierigkeit über seine Rückenschmerzen zu sprechen, weil in seiner Community der Rückenschmerz mit harter körperlicher Arbeit, mit männlicher Kraft in Verbindung gebracht wird. Darüber kann man problemlos sprechen, während

Migräne in diesen Communities ganz anders gedeutet und dann vielleicht nicht zum Ausdruck gebracht wird. Es gibt also wohl beide Komponenten. Zum einen gibt es durchaus biologisch bedingte Differenzen, zum anderen aber auch gleich diese Narrative, die diese Bereitschaft, über etwas zu sprechen, beeinflusst. Das ist eine ganz spannende Interaktion.

Frage: Es ist interessant, wie das Gedächtnis tatsächlich arbeitet. Maurice Halbwachs würde sagen, man könne dem kollektiven Gedächtnis keine Vorschriften machen, was wir erinnern oder nicht erinnern sollen. Gleichwohl würde der Ethiker sagen, manchmal reden wir auch darüber, was wir erinnern sollten und was wir vergessen dürfen. Mein Gedächtnis hat während des Vortrags so reagiert, dass ich nicht nur Bilder gesehen, sondern auch Bilder vermisst habe, die mir wichtig sind. Das heißt, da kommt im Grunde eine Lücke und mein Gedächtnis sagt, das Bild hätten sie aber bringen müssen. Dann weiß ich im Grunde im gleichen Moment, was mir aus bestimmten Gründen heraus wichtig ist. In der zweiten und in der dritten Welle der Coronavirus-Pandemie hat man in den Sonderberichten den aktuellen Fernseh-Nachrichten immer auch die Kamera gesehen, die in die Intensivstationen hinein filmte. Das war hochgradig dialektisch. Auf der einen Seite wollten die Fernsehleute die Menschen auf den Intensivstationen zeigen, die dort in der Bauchlage intubiert waren – nach dem Motto: Schaut hin, es ist Ernst jetzt, es geht jetzt wirklich um Leben und Tod. Auf der anderen Seite sollte es eine Art dezenter Blick sein, gleichsam durch das Schlüsselloch in das Schlafzimmer. Man wollte sich eigentlich zurückhalten mit der Kamera. Diese Bilder waren dann zugleich drastisch und zurückhaltend. Es waren Bilder, die mir sehr wichtig gewesen sind. Nun könnte man überlegen, ob man sagt, ich behalte dieses Bild, das mir gefehlt hat, bei, weil es für mich ein wichtiges Bild war. Oder ich reflektiere nochmals darüber und sage letztlich, vielleicht war es gar nicht so wichtig, vielleicht waren andere Bilder viel wichtiger. Dann bin ich interessanterweise – und das ist der Punkt, auf den ich meine Frage zusteure – immanent von einer eher empiristischen Frage (Was werden wir erinnern?) zu einer stärker normativen Frage (Was sollten wir erinnern, welche Bilder sollten uns als Gedächtnisstützen dienen?) gekommen.

Antwort: (Gadebusch Bondio) Das scheint mir ein wichtiger Punkt zu sein, wobei ich mich jetzt frage, ob dieser normative Zugang zu den Bildern lediglich auf einer individuellen Ebene stattfinden wird. Möglicherweise ist davon auszugehen, dass, wenn zum Beispiel der ›Pik‹ bei der Impfung in den Medien gezeigt wird, Menschen, die es jeden Tag sehen, an den Punkt kommen, an dem sie sagen: Ich habe überhaupt keine Lust, das nervt mich, das will ich nicht. Die Wirkung von Bildern kann also in die eine und in eine andere, vielleicht unerwünschte Richtung gehen. Das ist eine schwer steuerbare Sache mit den Bildern. Man kann sie – gut gemeint – in Aktion setzen mit einer gewissen Zielsetzung. Aber wenn sie auf einer niederschweligen Ebene transportiert und gezeigt werden, ohne begleitende Argumentationen, Einbettungen und klare Zielgruppenfestlegung, kann die Absicht fehlschlagen. Das ist keine Antwort, eher eine Weiterführung des Gedankens.

