

Anna Mohl; Riccarda Stiritz

Vom Bild zur Medienikone. Bedingung der Entstehung von Medienikonen am Beispiel des Bildes DER MANN MIT DEN BLUTENDEN AUGEN

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16357>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mohl, Anna; Stiritz, Riccarda: Vom Bild zur Medienikone. Bedingung der Entstehung von Medienikonen am Beispiel des Bildes DER MANN MIT DEN BLUTENDEN AUGEN. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 31, Jg. 16 (2020), Nr. 1, S. 33–49. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16357>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=551>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Anna Mohl und Riccarda Stiritz

**Vom Bild zur Medienikone.
Bedingungen der Entstehung von
Medienikonen am Beispiel des
Bildes *Der Mann mit den blutenden
Augen***

Abstract

This article analyses the way a medial icon comes into being by means of the photography *Der Mann mit den blutenden Augen*, shot and published during the protests against the highly controversial railway and urban development project Stuttgart 21. While looking at the specific features, characteristics and requirements of modern icons, it also goes back to the religiously rooted origin of icons as being symbols of faith and spirituality. Accordingly, by then comparing the photography with Bellinis famous painting *Dead Christ Supported by two Angels*, significant parallels, for instance in terms of certain characteristic ways of depiction and portrayal – such as the recurring use of the pathos formula in iconologic images –, are being made visible. Based on these steps, the analysis aims to show what conditions must be given in order to produce and distribute a medial icon such as *Der Mann mit den blutenden Augen*.

In der vorliegenden Arbeit wird die Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen*, aufgenommen im Rahmen des Protests gegen das Bahnprojekt Stuttgart 21, im Hinblick auf den Entstehungsprozess einer Medienikone analysiert. Dabei sollen nicht ausschließlich die Bedingungen und Eigenschaften moderner Ikonen, sondern ebenso Parallelen zur religiös geprägten Entstehung der Ikone beleuchtet werden. Im Vergleich mit Bellinis Bild *Toter Christus unter-*

stützt von zwei Engeln wird untersucht, inwiefern die Fotografie auf Pathosformeln zurückgreift, wie sie auch in ikonologischen Abbildungen anzutreffen sind. In Rückbezug auf *Der Mann mit den blutenden Augen* soll gezeigt werden, welche Bedingungen für die Entstehung und Verbreitung einer Medienikone gegeben sein müssen.

1. Einleitung

Bilder wecken und steuern unsere Aufmerksamkeit und bestimmen die öffentliche Agenda. Einige Bilder ragen besonders heraus und erhalten den Status von Medien-ikonen. Sie verkörpern dann bestimmte Vorgänge oder Ereignisse. So gibt es für den Vietnamkrieg oder für den Spanischen Bürgerkrieg einige wenige weltweit bekannte Bilder, in denen diese Kriege und die öffentliche Haltung dazu gewissermaßen verdichtet worden sind.

Wenn Bilder unsere Aufmerksamkeit steuern, bleiben sie jedoch nicht neutral. In einer Welt der fortschreitenden Digitalisierung sowie des anhaltenden Überflusses an Nachrichten und Informationen vermögen Bilder mehr denn je unsere Meinungsbildung zu beeinflussen. Durch ihre scheinbar unmittelbare Verständlichkeit gelingt es ihnen, komplexe Vorgänge zu vereinfachen und bestimmte Ansichten einer Sache als objektive Abbildung der Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Dies gilt insbesondere für die Fotografie. Diesem Anschein zum Trotz haben vor allem die Visual Culture Studies immer wieder betont, dass ein angemessenes Verständnis der Bilder erst gelingt, wenn wir sie in ihren kulturellen Entstehungs- und Rezeptionskontext einbinden.

Der vorliegende Aufsatz möchte diese Einbindung an einem konkreten Beispiel vorführen, nämlich an der Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen*. Mit der Analyse dieses Bildes sollen exemplarisch die Prozesse untersucht werden, die für das Entstehen einer Bild- bzw. Medienikone verantwortlich sind. Die zentrale Frage lautet entsprechend: Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit ein Bild zur Bildikone avanciert? Die Antwort, die wir auf diese Frage geben werden, wird sich als Verallgemeinerung unserer Beispielanalyse darstellen. Im Einzelnen werden wir in einem ersten Schritt die ausgewählte Fotografie beschreiben und kontextualisieren. In einem zweiten Schritt werden wir sodann den aktuellen Forschungsstand zur Entstehung von Bild- und Medienikonen referieren und anschließend die Fotografie vor diesem Hintergrund ikonologisch interpretieren.

