

SWR2 Essay

## Corona Sounds

Der Klang der Pandemie

Von Bodo Mrozek

Sendung: Montag, 15. März 2021

Redaktion: Michael Lissek

Regie: Maidon Bader

Produktion: SWR 2021

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter [www.SWR2.de](http://www.SWR2.de) und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:  
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/podcast-swr2-essay-100.xml>

---

### Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

---

### Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder [swr2.de](http://swr2.de)

### Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...  
Kostenlos herunterladen: [www.swr2.de/app](http://www.swr2.de/app)

**Die Essayredaktion warnt:**

Das bloße Lesen von Radioessay-Manuskripten  
kann den Hörgenuß nachhaltig beeinträchtigen!

**Die Essayredaktion empfiehlt:**

Laden Sie sich den Radioessay zum Hören herunter:

Auf [SWR2.de/essay](http://SWR2.de/essay)

in der ARD-Audio-App oder

in der SWR2-App!

Viel Vergnügen!

Sprecher 1

Die unerhörten Veränderungen, die plötzlich in den Alltag der Menschen einbrechen, beginnen mit einem Fall, dann mit mehreren, schließlich sind es viele. Der Wandel, den sie mitbringen, deutet sich in einem Wort an, das Bilder, Geräusche und Gerüche aus einer lang überwunden geglaubten Zeit heraufbeschwört. Der Chronist lässt sie vor dem geistigen Auge eines Arztes heraufziehen, aber auch – wenn man so will -- vor seinem geistigen Ohr und seiner Nase.

Sprecher 2

„Der Arzt blickte noch immer aus dem Fenster. Jenseits der Scheiben der frische Frühlingshimmel, und diesseits das Wort, das nur noch im Zimmer nachhallte: die Pest. Das Wort enthielt nicht nur den Sinn, den die Wissenschaft hineinzulegen beliebte, sondern eine lange Folge außerordentlicher Bilder, die nicht passen wollten zu dieser gelben und grauen Stadt, die um diese Zeit nur mäßig belebt war, mehr dumpf als summend und lärmend, eigentlich glücklich, wenn es möglich ist, glücklich und glanzlos zugleich zu sein. Und eine so friedliche und teilnahmslose Ruhe strafte fast mühelos die alten Vorstellungen Lügen, die man von den Geißeln hegt: Das verseuchte und von den Vögeln verlassene Athen, die mit stummen Sterbenden erfüllten Städte Chinas, die Sträflinge aus Marseille, die die sich in Fäulnis auflösenden Leichen in Löchern aufeinander warfen, die große Mauer, die in der Provence erbaut wurde, um den wütenden Pestwind aufzuhalten, Jaffa und seine widerlichen Bettler, die feuchten, fauligen Betten, die im Spital von Konstantinopel am Lehm Boden klebten, die Kranken, die an Haken herumgeschleppt werden, die Fastnacht der verummten Ärzte während der schwarzen Pest, die Paarung der

Lebenden in den Friedhöfen von Mailand, die Totenkarren im verstörten London, und die Tage und Nächte, die überall und immerdar vom endlosen Schrei der Menschen erfüllt sind. Nein, das alles zusammen war noch nicht stark genug, um den Frieden dieses Tages zu töten.“

Albert Camus. Die Pest

Sprecher 1

Der Schrecken der Krankheit, den Albert Camus auf den ersten Seiten seines Romans „Die Pest“ heraufbeschwört, beruht auf überlieferten Sinneseindrücken. In populären Darstellungen, in Historienfilmen und –romanen leben sie fort und entfalten ihre Wirkung bei den Nachgeborenen. Visuelle Wahrnehmungen: die „außerordentlichen Bilder“, die Farben gelb und grau, die „schwarze“ Pest. Auditive Informationen: Die *lärmende* und *summende* Stadt und der „endlosen Schrei“ der Menschen und ihr „stummes Sterben“. Olfaktorische und taktile Kategorien: Der „frische Frühlingshimmel“ mit „feuchten, fauligen Betten“ und schließlich die Klimax des Schreckens: „die sich in Fäulnis auflösenden Leichen“.

Das Grauen, das diese imaginierten Wahrnehmungen auslösen, liegt in dem historischen Kontinuum, das der ungeahnte Ausbruch einer lang überwunden geglaubten Seuche unvermittelt in seiner Gegenwart eröffnet, den 1940er Jahren. In der Imagination des Protagonisten, des Doktors Bernard Rieux, lässt der Romancier weitere archaische Eindrücke aus früheren Epochen heraufziehen: Menschen, die sich mit Fackeln bekriegen, blutige Schlägereien, glühende Scheiterhaufen in funkensprühender Nacht, dicke giftige Dämpfe.

Die aktuelle Pandemie ist nicht die Pest, und die von Camus beschworenen Schrecken sind nicht die unserer Tage. Und doch fand der mehr als siebzig Jahre alte, mittlerweile als Schulstoff gut abgehangene Roman im Frühjahr 2020 einen so reißenden Absatz, dass er lange Zeit ausverkauft war und neu aufgelegt werden musste. Viele griffen zu dem roten Taschenbuch, offenbar auf der Suche nach Parallelen zur mit einem Mal im Zeichen der Krankheit stehenden Gegenwart.

Tatsächlich fallen beim Wiederlesen Parallelen auf. Minutiös beschreibt Camus nicht nur Ausbreitung und Verlauf einer Pandemie, sondern auch die sensorischen Veränderungen, die in der Stadt vorgehen.

Die Fragen, die sich daran knüpfen, sind zum einen überzeitlich und zum anderen höchst gegenwärtig. Gibt es Parallelen und Kontinuitäten zu historischen Seuchen? Wie verändert die Pandemie unsere Wahrnehmung – und: Wie nehmen wir sie überhaupt wahr? Können wir sie sehen, hören, spüren, riechen?