Frage: Nur ein Punkt noch: Wir reden auch in anderen Hinsichten von Erinnerungskultur, z. B. bei der Befreiung von Auschwitz. Die Frage ist, ob es überhaupt Sinn macht, auch in Bezug auf die COVID-19-Pandemie solch einen Begriff zu verwenden. Müsste man mit Maurice Halbwachs eher sagen, das kollektive Gedächtnis macht sowieso, was es will? Das ist so ein bisschen die Spannung: Assmann versus Halbwachs.

Antwort (Gadebusch Bondio): Ich will mit beiden Konzepten operieren, nicht im Sinne eines Entweder-oder. Wir befinden uns in einer Dynamik, in einem nicht abgeschlossenen Phänomen und betreiben eine Art ›historische Prognose‹, d.h. wir prognostizieren über das, was gewesen sein wird oder gewesen sein könnte. Wir haben ein paar Instrumente, die uns helfen können zu imaginieren und diesen prospektiv-retrospektiven Denkkakt zu strukturieren. Neben dem kollektiven und kulturellen gibt es auch das ›individuelle‹ Gedächtnis: Wenn meine Schwester (sie wohnt in der Nähe von Bergamo) auf der Intensivstation gewesen wäre, würden sicher Bilder aus den Intensivstationen anders auf mich wirken. Ich würde die verschiedenen Gedächtnistheorien also nicht getrennt sehen wollen, das ist meiner Meinung nach bei der prospektiven Retrospektive nicht möglich.

Antwort (Münch): Wenn wir heute diese Bilderflut von mittlerweile ca. 39 Bilddatenbanken zu COVID-19 sehen und sie sichten, fehlt das individualisierte Bild des anonymisierten Kranken – das Bild in der Tagesschau sehen wir ganz selten, das ist rausgelöst. Und deswegen wurde das hier nicht präsentiert. Uns wunderte schon im Februar 2020 beim Sichten der ersten Bilder, dass es keine Bilder der Mauern vor den italienischen Krankenhäusern gab, wo Angehörige Blumen sowie Zettel und Erinnerungen hinterlegten. Solche Bilder haben wir selten gesehen. Das war bei ›9/11‹ in ganz großer Form anders, ebenso bei vielen anderen Epidemien. Aber im jetzigen Fall fehlte es komplett. Das individuelle Leid, gerade weil Menschen sich nicht von ihren Angehörigen verabschieden konnten, wurde in den Bilddarstellungen ausgespart. Es gab kein letztes Mal, sondern, wenn man Glück hatte, den Handyanruf durch die Krankenschwester. Ich war auf der Suche nach den Bildern, wo Menschen an die Orte gehen, an denen ihre Verwandten starben, ohne dass sie sie besuchen konnten. Hierüber findet sich extrem wenig.

Und jetzt noch zur Frage der Erinnerungskultur: Wir haben jetzt schon die beschriebenen Memorials, die Tausenden von Toten visualisiert durch Papierkonstruktionen. Demgegenüber muss man sich überlegen, wie viele AIDS-Memorials gerade erst im Entstehen sind. Das New York City AIDS Memorial etwa am ehemaligen St. Vincent's Hospital ist gerade fertiggestellt worden.⁷³ Die Frage ist, wie lange es dauern wird, bis wir hier in Deutschland ein solches Memorial haben, bei dem dann auch ›Long COVID‹ berücksichtigt wird. Ich glaube, wir sind noch ganz am Anfang zu überlegen, welches Bild kristallisiert sich heraus oder welche Bildtypen.

73 Webseite des New York City AIDS Memorial: <https://www.nycaidsmemorial.org/> (letzter Zugriff: 5.4.2022).

Frage: Ich habe noch eine Frage an Frau Gadebusch Bondio in Bezug auf das, was sie mit der Wirkung, der unkontrollierbaren Wirkung oder unvorhersehbaren Wirkung von Bildern, speziell von Impfbildern, gesagt hat: In der Werbung werden tagtäglich Bilder eingesetzt und zwar sehr gezielt und bewusst. Die Macher wissen ganz genau, welchen Effekt man mit welcher Bildgebung erzielen kann. Da kam mir einfach die Frage, wie viel Macht Bilder haben. Welche Rolle spielen Bilder Ihrer Meinung für die politische Führung bei der Durchsetzung der Maßnahmen? Denn wir haben in den letzten Monaten massive Einschränkungen individueller Freiheiten gehabt. Ganze Länder mussten von einem Tag auf den anderen ihre gesamte Lebensweise umstellen. Ich würde sagen, die Bilder von Bergamo haben in meiner Wahrnehmung zum Beispiel hier in Deutschland eine unerhörte Bedeutung dafür gehabt, dass die Bevölkerung überhaupt bereit war, den ganzen ersten Lockdown mitzutragen. Ich glaube, das wäre ohne solche Bilder nicht gegangen. Da würde mich einfach ein Kommentar, zum einen zur Werbegeschichte, zum anderen zur politischen Bedeutung von Bildern interessieren.