2. *Der Mann mit den blutenden Augen* – eine Medienikone?

Die Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen* ist eines der bekanntesten Bilder, die im Zusammenhang mit den Protesten gegen das Bahnprojekt

Stuttgart 21 veröffentlicht worden sind. Es wurde am 30. September 2010 im Rahmen einer Demonstration gegen das Bahnprojekt aufgenommen, ging durch zahlreiche Medien und sorgte bundesweit für Aufruhr. Der abgebildete Aktivist wurde unter den Stuttgart 21-Gegner*innen zu einem Symbol des zivilen Protests.



Abb. 1:

Der Mann mit den blutenden Augen, dpa, 30.09.2010

Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/politik/stuttgart-21-rentner-wagner-ein-steinewerfer-1.1009302> [letzter Zugriff: 18.09.2019]

2.1 Bildbeschreibung

Laut zahlreicher Texte, die im Zusammenhang mit der Fotografie in den gängigen Medien veröffentlicht wurden, zeigt das Bild den Rentner Dietrich Wagner, der im Rahmen der Proteste gegen das Projekt Stuttgart 21 an der Besetzung des Stuttgarter Schlossparks am 30. September 2010 teilgenommen hat. Im folgenden Abschnitt wird das Bild zunächst rein formal beschrieben; im folgenden Punkt gehen wir auf den Hintergrund ein.

Auf der Fotografie sind neben dem Mann in der Mitte noch zwei weitere Demonstranten abgebildet. Die Namen dieser beiden Männer wurden in den Veröffentlichungen nicht verbreitet. Im Hintergrund der Fotografie sind noch weitere Personen zu erkennen, die jedoch unscharf abgebildet und daher nicht identifizierbar sind. Eine Frau am rechten Bildrand hält eine Kamera in den Händen, was darauf schließen lässt, dass sie als Reporterin vor Ort war.

Die drei Protagonisten sind im Halbporträt abgebildet, das heißt, sie sind ab der Hüfte abwärts abgeschnitten. Ihre Körper und die Gesichter sind der betrachtenden Person zugewandt, unterscheiden sich aber in ihrer Körpersprache und den Gesichtsausdrücken. Die beiden anonymen Personen stützen den Mann in ihrer Mitte, offensichtlich weil dieser verletzt ist und nicht mehr

aus eigener Kraft laufen kann. Er hat graue Haare und einen weißen Bart, was auf ein fortgeschrittenes Alter schließen lässt. Der Blick fällt aber hauptsächlich auf seine blutenden Augen. Er ist der betrachtenden Person frontal zugewandt, da seine Augen aufgrund der Verletzungen geschlossen sind, hält er jedoch keinen Augenkontakt. Aus seinem linken Auge ragt eine undefinierbare Fleischgeschwulst, aus beiden Augen fließt Blut über seine Wangen bis in seinen Bart. Der Mund ist leicht geöffnet und sieht angestrengt aus, als würde er schlecht Luft bekommen. Die Haare sind nass, vermutlich vom Einsatz der Wasserwerfer, und kleben durcheinander an seinem Kopf. Er trägt einen blauen Kapuzenpulli, darüber eine schwarze, durch einen Reißverschluss geschlossene Jacke. Seinen linken Arm hat er um den Hals des rechten Begleiters, seine rechte Hand auf die Schulter des anderen Begleiters gelegt. Insgesamt drückt seine Körpersprache Erschöpfung aus; sein linker Ellenbogen ist höher als seine Schultern, ohne den Halt des anderen Mannes, so scheint es, würde er in sich zusammensinken.

Der linke Mann ist mittleren Alters und trägt ebenfalls eine schwarze Jacke, darunter ist ein braunes T-Shirt der politisch engagierten Band ›Kettcar‹ zu erkennen. Seine linke Schulter ist weiter nach vorne geneigt als die andere sowie der Arm nicht am Körper anliegend. Dadurch entsteht Dynamik im Bild; die kleine Gruppe scheint in einer vorwärts gerichteten Bewegung begriffen zu sein. Der Gesichtsausdruck der stützenden Personen ist schwieriger zu deuten: Um seine Augen und den Mundwinkel herum sind einige Falten, die auf den ersten Blick als ein Lächeln gedeutet werden können. Auf den zweiten Blick kann es aber auch als angestrengte Miene gesehen werden.