Eine Zumutung des Virus liegt darin, dass es für den Menschen eben *nicht* wahrnehmbar ist, sofern er nicht von ihm befallen ist und es sich durch Symptome bemerkbar macht. Das Misstrauen etlicher „Corona-Skeptiker“ gründet auf diesem radikalen Sensualismus.

Der Zweifel an der Existenz eines Virus, das zu klein ist, um mit dem menschlichen Auge gesehen zu werden, äußerte sich nicht nur in jenen Verschwörungsforen des Internets, in denen Menschen nach „alternativen“ Wahrheiten suchen. Auch in Zeitungsüberschriften, in denen von einer „unsichtbaren Gefahr“ die Rede ist, schwingt unausgesprochen das ungläubige Staunen mit, dass ein Virus, das so klein ist, dass man es nicht mit bloßem Auge sehen kann, doch eine unfassbar große Bedrohung darstellen kann: für die Einzelnen, für das Gesundheitssystem, die Wirtschaft, und mittlerweile auch für den gesellschaftlichen Zusammenhalt.

## **Überschrift CORONA SEHEN**

Sprecher 1

Wie also sehen wir das „neuartige Coronavirus“, wie es offiziell genannt wurde, und sehen wir es überhaupt? Das fragt sich auch die Würzburger Biologin Andrea Thorn.

„Die erste Frage, die wir uns stellen wollen, kann man das Corona-Virus sehen, und wenn man es sehen kann, wie sieht es eigentlich aus? Ich hab da mal Modelle mitgebracht, ich weiß nicht, ob sie das gesehen haben, stand ja auch in der Ankündigung, also hier sind zwei topaktuelle Modelle, dieses hier aus dem Orthopädieladen und dieses hier aus dem Ein-Euroshop, das kann sogar Geräusche machen [quietsch]“.

Sprecher 1

Ein Virus, das Geräusche machen kann? Oder nur ein Gummiball, der den medialen Darstellungen zufällig ähnelt, Vereinfachungen, die zur Anschaulichkeit des unsichtbaren Geschehens beitragen sollen? Doch tun sie das auch?

„Also um ehrlich zu sein kann ja im Moment jeder Stachelball als Coronavirus durchgehen, jedenfalls, wenn man die Medien fragt, hier ist eine Aufnahme aus dem Morgenmagazin, als die Zahlen so hoch waren, und alles in allem ist auch die Bevölkerung verwirrt. Unsere Assistentin Pairoh Seeliger hat gleich einmal angemerkt, dass wir uns die Erstellung von Modellen eigentlich ersparen könnten, ist schließlich Herbst und überall liegen Kastanien rum. Daraus könnte man nun schließen, dass es vielleicht überhaupt nicht existiert. Ich meine, woher wissen wir überhaupt, dass das Virus existiert und woher wollen wir wissen, wie es aussieht.“

Sprecher 1

Für einen Unsichtbaren hat das Sars-Cov-2-Virus eine erstaunlich rasante Karriere zum Medienstar durchgemacht. Das Bild des Virus ist eines der am häufigsten abgebildeten Motive des Jahres 2020. So ziemlich alle großen Magazine haben ihm Titelseiten freigeräumt.

Auf dem Cover des US-Magazins *Time* bildeten im Oktober 2020 knallrote Virenformationen eine korallenartige Struktur, die das Weiße Haus zu überwuchern droht; auf einem weiteren Titel firmieren Corona-Viren als Wasserminen, zwischen

denen der amerikanische Präsident im Ozean um sein Überleben strampelt. Abermals ist die Farbe rot. Auf dem Cover des französischen Nachrichtenmagazins *L'Express* bildete das Virus im August des Jahres einen schwarzen Schattenriss vor einem blutroten Hintergrund, und auf dem *SPIEGEL*-Titel vom April droht es als knallrote Kugel den Erdball zu verschlucken.

**Nur:**

ist es wirklich rot?

Unter dem Elektronenmikroskop lässt sich das Virus sehen, allerdings nur in Graustufen. Noch einmal die Biologin:

„Sichtbares Licht spielt sich in einem Bereich von 400 bis ungefähr 800 Nanometern ab. Das heißt, das Virus ist mit sichtbarem Licht nicht zu sehen, denn die Wellenlänge des sichtbaren Lichtes ist länger als der Virus breit ist. Dementsprechend kann ich ihn leuchtend grün darstellen oder leuchtend rot oder leuchtend schwarz oder was auch immer ich möchte, denn er hat keine Farbe und jede Farbe in der Darstellung dient bloß dazu, bestimmte Signale zu senden oder Dinge kenntlich zu machen.“

Sprecher 1

**Nur:**

Welche Dinge sind das und welche Signale sendet die Farbe Rot in den Virusdarstellungen aus? Wie die kulturwissenschaftlichen Sinnesstudien jüngst betont haben, ist Wahrnehmung ein kulturell und historisch spezifisch gewachsenes Phänomen, keineswegs eine Eins-zu-eins-Übertragung der Wirklichkeit. Was der Mensch mit seinen Sinnesorganen wahrnimmt, ist nicht die Realität; es sind jeweils spezifische *Perzepte*, Produkte eines Zusammenspiels aus Sinnesorganen und kognitiven Prozessen. Dabei werden äußere Reize nicht nur vom Gehirn verarbeitet; es *steuert* auch die organische Wahrnehmung, indem es die überwiegende Mehrheit potenziell wahrnehmbarer Informationen der Wahrnehmung gar nicht erst zuführt. Was aber wahrgenommen wird, ist auch ein Produkt der Kultur. Gehirne vernetzen sich mit ihresgleichen. Was wir ausblenden, was wir wahrnehmen, und auch *wie* wir etwas wahrnehmen, hat sich evolutionär entwickelt, ist historisch spezifisch, sozial erlernt und stellt eine Anpassungsleistung an die jeweilige Umgebung dar, an ihre Gefahren und ihre Annehmlichkeiten.