Antwort (Gadebusch Bondio): Das ist eine schwierige Frage. Das gezielte Einsetzen von Bildern in Zusammenhang mit einer Message und in diesem Falle mit einer Aufklärungskampagne zum Thema Impfen haben wir erlebt. Das scheint mir nicht so viel bewirkt zu haben, wobei die Wirkung schwer zu messen ist. Es ähnelt etwas den Kampagnen zur Organspende, die die Motivation zum Spenden erhöhen sollten, in dem Personen heroisiert werden. Bei der rezenten Impfkampagne sind Persönlichkeiten zu sehen, die namentlich genannt werden und erklären, warum sie es gut finden, sich impfen zu lassen. Sie setzen sich persönlich dafür ein. Es geht dabei um eine gewisse bildliche Rhetorik, verbunden mit einer sprachlichen Rhetorik. Inwiefern diese verflochtenen Mittel wirken, und wie man ihre Wirkung messen oder prüfen kann, das weiß ich nicht. Die andere Frage zielt auf die Verbindung von Politik und Macht: Wir haben in der Pandemie politische Machtlosigkeit permanent erfahren; auf allen Ebenen herrschte ein sich mit dieser Machtlosigkeit Arrangieren-Müssen, ein Nicht-Genau-Wissen-Können und Sich-Korrigieren-Müssen. Was eigentlich in einem derartigen Ausnahmezustand geschieht, ist, dass das Umgehen mit Machtlosigkeit oder mit eingeschränkter Macht gelernt werden muss, um aus der Situation trotz allem das Beste zu machen.

Frage: Sie haben sehr viel visibel, also sichtbar gemacht und gezeigt. Gibt es eigentlich Darstellungen des Paradigmenwechsels, dass wir aus einer gut eingefahrenen Gesellschaft, in der man wusste, dann und dann geht es in den Urlaub, dann und dann kaufen wir ein, dann und dann machen wir das und das und das, in eine Form von Machtlosigkeit, in eine Form von Unsicherheit gekommen sind? Für einen Mediziner wie mich ist der Anblick eines psychisch Kranken, eines Sterbenden, eines Toten nicht etwas völlig Ungewöhnliches. Sterben, Tod und Begräbnisse hat es immer gegeben. Aber meine Frage an Sie geht in Richtung dieser Machtlosigkeit, dass wir plötzlich nicht mehr wissen, ob wir uns noch treffen können, ob wir ein Familienfest machen können, ob wir Oma im Altersheim noch oder wieder besuchen können. Gibt es zu diesen Erfahrungen Bilder? Ich empfinde dies

wirklich als einen riesigen Paradigmenwechsel unserer Gesellschaft. Aus einer festgefahrenen, nach gut erarbeiteten, soliden Regeln geführten Gesellschaft, einer tüchtigen Gesellschaft, wird plötzlich eine Gesellschaft mit verknüpftem gesellschaftlichen Leben, wo die Innenstädte und die Universitäts-Campi leer sowie die Flieger am Boden bleiben und wo Angehörige ihre Sterbenden nicht mehr verabschieden können.