Der Mann auf der rechten Seite des Verletzten ist die jüngste der drei Personen, schätzungsweise Anfang/Mitte Zwanzig. Er sticht heraus, da er mit seinem Blick direkt in die Kamera und damit in die Augen der betrachtenden Person blickt. Er trägt eine rote Lederjacke, auf der ein gelber Anti-Stuttgart 21-Aufkleber angebracht ist. Um seinen Hals hat er einen schwarzen Schal gewickelt. Seinen linken Arm hat er um den Rücken des Verletzten, die andere Hand stützend an seine Hüfte gelegt. Auch seine blonden Haare sind durch das Wasser durcheinandergeraten. Die hellen Haare, seine leicht abstehenden Ohren, der undurchdringbare Blick und sein Alter lassen den jungen Mann besonders verletzlich wirken.

Der Hintergrund lässt erkennen, dass die festgehaltene Szene in der freien Natur situiert ist. Man sieht mehrere Bäume, die grüne Blätter tragen, wodurch man die Fotografie in die Jahreszeiten Frühjahr oder Sommer einordnen kann. Von oben fällt helles Licht in die Szenerie; es wird deutlich, dass es mitten am Tag ist. Ohne die zugehörige Information, dass das Bild im Stuttgarter Schlossgarten entstanden ist, könnte man den Ort jedoch nicht genauer zuordnen, als dass es ein Park- oder Waldstück sein muss.

2.2 Hintergrund

Das Bild *Der Mann mit den blutenden Augen* wurde am 30. September 2010 im Stuttgarter Schlossgarten während einer Demonstration gegen das Bahn-Großprojekt Stuttgart 21 aufgenommen und durch die Deutsche Presse-Agentur veröffentlicht. Der 30. September 2010 wird in den Medien und im ›Volksmund‹ aufgrund der damaligen Ereignisse oft als der ›Schwarze Donnerstag‹ bezeichnet. Im Rahmen der Proteste gegen das Großprojekt der Deutschen Bahn und des Landes Baden-Württemberg wurde der Schlossgarten in der Stuttgarter Innenstadt am Vormittag des 30. September von S21-Gegner*innen besetzt. Es war die Information bekannt geworden, dass in der kommenden Nacht die ersten Bäume für das Projekt gefällt werden sollten. Zu den Besetzer*innen zählten auch viele Schüler*innen, die von einer Schülerdemonstration gegen S21 in der Innenstadt in den Schlosspark kamen. Vonseiten der Polizei waren sowohl Kräfte aus Baden-Württemberg als auch Bayern, Rheinland-Pfalz, Hessen und Nordrhein-Westfalen anwesend. Beim Einsatz gegen die Demonstrierenden wurden Schlagstöcke, Wasserwerfer und Pfefferspray benutzt. Die Demonstrierenden warfen mit Flaschen und Kastanien. Laut Angaben des *Focus* wurden ungefähr 360-370 Personen verletzt. In einem Artikel der *Welt* ist nach Angaben der Parkschützer von etwa 1000 Personen die Rede. Sowohl vonseiten der Linken, SPD und den Grünen als auch der Projektgegner*innen wurde Kritik am gewaltsamen Einsatz der Polizei geübt. Die Polizei und die Landesregierung rechtfertigten das Vorgehen als Reaktion auf die aggressiven Demonstrierenden.

Der auf dem Foto abgebildete Demonstrant Dietrich Wagner hat nach eigenen Angaben auch mehrere Kastanien geworfen. Er rechtfertigt sein Verhalten damit, dass er nicht der einzige Werfer gewesen sei und die Polizei durch ihre Uniform geschützt gewesen wären. Nach Angaben der Polizei hat sich Wagner mehrfach provokativ vor den Wasserwerfer gestellt. Wagner entgegnet, dass er andere Leute vor dem Wasserstrahl schützen wollte. Infolge seiner Verletzungen ist der Rentner Dietrich Wagner nach dem ›Schwarzen Donnerstag‹ fast vollständig erblindet. Er nahm eine Entschädigung der Polizei in Höhe von 120.000 Euro an. Als weitere Folge beeinflussten die Proteste am ›Schwarzen Donnerstag‹ den Wechsel der baden-württembergischen Landesregierung bei den Landtagswahlen 2011. Ministerpräsident Stefan Mappus musste nach den Ereignissen von vielen Seiten Kritik für das Verhalten des Staates einstecken.