Dies gilt auch für das Farbsehen, das keineswegs in allen Kulturen und zu allen Zeiten identisch war und ist. Das spiegelt sich auch auf Ebene der Sprache wieder, in deren Strukturen die Verarbeitung von Farbeindrücken ebenfalls stattfindet.

Der französische Anthropologe David Le Breton etwa resümiert in seinem Buch „*Saveur du monde*“, die alten Griechen hätten Farben anders gesehen. Homer etwa habe dasselbe Wort für blau, grau und dunkle Farben verwendet. Im alten China hingegen habe es gar kein Wort für Farbe gegeben, da diese nicht von Formen abstrahiert worden sei, ebenso wie es heute noch in den Worten der Philippinischen Hanunó'o-Kultur Farbbezeichnungen nur in Kombination mit Formen und

Aggregatzuständen gebe, etwa mit Trockenheit, Feuchtigkeit oder Frische. Und auch die Taxonomien, die Bewertungen von Farbeindrücken, seien nicht überzeitlich universell. Im europäischen Mittelalter etwa war die Farbe Rot ausgesprochen positiv konnotiert.

Das ist für die westlichen Kulturen unserer Zeit nicht mehr uneingeschränkt der Fall. Rot kann zwar noch immer für die Liebe stehen; in der Zeichensprache unserer Informationssysteme markiert sie als Warnsignal aber auch Gefahr. Vor allem deswegen mag das Virus so oft rot dargestellt werden: um Warnsignale auszusenden. Aber warum wird es auch schwarz oder braun dargestellt?

Die Färbung und Sichtbarmachung von Viren und Bakterien hat eine lange Geschichte – mit teils problematischen Implikationen, die direkt in Verbindung mit der Kolonialgeschichte stehen. So hatte der deutsche Mikrobiologe Robert Koch, der Entdecker von Viren, als Tropenmediziner Experimente an Kolonisierten vorgenommen. Die Berliner Kolonialismus-Historikerin Manuela Bauche resümiert die Liste an Präparaten, die Koch seinen Versuchsobjekten auf den ostafrikanischen Sese-Inseln im heutigen Uganda verabreicht hatte, und die zuvor nur an Tieren getestet worden waren:

Sprecher 2

Sie enthielt arsenhaltige Präparate wie Natrium arsenicosum, Nucleogen, Arsenferratin, aber auch Farbstoffe wie Afridolblau und Trypanrot. Auf die Erprobung des Letzteren am Menschen hatte man in Deutschland bewusst verzichtet, wollte man doch den Testpersonen die starke Rotfärbung der Haut, die das Mittel verursachte, nicht zumuten. In Afrika galten solche Bedenken nicht. Wie die Schlafkrankenlager, die später in vielen anderen Kolonien errichtet wurden, diente auch Kochs Lager in Sese der europäischen Medizinforschung als Experimentierfeld.

Sprecher 1

In seiner Laborforschung gelang es Robert Koch auch, Bakterien sichtbar zu machen und zwar ebenfalls durch Färbungen. Der Zürcher Historiker Philipp Sarasin beschreibt diesen Prozess detailliert:

Sprecher 2

„Der Bakterienforscher hatte das Problem, daß die vermuteten Mikroorganismen unter dem Mikroskop kaum erkennbar sind, weil man sie ohne spezielle Visualisierungstechniken nicht von den Gewebezellen und ähnlichen ‘Strukturen, und ‘Körperchen, unterscheiden kann, die sie umgeben. Die ingeniosen Färbetechniken mit den neu zur Verfügung stehenden synthetischen Anilinfarbstoffen wie Methylviolett, Fuchsin und Anilinbraun hatten einigermaßen zufällig den Effekt, die körperfremden Organismen anders einzufärben als die körpereigenen Zellen, womit die Differenz sichtbar gemacht bzw. die körpereigenen Zellen buchstäblich zum Verschwinden gebracht werden konnten. Das taten diese allerdings selbst nach längerer Färbung der gesamten Gewebeprobe nicht freiwillig, sondern erst, nachdem

Koch die mit Bakterien kontaminierten Gewebeschnitte ‚mit verdünnter Essigsäure behandelt, mit Alkohol entwässert, in Nelkenöl aufgehellt und in Canadabalsam eingelegt‘ hatte...“

## Sprecher 1

Koch gelang es so, Mikroorganismen auch auf Fotografien festzuhalten. Auch der Berliner Pathologe Rudolph Virchow arbeitete mit Farben:

## Sprecher 2

„Im Kontext einer latent bis manifest rassistischen Kultur ist der denkbar gefährlichste ‚Eindringling, bzw. ‚Feind‘ immer ein ‚rassisch, Fremder. Virchow selbst war ein führender Vertreter der sogenannten ‚Rassenkunde‘ bzw. physischen Anthropologie und leitete von 1874 bis 1884 das größte anthropometrische Forschungsprojekt, das in Deutschland je stattgefunden hat: die statistische Erfassung der Augen-, Haar- und Hautfarben aller rund 6,7 Millionen Schulkinder des Deutschen Reiches, bei dem es unter anderem darum ging, einen ‚blonden Typus, von einem ‚brünetten Typus‘ zu unterscheiden und bei dem die Juden als Sonderkategorie aus der Gruppe der Deutschen zuerst statistisch und dann auch biologisch ausdifferenziert wurden. In unserem Zusammenhang besonders signifikant ist nun Virchows zelluläre Pigmenttheorie, wonach es grundsätzlich nur einen körpereigenen Farbstoff gebe, dessen Menge und Körnigkeit die Farbunterschiede von Haut- und Haarzellen ausmachten. Danach enthielten Haut und Haare des blonden und hellhäutigen Typus weniger Pigment als der brünette Typ. Für Virchow war dieser Farbstoffanteil im Körper eine Form der Verunreinigung - und für ihn stand daher auch fest, daß der blonde Typus der Urtypus sei, der gegenwärtig, wie Christian Geulen formuliert, einem ‚devolutive[n] Prozess der Verunreinigung einer ursprünglich, blonden Rasse‘ durch die Vermischung mit einer ‚brünetten‘ unterworfen sei. Auch der Zellularpathologe erkannte das Fremde nur an seiner Farbe.“