Antwort (Münch): Das Überzeitliche haben wir bei den Bildern von Vera gesehen. Sie zeigt die blaue Folie, sie zeigt einen Weg, der in den Wald führt. Ihre Bilder haben etwas Überzeitliches, weil man sie im Grunde nicht zeitlich verorten kann. Die Schultafel ist keine moderne Tafel, wie man sie in heutigen Schulen findet; es ist eher eine Tafel aus einer Kindertagesstätte. Dieser besagte Weg in den Wald hinein, dann die Bank – das sind überzeitliche Dinge, die unserer globalisierten Welt eigentlich überhaupt nicht entsprechen. Das ist nicht der Mann mit dem iPhone, der durch die Stadt läuft, sondern etwas, das weiter zurückreicht. Aber es wird diffus gehalten. Im Grunde ist es eine Ästhetik, die Sie auch aus bestimmten Horrorfilmen kennen, wenn jemand in der Dämmerung einen Garten betritt. Ich finde, dass Veras ›Long COVID‹-Bilder gerade deswegen die ›lange Dauer‹ so schön ausdrücken, weil sie sich in diesem Punkt des Unkonkreten von anderen Bildern unterscheiden. Man kann sie nicht zeitlich verorten, sie enden nicht, der Zustand endet nicht. Und das ist etwas, was starke Angst machen kann – wenn ich nicht sagen kann, ob oder wann ich wieder Kreide halten kann, oder wann ich wieder einen Spaziergang machen kann. Die Zeitdimension erscheint mir außerordentlich wichtig. Die Überzeitlichkeit in dem Sinne, dass es im Grunde auch schon vor hundert Jahren so hätte passieren können, und in dem, dass der Zustand noch sehr lange anhalten kann. Das aus der Zeit Gefallene ist etwas, das Angst macht, wenn ich keine Parameter mehr habe, mit denen ich mich verorten kann. Es ist alles anders und wir wissen nicht, was kommt.

Antwort (Gadebusch Bondio): Wir zeigen, was sich zeigen lässt, was visibel sein muss, um gezeigt werden zu können. Deswegen haben wir im Titel unseres Beitrags das Attribut ›(in-)visibel‹ verwendet und das Präfix in Klammern gesetzt. Wir wollten damit die Konstrukte andeuten, die man braucht, um das Invisible sichtbar zu machen. Wir haben Zustände wie ›Long COVID‹ thematisiert, die nicht sichtbar sind und über Patient*innen berichtet, die darüber klagen, dass keiner es nachvollziehen könne, wie sie sich fühlten. Wenn man realisiert, dass Künstler und Künstlerinnen bzw. Fotografinnen und Fotografen, die sich mit diesen Patient*innen zusammensetzen, gerade versuchen, einen nicht sichtbaren Zustand zu vermitteln, erkennt man den Kern ihrer künstlerischen Leistung. Dadurch entsteht ein Spiel zwischen dem invisiblen Gefühlten und dem am Ende für uns als Zuschauende Sichtbaren. Ob uns das wirklich spüren und vorstellen lässt, was diese Menschen erleben, sei hingestellt. Aber genau diese Annäherung wird versucht.

Frage: Was würden Sie in der Diskussion darüber auf die Frage antworten, was man von der Coronavirus-Pandemie erinnern sollte?

Antwort (Münch): Das ist derzeit kaum zu beantworten. Vielleicht könnte man überlegen, welche Bilder wir ausstellen würden, wenn wir jetzt ein Museum einrichten sollten? Das

könnten wir überlegen. Welches Bild würden wir aus unterschiedlichen Gründen ausstellen, welches eher ausklammern wollen?

Frage: Man könnte tatsächlich überlegen, was man tun würde, wenn man ein COVID-Museum einrichten dürfte. Welche Bilder würden wir auswählen? Meine Enkeltöchter werden sich an COVID erinnern, weil sie als Kinder mit Maske in der Schule sitzen mussten und wie das war. Aber zunächst müssten wir überlegen, ob wir solch ein Museum überhaupt haben wollten – wir haben Museen für alles Mögliche. Wenn wir die Frage mit beantworten, wer wäre bereit zu sagen, wie man das machen soll. Ich möchte kein denkmalähnliches Memorial in den öffentlichen Raum platzieren, aber eine Art Museum, das wäre denkbar. Welches Bild würde ich da definitiv nicht reinhängen? Da müsste man sich noch viel mehr Bilder ansehen und noch viel tiefer in die Bilderwelten versenken, um eine solche Auswahl treffen zu können. Dazu würde man vielleicht weniger einen argumentativ und diskursiv tätigen Philosophen als Kurator auswählen, als einen Menschen mit Bildexpertise. Wahrscheinlich würde ich die Bilder mit dem Toilettenpapier und den Nudelregalen eher nicht in ein Museum hineinnehmen. Andere würden jetzt vielleicht entgegnen, warum denn nicht? Für mich ist das aber etwas, was mir stets zu stark betont wurde und vieles andere überschattet hat. Die Hamsterkäufe waren aus meiner Sicht nicht wichtig. Stellen wir uns also mal vor, wir wären ein kleines Kuratorium, das ein Museum einzurichten hat. Und wir, die das alles miterlebt haben, würden uns ganz viele Bilder ansehen, aber nur begrenzten Platz an den Wänden haben, sodass wir selektieren müssten. Dann müssen wir Gründe darüber austauschen, was wichtig, unwichtig, was gelungen oder nicht gelungen ist. Man könnte in einem solchen Gedankenspiel versuchen, gewissermaßen die Sprecherrolle eines Mitglieds eines solchen Kuratoriums einzunehmen. Ein Diskursethiker könnte dabei erklären, welche Art von Sprecherrolle man einnimmt.