Das Bild des gestützten Mannes mit den verletzten Augen hat die Debatte um Stuttgart 21 und den Einsatz von Gewalt gegenüber Demonstrierenden maßgeblich geprägt und emotionalisiert. Indem das Bild zur Ikone und zum Sinnbild der Stuttgart 21 Debatte wurde, war es integraler Bestandteil der Proteste. Im Folgenden soll deshalb genauer auf den Begriff der Medienikone und dessen Verflechtung mit dem Politischen eingegangen werden.

3. Bedingungen von Bild- und Medienikonen

3.1 Zum Begriff der Ikone

Um die Entstehung von Medienikonen besser zu verstehen, wenden wir uns zunächst dem Begriff der Ikone zu.

Unter dem vom griechischen Wort *ikóna*, »Bild«, »Abbild«, abgeleiteten Begriff »Ikone« werden traditionell Kult- und Heiligenbilder der orthodoxen Ostkirche [...] verstanden. Der primäre Zweck der zumeist auf Holz gemalten Heiligenbilder ist es, eine Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten und damit zu Gott herzustellen (PAUL 2011: 8).

Hans Belting beschreibt die im religiösen Bereich angesiedelten Ikonen als bildgewordene Präsenz Gottes. Zum einen sind sie Abbild eines Heiligen, *imago*, zum anderen wird durch das Abbild eine (heilige) Geschichte, *historia*, dargestellt (vgl. BELTING 2009: 9 u. 20). Die Darstellungen der Heiligen folgen einem sich wiederholenden Bilderkanon, so sind

die Figuren [...] häufig axial, d.h. entlang einer Achse dargestellt, wodurch der Blick des Betrachters in der Regel auf Gesicht und Augenpaar des/der Abgebildeten gelenkt wird und dadurch eine unmittelbare Beziehung zwischen Bild und Betrachter aufbaut (PAUL 2011: 8).

Diese Grundlagen von historischen bzw. religiösen Ikonen kann man auf die Entstehung von Bild- und Medienikonen im letzten Jahrhundert übertragen. Gerhard Paul führt als Grundlage der Entstehung von Bildikonen die Darstellung von bedeutenden Persönlichkeiten bzw. der Verbindung des/der Dargestellten mit einem bedeutenden Ereignis an. Durch die Verdichtung von diesen Ereignissen und den damit verbundenen Gefühlen auf ein einzelnes Bild wird dieses Bild zum Symbol des Geschehenen. Wenn man die Theorie von *imago* und *historia* auf Bildikonen in den Medien überträgt, können diese »als authentisches *imago* eines kollektiv erlebten Ereignisses wahrgenommen werden; gleichzeitig liefern die Medien durch Kommentare und Kontextualisierungen die *historia*, die seine Deutung ermöglicht und übergreifende Orientierung bietet« (FAHLENBRACH 2010: 60).

3.2 Bilder zwischen Authentizität und Inszenierung

Bereits seit der Antike haben auch politische Vertreter*innen ihre Versprechungen und Ansprüche politischer Art visuell dargestellt. Damit ist eine bildgerechte Inszenierung politischen Handelns keinesfalls ein neues Phänomen moderner demokratischer Gesellschaften. Doch mit der Entstehung des modernen Journalismus im 19. Jahrhundert existierte plötzlich ein eigenständiges System, das insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg als Institution gefordert war, um einen demokratisch legitimierten gesellschaftlichen Diskurs zu gewährleisten. In diesem noch heute bestehenden System wird eine Reflexion von Umwelt und Gesellschaft ermöglicht, indem nach autonomer Darstellungs- und Selektionslogik Akteur*innen, Ereignisse und Themen gewählt und