## Sprecher 1

Die diagnostische Praxis der frühen medizinischen Laborforschung war sowohl sprachlich als auch in den Darstellungsverfahren die eines radikalen *Othering*, das in den Körper von außen eindringende Mikroorganismen mit „Obdachlosen“, „Sudanesen“, „Polen“ und auch „Juden“ verglich – in einer Freund-Feind-Metaphorik, die rassistisch begründete Vorstellungen von Körper und Nation gleichsetzte.

Die von Robert Koch und seinem Assistenten Julius Richard Petri systematisierte Einfärbung von Mikroorganismen mit Anilinfarben, die auf den deutschen Pathologen Carl Weigert zurückgeht, ist noch heute als „Weigert-Färbung“ bekannt. Und noch heute veröffentlicht das Robert-Koch-Institut auf seiner Website Computer-Animationen von rostrotten und gelblich eingefärbten Viren. Diese gelbe Einfärbung der Viruskugel, wie sie auch häufig in medialen Abbildungen zu finden ist, korrespondiert mit der problematischen Zuordnung der Farbe Gelb als „chinesisch“. Auch das hat eine lange Tradition, sie reicht bis zu dem schwedischen Naturforscher Carl von Linné zurück, der „den Chinesen“ die Farbe Gelb zuschrieb – nicht, weil er ihre Hautfarbe als „gelb“ las, sondern weil er ihnen das Merkantile und die

Melancholie zuschrieb, die im Zusammenhang mit der älteren Körpersäfte-Theorie mit der grünlich-gelb gefärbten Galle assoziiert wurden. Bis heute findet sich die Farbe auf den Covern von Magazinen zum Thema China. Berüchtigt wurde der Spiegel-Titel von 1978 „China, die gelbe Gefahr“. Hier knüpfte im Februar 2020 der Hefttitel „Made in China“ semantisch an, auf dem eine Gestalt im knallroten Cape zu sehen war, das Gesicht hinter einer Gasmasken verborgen. Diese Zuschreibung geschah auch an prominenter Stelle.

„Why do you keep calling this the Chinese virus? There are reports of dozens of incidents of bias against Chinese Americans in this country. Your own aid, Secretary Azar says he does not use this term because ethnicity does not cause this virus. Why do you keep using this? A lot of people say it's racist.“ (Pres. Trump:) „Because it comes from China. It's not racist at all. No. Not at all. It comes from: China. That's why. I want to be accurate.“

Sprecher 1

Auch andere Pandemien wurden semantisch exterritorialisiert: von der „Asiatischen Cholera“ des 17. Jahrhunderts über die „Chinesische Krankheit“ genannte Syphilis des 19. Jahrhunderts bis zur so genannten „Hong Kong-Grippe“ um 1970, die in bundesdeutschen Medien auch als „Mao Grippe“ bezeichnet wurde. Die Wirkungen der solchermaßen nationalisierten, politisierten und ethnisierten Krankheitserreger trafen Menschen, die aus China kamen oder auch nur fälschlich für Chinesen angesehen wurden, als direkte Rassismen, auch nach dem Ausbruch von Sars-Cov-2. Und es ließ sich noch expliziter ausdrücken.

„‘Oh it's Covid! By the way: It's a disease, without question. Has more names than any disease in history. I can name Kung-flue. I can name nineteen different versions of this. Many call it a virus which it is. Many call it a flue. What difference. I think we have nineteen or twenty versions of the name. But you do hear them talking about Covid. Covid, to be specific: Covid nineteen. That name goes further and further away from China and I suppose to calling it: the China virus! (applause)“

Sprecher 1

Dieses sprachliche „Othering“ in der politischen, medialen und medizinischen Darstellung knüpft an eine lange sprachliche und bildliche Tradition an.

Mehr noch als Darstellungen des Virus selbst aber begegnen uns seit Ausbruch der Pandemie abstrakte Grafiken, vor allem aufsteigende und abfallende Kurven der Infektionszahlen in ihrem zeitlichen Verlauf. Kaum jedoch begegnen uns konkrete Bilder vom Leiden und Sterben: Beides in unserer Kultur hochgradig tabuisiert. Weil in der Pandemie das Sterben aus Gründen des Infektionsschutzes unter Ausschluss selbst der engsten Verwandten stattfindet, haben noch nicht einmal sie ein konkretes Bild des Covid19-induzierten Todes.

Wie aber wird Sterben dann abgebildet?



Emblematisch für die Pandemie wurden Fernsehaufnahmen aus der norditalienischen Stadt Bergamo, die als „gespenstische Bilder“ und „Schock-Aufnahmen“ annonciert wurden.

„Bergamo in der Region Lombardei gilt als das Epizentrum des Virus‘ im Land. Menschen können ihre Angehörigen hier nicht mehr beerdigen. Der Hauptfriedhof stößt mittlerweile an die Grenze seiner Kapazitäten. In dieser Woche wurden rund 70 Leichen mit Militärlastwagen zur Einäscherung in die Nachbarprovinzen transportiert.“

Sprecher 1

Zu sehen war eine scheinbar nicht enden wollende Kolonne olivgrüner Militärlastwagen mit heruntergelassenen Planen, hinter denen sich die Toten nur erahnen ließen, die nächtens langsam durch menschenleere Straßen rollen.