Antwort: (Münch) Über die Funktion des Museums wäre auch zu diskutieren. Ist es Ästhetik? Vielleicht sollten wir nicht die ästhetisch schönsten Bilder auswählen, sondern die, die aufklären – Bilder für die Zielgruppe, die angesprochen werden soll. Wir haben so eine Flut an Bildern, dass man auswählen muss. Wie würde man das anstellen?

Autorinnen

Prof. Dr. Dr. Mariacarla Gadebusch Bondio 

Institute for Medical Humanities, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn,
gadebusch.bondio@uni-bonn.de

Mariacarla Gadebusch Bondio studierte in Mailand Philosophie und Geschichte der Wissenschaft und Technik. An der Freien Universität Berlin wurde sie mit einer Arbeit zur Geschichte der Kriminalanthropologie

promoviert. Nach einer Station an der Medizinischen Fakultät in Greifswald, wo sie sich mit einer Arbeit zur Medizinischen Ästhetik und plastischen Chirurgie habilitierte, hatte sie in München eine Professur für Geschichte und Ethik der Medizin inne, bevor sie 2017 die Leitung des Institute for Medical Humanities am Universitätsklinikum Bonn übernahm. In ihrer wissenschaftlichen Arbeit bewegt sich Mariacarla Gadebusch Bondio im Bereich zwischen Philosophie, Geschichte und Medizin. Sie leitet eine Reihe von Forschungsprojekten, u. a. zur Evidenz und Evidenzkritik in der Medizin⁷⁴ und zu medizinischen Vigilanzkulturen⁷⁵.

Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch 

Kunsthistorisches Institut, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, bmuench@uni-bonn.de

In Bonn ist Birgit Ulrike Münch Professorin für Kunstgeschichte und seit Mai 2021 Prorektorin für Internationales. Von ihrer wissenschaftlichen Ausbildung her ist sie Historikerin und Kunsthistorikerin, hat Geschichte, dazu Politologie und Soziologie in Heidelberg, Paris IV und Berlin studiert, in Kunstgeschichte promoviert und sich 2016 mit einer Arbeit zu Kunstöffentlichkeiten an der Universität Trier habilitiert. Nach kurzen Stationen in Dresden und Oxford ist sie zum WS 2016 an die Universität Bonn gekommen. Birgit Ulrike Münch arbeitet immer wieder an der Schnittstelle zur Medizin. Einer ihrer Forschungsschwerpunkte ist die Kunstform von Krankheit, Emotionen und Angst. Zudem beschäftigt sie sich mit Kleinwuchs und Dis/ability in der Vormoderne und dem gesellschaftspolitisch hochrelevanten Themengebiet der (Proto-)Rassismustheorie in der Kunst, hier etwa im Bonner Exzellenzcluster Beyond Slavery and Freedom. Ihr dortiges Forschungsprojekt thematisiert die Typologie und Visualisierung der Prostitution in Suriname und Amsterdam im 17. Jahrhundert.

Open Access

Der Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Beitrags von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.

74 The Janus-Face of Participation: Practices of Evidence in Personalized Medicine: <https://www.evidenzpraktiken-dfg.tum.de/en/teilprojekt/> (letzter Zugriff: 5.4.2022).

75 Vigilanz als Ideal, Strategie und Methode in der medizinischen Kultur der Vormoderne: https://www.sfb1369.uni-muenchen.de/forschung/teilprojekte/projektbereich_c/teilprojekt_c02/index.html (letzter Zugriff: 5.4.2022).