gestaltet werden. Vor allem im späten 20. Jahrhundert führte dies zu einer Flut an Bildern; historische Bildikonen wie zum Beispiel das Napalm-Mädchen von Vietnam, Bundeskanzler Willy Brandt kniend vor dem Mahnmal des Warschauer Ghetto-Aufstandes oder Kinder, die zur Zeit der Berliner Luftbrücke auf die ›Rosinenbomber‹ warteten, sind nur einige der zahlreichen Beispiele. Diese Bildikonen können bei Bedarf sofort abgerufen werden, denn es liegt in der Natur des Menschen, mentale Bildmuster zu bilden, die die Erinnerung prägen. Unser menschliches Gedächtnis setzt sich aus vielen einzelnen Bildern zusammen, die sich fortlaufend überlagern und verändern. Dies wird als importierte Erinnerung bezeichnet und durch diesen Prozess werden auch textbasierte Erinnerungsfragmente verändert. »In einer Ära der Informationsüberflutung bietet das Foto eine Methode, etwas schnell zu erfassen und gut zu behalten. Darin gleicht es einem Zitat, einer Maxime, einem Sprichwort« (SONTAG 2003: 29). Bildern gelingt es also, bedeutende und komplexe historische Vorgänge in einen einzigen permanenten Eindruck für die Nachwelt zu verwandeln – in der Verbindung von *imago* und *historia*.

Hier liegt aber auch die Gefahr des Bildes:

Bildhafte Darstellungen besitzen eine ideologische Wirksamkeit, weil Wahrnehmungsmechanismen ihre Rezeption erleichtern, dadurch aber die Neigung fördern, zeichenbedingte Eigenschaften des Dargestellten unkritisch als Eigenschaften realer Gegenstände aufzufassen (SACHS-HOMBACH 2013: 303).

Dadurch, dass die menschlichen Wahrnehmungsautomatismen darauf beruhen, Dinge visuell wahrzunehmen und sofort zu rezipieren, werden Bilder auf diese Weise wahrgenommen und verstärkt als real aufgefasst. Diese von Martin Schuster genannte »magische Verwandtschaft« (SCHUSTER 1989: 14) zwischen dem inneren Bild und der Realität kann zu einer unmittelbaren Wahrnehmungsbewertung führen. Durch die Verbreitung in den Massenmedien verändert sich die Wahrnehmung und damit auch die Bedeutung von diesen Bildern, die sich von ihrem Entstehungskontext abkoppeln und »beginnen ein Eigenleben zu führen« (PAUL 2011: 9). Damit besitzen Bilder eine ambivalente Wirkung, die emotional instrumentalisiert werden kann (vgl. SACHS-HOMBACH 2019: 9). Denn gleichzeitig mit dem ›Wirklichkeits-Plus‹ von Bildern, das damit affektiv und emotionalisierend wirkt, wachsen neben der zunehmenden Verbreitungstechnik von Bildern auch die Mittel, eine bewusste Instrumentalisierung und Konstruktion einer Botschaft im Bild so zu verdecken, dass diese nicht mehr als solche bewusst wahrgenommen wird. Diese Ambivalenz des Bildes ist speziell bei Fotografien gegeben, da die Funktionsweise einer Kamera Authentizität und technische Wertneutralität suggeriert und die fotografierende Person als maßgebliche Akteurin fälschlicherweise als ›unschuldige Beobachterin‹ in den Hintergrund rückt.

Ein vergleichbares Beispiel stellt hier auch die Kriegsfotografie dar, in der regelmäßig die Opfer, oftmals Menschen, die unter mächtigeren Personen zu leiden haben, abgebildet werden.

Die Vorstellung von einem Leiden [...] ist ein Konstrukt. Vor allem in der Form, in der Kameras dieses Leiden festhalten, wird es für einen kurzen Augenblick sichtbar, stößt auf die Anteilnahme vieler Menschen und verschwindet wieder aus dem Blick. Anders als ein

geschriebener Bericht [...] verfügt ein Foto nur über eine einzige Sprache und ist im Prinzip für alle bestimmt (SONTAG 2003: 27).

Die Bilder geben einen kleinen Ausschnitt der Geschehnisse wieder, klammern dabei aber Vorhergegangenes und Folgendes aus. Erst mithilfe einer ergänzenden Einordnung ist es möglich, das Ereignis auch nur annähernd zu erfassen. Trotzdem, und vielleicht auch der Einfachheit halber, bleibt uns der (erste) Eindruck der Darstellung im Bild präsent.

3.3 Merkmale moderner Ikonen

Kathrin Raminger hat sich mit der Frage beschäftigt, was ikonische Bilder auszeichnet und wie sie wirken. Im Rahmen dessen hat sie versucht, die immanenten Wesensmerkmale von Ikonizität zu identifizieren (vgl. RAMINGER 2012: 2). Ein Merkmal bildet die bereits oben genannte Ambivalenz von Bildern und insbesondere von Fotografien, welche mit dem Wirklichkeits-Plus von Bildern einhergeht und eine vermeintliche Entstehung ohne interpretierenden Eingriff durch Menschenhand suggeriert. Dies verleiht ihnen scheinbare Authentizität und damit auch Legitimität (vgl. RAMINGER 2012: 1). Der Begriff der Aura, die Parallelen zum Mythischen aufweist, beschreibt hierbei die gleichzeitige Einmaligkeit und Dauer, die in einer Ikone vereint wird (vgl. BENJAMIN 1991: 441).