Wie nachhaltig die Schockwirkung dieser – für andere Krisen wie Militärputsche oder Genozide emblematischen – Bilder war, zeigte sich in der deutschen Diskussion, in der es immer wieder hieß, es müssten unbedingt „Bilder wie aus Bergamo“ vermieden werden – gerade so, als ginge es vorrangig um die Bilder – und nicht um das Sterben, das sie erst hervorbrachte.

Doch nicht alle trauten diesen Bildern. Kaum waren sie in der Welt, entbrannte ein Streit um ihre Repräsentativität. Manche trugen ihr Misstrauen bis auf die Straße:

„Wenn es diesen Test nicht gäbe, dann wäre niemandem auf der Welt irgendetwas aufgefallen. Absolut nichts. Das ist eine Testdemie, aber keine Virusinfektion. Das ist eine Massenhysterie.“ „Sie glauben, die Bilder aus Italien, von den Särgen, von den vielen, vielen toten Menschen in Italien ...“ „Ja natürlich bemühen sich diejenigen, die an dieser Hysterie interessiert sind, auch um die passenden Bilder. Und in Italien, auch in Spanien sind auch sicherlich etwas mehr Menschen gestorben als sonst in der gleichen Zeit, aber nicht an Corona, sondern an der Corona-Hysterie.“

Sprecher 1

Der Streit um die Bilder zog sich bis in den Winter, in dem Fernsehaufnahmen aus dem besonders hart getroffenen Sachsen an diejenigen aus der Lombardei anknüpften.

„Ein Krematorium in der sächsischen Stadt Meißen. In der Trauerhalle, in der sonst nur die sterblichen Überreste eines Verstorbenen auf die Einäscherung warten, stapeln sich die Säрге. Schuld ist die hohe Zahl an Corona-Toten. Derzeit liegt hier die Sieben-Tage-Inzidenz bei über 400, die Mitarbeiter ackern rund um die Uhr um der Lage Herr zu werden. Die Mitarbeiter sind verzweifelt. Der Leiter des Krematoriums ist verzweifelt: (Leiter:),Also, wir stehen hier bei uns in der Feierhalle. Normalerweise ist eine Feierhalle zum Feiern gedacht, aber, das Problem ist: Die Kühlkapazitäten sind ausgelastet. Jetzt haben wir einen Katastrophenfall.‘ Um Platz zu schaffen, müssen die Säрге immer wieder umplatziert werden – eine

Knochenarbeit. Gerne würde Schaldach ganz bestimmte Menschen für diese schwere Arbeit verpflichten. „Tja, was wir gerne den Corona-Leugnern sagen würden, ist natürlich das, dass wir die gerne zum Arbeiten hier einladen. Einfach mal die Särge mitbewegen. Wir äschern hier im Monat hier 180 Tonnen Verstorbene ein. Und Sie haben es ja gesehen, wir haben auch viele Särge gestapelt bei uns. Und man fasst so einen Sarg mit etwa vier bis fünf Mann. Das bedeutet natürlich, dass man hier mit der Hand etwa 750 Tonnen Verstorbene im Grunde bewegt. So, diese schwere Arbeit, das können natürlich auch mal die Corona-Leugner machen. [...]“

Sprecher 1

Doch am Misstrauen der so genannten Corona-Leugner vermochten selbst die noch drastischeren Aufnahmen nichts zu ändern, die schon im April aus Ecuador überliefert wurden.

Mitarbeiter in Guayaquil sammeln auf den Straßen von Ecuador Särge ein. Oft sind es auch nur Leichen, die notdürftig mit Planen oder Tüchern bedeckt sind. Die Hafenstadt mit ihren 2,7 Millionen Einwohnern ist besonders stark vom Ausbruch des Corona-Virus betroffen. Hier gibt es mehr Covid-19-Opfer als in Kolumbien und Argentinien zusammen. Aus Angst vor einer Ansteckung weigern sich Gerichtsmediziner, Ärzte und Bestatter häufig, die Opfer zu untersuchen oder abzuholen. Viele Verstorbene liegen deshalb tagelang in ihren Häusern.“

Sprecher 1

Auf den Nachrichtenbildern aus der südamerikanischen Hafenstadt waren die notdürftig verschnürten Körper der Corona-Toten zu sehen, und Menschen, die verzweifelt nach Angehörigen suchten, die aus den Krankenhäusern verschwunden waren und nun in gigantischen Kühlcontainern vermutet wurden, die vor Kliniken aufgestellt worden waren. Diese wahrhaft apokalyptischen Bilder unbestatteter Toter stehen ebenfalls in einer sogar Jahrtausende alten Tradition der auch literarischen Sichtbarmachung von Pandemien, die sich schon in antiken Texten findet.

Überschrift RIECHEN

Sprecher 1

Der Geruch des Todes gehört zu den wohl am stärksten tabuisierten Sinneswahrnehmungen, da er wie kaum ein anderer das Sterben unmittelbar begreiflich macht und zugleich an die Endlichkeit des eigenen Körpers mahnt.

Wenn auch den meisten nördlichen Gesellschaften dieser Extremfall bisher erspart geblieben ist, so gehören Veränderungen der Geruchslandschaften doch zu den grundlegenden Umwälzungen unserer Wahrnehmungen, mit denen die Pandemie uns konfrontiert. Die Allgegenwart von Desinfektionsmitteln, die einen eigentümlichen Chlorgeruch verströmen, in manchen asiatischen und nordafrikanischen Ländern auch großflächig versprüht wurden, ist nur ein Marker eines sanitären Geruchsregimes, das in der Pandemie errichtet wurde.

Zu den weniger dramatischen, subkutan wirksamen Effekten zählt auch die Umwertung einstmals als angenehm empfundener Düfte, etwa von Parfums. Denn mit der Erkenntnis, dass das Virus ebenso wie Duftmoleküle vor allem von Mensch zu Mensch und durch die Luft übertragen wird, zeigten Duftnoten nun plötzlich eine gefährliche Nähe an. Der seltsame Riesenslalom, den Menschen seit Februar 2020 als kollektive Choreografie im öffentlichen Raum aufführen, um einander aus dem Weg, konkret: aus dem Radius der Atmung zu gehen, zeugt bis heute davon.

In Frankreich etwa wurde *la bise*, das tief verwurzelte Begrüßungsritual des Wangenkusses ausgesetzt, das weit intimer ist, als der ebenfalls ausgesetzte deutsche Handschlag.

„La bise in France is a very cultural, very difficult and very french topic...”

Sprecher 1

Dieser Wangenkuss stellt nicht nur taktile Nähe her, sondern dient auch dem Aufnehmen des Geruchs eines Gegenübers. Anthropologischen Erklärungen zufolge lag der tiefere Sinn einstmals darin, dessen Gesundheitszustand zu überprüfen und die Person damit auf ihre Eignung für einen weiteren Umgang zu überprüfen. Eine auch evolutionär folgenreiche Methode, die erklärt, warum der Wangenkuss in vielen Gesellschaften vorwiegend zwischen biologisch unterschiedlichen Geschlechtern ausgetauscht wird.

„(Hecheln) Die einzige Diensthundeschule der Bundeswehr in Ulmen bei Koblenz. Hier werden Hunde zu Diensthunden ausgebildet. Sie erschnüffeln Sprengstoff oder Rauschgift und seit Neuestem auch das Coronavirus. Hundeführer Miguel Acosta trainiert hier täglich mit seinem Diensthund. ‚Also, das ist der Donnie. Ist ein belgischer Schäferhund, dreieinhalb Jahre alt. Ist aus der eigenen Aufzucht. Sein ganzer Name ist Donnie von der Bundeswehr. Ja. Hab ihn bekommen, wo er zwölf Monate alt war. Haben dann quasi die Ausbildung zum Objektschutzkräftediensthund gemacht, die ging ungefähr elf Monate. Dort wurde er quasi ausgebildet im Sprengstoffspüren und im Schutzdienst.‘ Seit einigen Monaten haben sich die Donnies Kompetenzen erweitert. Neben TNT oder PETN erschnüffelt der belgische Schäferhund nun auch den Coronavirus an einer speziell entwickelten Apparatur. ‚Was sie sehen, ist ein Trainingsautomat, der hat auch einen speziellen Namen, ich sag mal auf Deutsch heißt der Geruchskonditionierungsmaschine. Und das, was der macht, ist, dass der völlig automatisiert den Hunden beibringt, den richtigen Geruch zu finden. Also, da sind jetzt sieben Löcher drin. Hinter jedem Loch befinden sich zwei Optionen wobei eigentlich nur eine dem Hund immer vor die Nase gefahren wird, und das ist entweder der Speichel von infizierten Personen oder der Speichel von nichtinfizierten Personen.‘ ‚Also, ich kann über das Tablet kann ich die Maschine steuern. Ich hab jetzt vier Löcher, und kann einstellen, wie viele Wiederholungen der Hund machen soll. Ich kann einstellen bis zu fünf oder bis zu vierzig Wiederholungen. Wenn ich mal auf Start drücke, dann verschieben sich die Öffnungen. Hier zum Beispiel ist die Nummer fünf, da ist der aktive Stoff, also quasi wenn der Hund??? reingeht, ja ist richtig, da ist Coronastoff drin, dann löst das Gerät aus, dann kommt das Futter raus.‘

Sprecher 1

Der Rückgriff auf tierische Sensorien steht in einer langen historischen Tradition – vom Wach- und Polizeihund über Singvögel in Käfigen, die im Krieg den Gasangriff und im Bergbau unter Tage die Verknappung des Sauerstoffs anzeigten. Dem Einsatz von Hunden zum Erschnüffeln von Kranken wohnt etwas Archaisches inne, wenngleich Hunde auch in medizinischen Kontexten längst der Erweiterung des menschlichen Sensoriums dienen und etwa bevorstehende epileptische Anfälle noch vor dem Menschen erkennen und ihn davor warnen können. Gleichwohl trägt wohl auch die Vorstellung, Militärhunde könnten künftig an Kontrollpunkten, Flughäfen, Grenzen, aber auch im Innern, in den Nahbereich der Menschen hineinschnüffeln, zur Angst vor einem exekutiv durchgesetzten, so genannten Hygieneregime bei.

## ÜBERSCHRIFT HÖREN

Sprecher 1

Die Pandemie verändert auch das Hören auf grundlegende Weise. Schmerzenslaute und das Röcheln von Menschen in Atemnot sind ebenso tabuisiert wie die Bilder vom Sterben. Sie werden in den Nachrichtensendungen durch Zischlaute von Beatmungsmaschinen oder das Piepsen der Herzfrequenzmessgeräte ersetzt. Aber auch die alltäglichen *soundscape*s veränderte der Lockdown radikal.

Mit dem Begriff *soundscape* bezeichnet der Klangökologe R. Murray Schafer die räumliche Ausdehnung von Klang. Sound konstituiert demnach flüchtige Räume, die durch bauliche Begrenzungen, aber auch durch Wetterbedingungen oder Wind begrenzt werden. Schafer unterscheidet drei verschiedene Marker dieser Klanglandschaften: erstens Hintergrundgeräusche, zweitens Mittelfeldtöne und schließlich die besonders charakteristischen Signaltöne. Während der Pandemie wurden solche Klanglandschaften immer wieder beschrieben. Dabei fiel auf, wie sich die Signifikanz von Hintergrund- und Signalton geradezu umkehrte: Wo sonst Stimmengewirr und Lärm den Klanghintergrund bildete, öffnete sich nun eine gänzlich andere Klangumgebung. Wer im Dezember nachts auf seinen Balkon trat, hörte das:

Er hörte – fast – gar nichts, mit anderen Worten: eine – relative – Stille.