Diese Gleichzeitigkeit des Widerspruchs von Flüchtigkeit und Zeitlosigkeit erzeugt eine intensive Wirkung, von Max Imdahl auch als szenische Dichte beschrieben, aus der sich die von ihm als ikonischer Bildsinn bezeichnete Vergleichzeitigung von etwas eigentlich szenisch Ungleichzeitigem ergibt (vgl. IMDAHL 1994: 308ff.). Wirkt dieses Abbilden und Festhalten eines Momentes oder einer Handlung symbolhaft verkürzt, so befinden wir uns beim Begriff der Pathosformel: idealisierte Darstellungsformen, die in der Öffentlichkeit, im kulturellen Gedächtnis (vgl. ASSMANN 2004: 46) gespeichert sind und einen hohen Wiedererkennungswert besitzen. Pathosformeln tragen zur Ikonizität bei und zeichnen sich dadurch aus, dass Gestik und Mimik durch einen starken emotionalen Ausdruck geprägt sind, der einen bleibenden Eindruck bei den Betrachtenden hinterlässt. Diese Wirkung und Macht von Ikonen erklärt wiederum auch, warum Ikonen eine solch singuläre emotionale Intensität und affektive Wirksamkeit besitzen: Sie wirken emotional und irrational (vgl. RAMINGER 2012: 2).

Diese emotionale Intensität und Wirkung, welche aus dem bereits erwähnten perzeptuell erzeugten Wirklichkeitsplus erwächst und die durch Darstellungsmittel wie beispielsweise der Pathosformel weiter verstärkt werden, führt letztendlich zu einer gesellschaftlichen Dynamik, an deren Ende eine »Schlüsselposition (der Ikone) in öffentlichen Diskursen« (DRECHSEL 2009) steht. Dieser Kanonisierungsprozess, den die Ikone durchläuft, beinhaltet unter anderem die Reproduktion und Reinszenierung sowie Verarbeitung eines Werkes in unterschiedlichen Medien sowie die kommerzielle Vermarktung und einen öffentlichen Diskurs, in welchem laut Elke Grittmann und Ilona Ammann nicht nur der informative und argumentative Charakter von Ikonen, sondern auch

ihre Rolle bei der Verständigung und Fundierung von gemeinsamer Identität hervortritt (zitiert nach RAMINGER 2012: 2). Zuletzt finden Ikonen Einzug in das öffentliche Gedächtnis.

3.4 Zum Begriff der Pathosformel

Der folgende Abschnitt setzt sich mit dem Begriff der Pathosformel auseinander, die eng mit dem Appell eines Bildes verknüpft ist und somit eine wichtige Rolle bei der Wirkung von Medienikonen spielt.

Der von dem deutsch-jüdischen Kunsthistoriker Aby Warburg geprägte und erstmals 1905 eingeführte kunstgeschichtliche Begriff der Pathosformel bezeichnet allgemein die visuelle Darstellung von menschlichen Emotionen und Affektionen und wird mit Formalismus assoziiert (vgl. ECHLE 2012: 1). Nagelweihler fasst Warburgs Verständnis des Begriff zusammen als Formen, die in der Antike entstanden waren, um »Momente äußerster Erregung« (NAGELWEIHLER 2012: 1) darzustellen; die amerikanische Wissenschaftlerin Colleen Becker bezeichnet die Pathosformel als einen »emotional geladenen visuellen Tropus« (BECKER 2013: 1).

Da der Begriff bereits kurz nach seiner Entstehung rege Verwendung als Schlagwort fand und damit von seiner ursprünglichen Bedeutung abgerückt wurde, ist es heute schwer, eine einheitliche Definition aufzustellen. Ulrich Port hat den Versuch unternommen, grundlegende Eigenschaften der Pathosformel festzuhalten. Bei der Pathosformel, so Port, gehe es im engeren Sinn immer um einen »(potenziell) theatralen Ausdruck starker affektiver Erregung; um Körperbilder und mit ihnen korrespondierende Sprachgebärden« (PORT 2005: 27). Im weiteren Sinn sei »Pathosformel« der

Problemtitel für alle affektiv- und passionsbezogenen Motive, Topoi und Codes, die ein bestimmtes Niveau der Formalisierung erreicht haben und in der Lage sind, künstlerische Darstellungen wie theoretische Argumentationen zu strukturieren (PORT 2005: 27).