Besonders deutlich wurde der Kontrast zum Vorher bei der Karfreitags-Messe, die Papst Franziskus im April 2020 auf dem Petersplatz las, in einer bis zur Unkenntlichkeit leise gewordenen Stadt.

„Es ist still und leer. Details werden plötzlich sichtbar, die sonst immer von den vielen Pilgern und Touristen verdeckt werden. 150.000 drängten sich allein im vergangenen Jahr zu Ostern durch diese engen Gassen von Jerusalem, den Kreuzweg entlang. Nun fühlt es sich an als hielte die Heilige Stadt den Atem an und die Menschen sind mit ihr, dem Virus und mit Gott allein.“

## Sprecher 1

Wird eine solche Abwesenheit von Lärm normalerweise herbeigesehnt, war in Berichten über die verstummten Stadtlandschaften des Lockdowns oft von einer „unheimlichen“ Stille die Rede, auch von „Geisterstädten“. Offenbar wird die Abwesenheit von Lärm als existenzielle emotionale Verunsicherung, als *horror vacui* erfahren - wenn der Ausnahmezustand sie erzwingt.

In seiner „Ästhetik des Horrors“ erklärt der Literaturwissenschaftler Hans Richard Brittnacher, wie eine veränderte Wahrnehmung ihren Schrecken auf die Subjekte ausübt:

## Sprecher 2

„Bezeichnend ist offensichtlich das Gefühl, von einer fremden Macht mit solcher Gewalt und Plötzlichkeit überwältigt zu werden, daß jeder Versuch, sich dagegen immunisieren zu wollen, vergeblich erscheinen muss. Statt als Subjekt der eigenen Wahrnehmung muß sich das Individuum als das zur Empfindung benötigte Objekt eines subjektfremden Vorgangs begreifen.“

## Sprecher 1

Das Kino hat diesen Effekt weidlich genutzt und in stereotypen Eröffnungssequenzen von Katastrophenfilmen dramatisch bebildert und vertont: Die einzigen Überlebenden einer Pandemie, eines Atomkriegs oder der Zombieapokalypse taumeln ratlos durch eine postapokalyptische, gleichsam entmenschte und zum Schweigen gebrachte Stadtlandschaft.

Schon im ersten Lockdown brachten Menschen neue Klangpraktiken hervor, um die Unheimlichkeit der Stille zu durchbrechen. Besonders verbreitete sich das gemeinschaftliche Singen von Balkonen als „flashmob sonore“. In Italien konnte das so klingen:

In Stuttgart wählte man Matthias Claudius' auch textlich passende Zeilen für eine musikalische Kommunikation von Balkon zu Balkon:

Und auch die weniger Musikalischen fanden eine Form, die Stille zu durchbrechen. Zu einer verabredeten Uhrzeit applaudierte man aus Solidarität mit dem Pflegepersonal gemeinsam. Hier in Madrid...

Das kollektive Klatschen von Balkonen wurde mit dem zweifellos zutreffenden Hinweis kritisiert, dass sich schlecht bezahlte Pflegekräfte nichts davon kaufen können. Doch lag die tiefere Bedeutung des vermeintlich sinnlosen Rituals womöglich primär im Durchbrechen jener unheimlichen Ruhe: eine klangliche Selbstermächtigung der zu Objekten degradierten Subjekte, ein „Pfeifen im Walde“.

Die beunruhigende Veränderung der Klanglandschaften bestand aber nicht nur in der Dämpfung von Hintergrundgeräuschen. Signaltöne wie die Sirenen von Ambulanzen,

die zuvor die Ausnahme eines Notfalls anzeigten, wurden in besonders betroffenen Zonen zum Normalgeräusch der Pandemie. Berichte aus Norditalien und dem ebenfalls schwer getroffenen Irak erwähnten explizit das permanente Heulen der Sirenen von Krankenwagen, das „zum Alltag geworden“ sei. Damit stülpte sich die Räumlichkeit des Klangs gewissermaßen um: Vordergrundgeräusche traten an die Stelle des Klanghintergrunds. Hinzu kamen neue Signalgeräusche, Durchsagen aus Lautsprecherwagen, Aufforderungen vom Band zum Abstandhalten im Supermarkt und drastischere Klänge.

Ein Geräusch, in dem der Horror gleichsam kondensierte, bestand in einem monotonen Brummen, dessen außerordentlich beunruhigende Quelle sich erst im Kontext mit den dazu gesendeten Bildern erschloss:

Dieses Brummen stammt von den Aggregaten der Kühlwagen vor New Yorker Krankenhäusern, in denen Leichen lagern, weil die Totenkammern überfüllt sind. Hier schloss sich der Kreis zu den Bildern und Motorengeräuschen der LkW-Kolonnen aus dem italienischen Bergamo. Wohl kaum ein Klang war so haarsträubend wie dieses eigentlich unschuldige, technisch-monotone Brummen. Jetzt aber stand es für Tod und Verwesung und übersetzte damit auch die hochgradig tabuisierte Geruchswahrnehmung in den Hörsinn.

Und schließlich übersetzte sich auch der Konflikt ins Auditive. Die Auseinandersetzungen auf der Straße zwischen so genannten Corona-Skeptikern, Querdenkern und der Polizei fanden auch mit jenen Mitteln statt, die der DJ und Sound-Studies-Forscher Steve Goodman „Sonic Warfare“ nennt: den Einsatz von Schall zu Zwecken der Konfliktführung, vom Protestlärm über die polizeiliche Durchsage bis hin zu aggressiveren Einsätzen von Lärm, etwa durch Sirenen oder die Rotoren von Hubschraubern.