Port spricht außerdem von einer »grundlegenden Ambiguität« des Pathosbegriffs, die sich einerseits in Bezug auf »unmittelbar affektive oder durch Affektion hervorgerufene Betroffenheit« und andererseits in Bezug auf »eine bereits formierte und codierte Inszenierung eben dieser Regungen« widerspiegelt. Warburg, so fährt Port fort, gehe es schließlich beim Begriff der Pathosformel nicht um eine unvermittelte, natürliche »Faktizität von Affekten, Leiden und Leidenschaften«, sondern um eine »bereits kulturell überformte und diskursivierte Darstellung derselben« (PORT 2005: 31).

In diesem Gegensatz von unmittelbarer Affektivität und formierter Inszenierung scheint das Wesen der Pathosformel zu liegen. Dies beschreibt Warburg sehr bildlich als »Zusammentreffen von nordischer Kühle und dem hitzigen Temperament der Antike«; ein Zusammentreffen, das für die Entstehung einer Pathosformel maßgeblich sei (da eine Abbildung von »affectierter Lebendigkeit« allein nicht ausreiche) (WARBURG 1906: 58).

Diese Ambivalenz findet sich auch in der von Warburg benannten »Ausgleichformel« von »Edle-Einfalt-und-stille-Größe-Formel« (PORT 2005: 114)

wieder. Winckelmanns Zusammenfassung der Elemente einer Pathosformel als »seelische Größe« auf der einen Seite (Gesetztheit, Vermeidung von Furor in Mimik und Körperstellung, die Zurückhaltung von Klagen und Exklamationen und des würdevollen Ertragen des Leids) und einer gleichzeitigen offenen Kundgebung von Erlittenem, verbildlicht dies (vgl. PORT 2005: 112f.). Er nennt es die »klassizistische Harmonisierung der Pole, wo der sichtbare Schmerz des Körpers und die Größe der Seele« (zitiert nach PORT 2005: 113f.) ebenbürtig und ausgewogen sind: »Es ist der ›Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft«, zitiert Port den deutschen Gelehrten Johann Gottfried Herder (zitiert nach PORT 2005: 113).

Und hier befindet sich auch der Schlüssel zum Erregungspotential von Pathosformeln, die der in Joachim Ritters Erläuterung zur Pathosformel zitierte Schweizer Historiker Werner Kaegi auch als »magisch wirksame Erregungsbilder, [...] die unterdrückte Energien [...] zu neuem Ausdruck erwecken konnten« (zitiert nach RITTER 1989: 202) bezeichnet, der Warburgs Pathosformeln entlang einer »Suche nach der Unruhe statt der Ruhe« einordnet und schließt, Energiesymbole von Tat und Kampf würden diese Unruhe als Ausdrucksformeln für sehr bewegte physische und psychische Kräfte markieren (zitiert nach RITTER 1989: 202). Denn nur dort, wo eine Pathosformel energiegeladen sei und polarisierend wirke, indem sie »auch ästhetisch die ›rechte Antike Stimme‹ gegen erstarrte Formen und Normen« erwecke, könne sie wirken wie ein Sprengmittel (WARNKE 1980: 66) – ein Sprengmittel mit emotionaler Ladung. Es geht um eine »unauflösbare Verquickung einer emotionalen Ladung mit einer ikonographischen Formel« (DIDI-HUBERMAN 2010: 212).

Pathosformeln sind verknüpft mit der Unbeständigkeit und Differenz gesellschaftlicher Emotionen und der darüber geführten Debatte. Das ist der Grund, warum sie aufstachelnd verwendet werden können: Ihre Ausprägung ist das Produkt uneiniger Kräfte. Pathosformeln sind Ausgleichserzeugnisse; sie halten einen kurzen Moment der Stabilisierung fest, in welchem die Dynamik konfligierender Größen stillstehen, bevor eine Konstellationsänderung eintritt und die Konflikte wieder ausbrechen und weitergehen (vgl. PORT 2005: 31-33).