„[Pfeifen] Ja, die Geräuschkulisse ist heute sehr dominant...“ „Jaja, auf jeden Fall.“ „...aber absolut nachvollziehbar“

Sprecher 1

Auch andere feinstoffliche, wenn auch unfeine Mittel kamen auf den Demonstrationen gegen die Anti-Corona-Maßnahmen gegen Polizisten zum Einsatz.

Polizist auf Corona-Demo: „aber wenn mich jemand anspuckt, dann bin ich genervt. Verstehst Du? Ich rede gerne mit den Leuten, das mach ich, gerne, aber Anspucken lassen muss ich mich, glaube ich, nicht. „Du bist einfach ein Guter.“ „Ich suche gerne das Gespräch mit Euch, aber anspucken lassen muss ich mich, glaube ich, nicht. Ich hab' auch Familie und auch Kinder und die wollen ihren Papa auch wieder heil zurück haben. Und das können Sie mal ausstrahlen, schönen Tag noch.“

Sprecher 1

Gelang es den Querdenkern und Pandemie-Skeptikern mit ihrer lautstarken Besetzung des öffentlichen Raumes lange Zeit, die Nachrichten zu dominieren, gab

es auch Gegenproteste, die ebenfalls auf klangliche Mittel der Konfliktführung setzten. Als Coronaskeptiker im November zu einem Schweigemarsch durch Berlin aufrufen, versammelten sich Anwohnende im Bezirk Prenzlauer Berg am Straßenrand, um mit Kochtöpfen und Holzlöffeln, Trillerpfeifen und Sprechchören ihren Protest gegen den Protest zum Ausdruck zu bringen. Der als Schweigemarsch geplante Einsatz von Stille wurde so von der Nachbarschaft vereitelt und geriet stattdessen zum Lärmereignis:

Diese mit akustischen Mitteln ausgetragenen Konflikte um die Ernsthaftigkeit der Bedrohung durch das Virus werden auch durch den radikalen Sensualismus einiger Weniger befeuert, Sie bezweifeln aufgrund der Nicht-Wahrnehmbarkeit des Virus seine Existenz. Und halten die medialen Repräsentationen der Pandemie, die Bilder oder Klänge, für unglaubwürdig oder übertrieben.

Dieser Streit wird aber nicht nur mit Tönen ausgetragen, sondern auch visuell. Aktive der zivilgesellschaftlichen Initiative „Corona-Tote sichtbar machen“ begannen im Winter, Grablichter an öffentlichen Plätzen aufzustellen, um ein Bewusstsein für die Ausmaße des Sterbens zu schaffen. Eine Idee, die mittlerweile an höchster Stelle Anklang fand, als Bundespräsident Steinmeier die Bürgerschaft dazu aufrief, zum Gedenken an die Opfer der Pandemie eine Kerze ins Fenster zu stellen.

Zum Gedenken an die Coronatoten wurden in Bologna alle Glocken der Stadt simultan geläutet – ein Klangereignis, das letztmals zur Feier des Endes des Zweiten Weltkriegs stattfand. Damit wurde das Massensterben der Pandemie in einen historischen Kontext gestellt und gleichzeitig eine uralte Tradition neu belebt, die zuletzt ihre Bedeutung verloren hatte. Der Historiker Alain schreibt in „Die Sprache der Glocken“ im 19. Jahrhundert:

Sprecher 2

„Kein Läutecode war so vervollkommenet wie der Hinweis auf Sterben und Tod. In einem solchen Moment kam es darauf an, jede Verwechslung auszuschließen. Der Klang der Glocke war ausdrucksvoller, gefühlsbetonter als das Lesen der Todesanzeige in der Zeitung, vor allem dann, wenn es sich um einen plötzlichen Tod handelte. [...] Deshalb hatte die tönende Mitteilung eines unerwarteten Todes, die von allen Gemeindemitgliedern zugleich wahrgenommen wurde, eine erhebliche Wirkung. In der Zeit, die zwischen dem Ertönen der Sterbeglocke und dem der Totenglocke verging, konnte man sich ergriffen und in trauriger Erwartung des Unglücks versammeln.“

Sprecher 1

Die Pandemie unserer Tage hat nicht nur unsere sensorischen Landschaften und Umgebungen radikal verändert, die Abstände zwischen den Menschen, die Bedeutung von Luftqualität und Geruchswahrnehmung, die soundscapes Sie hat neue sensorische Praktiken der Diagnose, der Kontrolle, des Protests und Gegenprotests sowie der Official- und Memorialkultur hervorgebracht. Und sie hat alte, lang vergessene Wahrnehmungs-Codes wieder emporgespült.

Was folgt daraus, und folgt überhaupt etwas daraus?

Das Schlusswort gebührt noch einmal demjenigen, der unseren Ausflug in die Wahrnehmungsgeschichte der Pandemie einleitete. In Camus „Die Pest“ sind Sinneswahrnehmungen nämlich nicht ausschließlich mit Schrecken verbunden. Sie sind es auch, die den Protagonisten aus seinem Tagtraum reißen und an das erinnern, was zu tun ist.

Sprecher 2

„Der Arzt öffnete das Fenster und der Lärm schwoll plötzlich an. Aus einer nahen Werkstatt drang das kurze, sich ständig wiederholende Kreischen einer Bandsäge. Rieux riss sich zusammen. Hier, in der täglichen Arbeit, war die Gewißheit. Das übrige hing an Fäden und unbedeutenden Bewegungen, dabei konnte man sich nicht aufhalten. Ausschlaggebend war, daß man seiner Pflicht gewissenhaft nachkam.“