4. *Der Mann mit den blutenden Augen* im praktischen Kontext

Die Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen* lässt sich ebenfalls als Ikone betrachten, die auf Pathosformeln zurückgreift und so für die Appellfunktion der Fotografie verantwortlich ist. Um dies zu erweisen, werden zunächst die im Gemälde des italienischen Künstlers Giovanni Bellini eingesetzten Pathosformeln aufgedeckt, um anschließend auf deren Ähnlichkeit zu denjenigen der Stuttgart 21-Fotografie zu verweisen. Die bei Bellini noch in einem religiösen Kontext stehenden Pathosformeln werden in der Fotografie aus diesem herausgelöst. Die Energie dieser Pathosformeln – ihre Appellfunktion – bleibt in

der Fotografie erhalten und erklärt den politischen Anstoß, der von der Fotografie ausgeht und diese als Medienikone Teil der Proteste werden ließ.

4.1 Der Vergleich mit *Toter Christus unterstützt von zwei Engeln*

Der italienische Künstler Giovanni Bellini hat während seiner Schaffensperiode gleich mehrere Bilder gemalt, die auf Pathosformeln zurückgreifen, die in der Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen* ebenfalls anzutreffen sind. Nachfolgend werden wir uns auf das Gemälde *Toter Christus unterstützt von zwei Engeln* von Bellini konzentrieren, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur Fotografie herauszuarbeiten.



Abb. 2:
Toter Christus unterstützt von zwei Engeln (Pietà), ca. 1460, Tempera on panel, 74 x 50 cm, Museo Correr, Venice
Quelle: <https://www.wikiart.org/de/giovanni-bellini/toter-christus-unterstutzt-von-zwei-engeln-1460> [letzter Zugriff: 28.09.2019]

In dem abgebildeten Gemälde ist Jesus Christus zu sehen, der von zwei Engeln an seiner Seite gehalten wird. Im Hintergrund befindet sich auf der linken Seite die Stadt Jerusalem, erkennbar an den charakteristischen Gebäuden. Auf der anderen Seite ist der Hügel Golgotha zu erkennen, auf welchem Jesus und andere Angeklagte zu dieser Zeit gekreuzigt wurden.

Das Gemälde beschreibt die Szene nach Jesu Kreuzigung, wie sich an den bereits vorhandenen Malen an seinen Händen und seinem Brustkorb

sowie an dem Dornenkranz auf seinem Kopf erkennen lässt. Zu diesem Zeitpunkt ist Jesus bereits tot; auf dem Gemälde scheint es allerdings fast so, als habe er noch ein bisschen Leben in sich. Jesus wirkt gequält, seine Augen sind geschlossen, sein Kopf hängt nach vorne, sein Mund ist leicht geöffnet. In dieser Pose ähnelt der verletzte Demonstrant Dietrich Wagner ihm stark, der ebenfalls geschlossene Augen, ein schmerzverzerrtes Gesicht und klar sichtbare Wunden hat.

Jesus wird von den beiden Engeln an seiner Seite gestützt, diese beklagen den Verlust ihres Herrn und sind sichtlich von den vorhergehenden Ereignissen geschockt. Auch hier ist die Ähnlichkeit zu *Der Mann mit den blutenden Augen* präsent, da auch dieser die beiden jungen Männer neben sich hat, die ihn stützen und geschockt, wütend und anklagend die Ungerechtigkeit der Situation darstellen.

In beiden Ikonen ist deutlich gemacht, dass das Leid bereits geschehen ist und dass es zu Unrecht geschah. Indem die Opfer und ihre Unterstützer*innen gezeigt werden und durch die Pathosformel des stützbedürftigen Verletzten in der Mitte die Wehrlosigkeit und Unschuld dieser betont werden, wird kritisiert, wie die Peinigenden mit dem Gottessohn umgegangen sind. Diese Kritik findet sich auch bei *Der Mann mit den blutenden Augen*; die Stuttgarter Polizei wird so als Täterin, der sich nicht scheut, gegen die Schwächsten in der Gesellschaft vorzugehen, dargestellt.

Insgesamt finden sich jedoch Unterschiede, was die Distanz zwischen Betrachtenden und Dargestellten angeht. Bellinis Engel sind ganz auf ihren Herrn konzentriert und vermeiden den frontalen Blick in die »Kamera«, sodass kein direkter Blickkontakt stattfindet. Die betrachtende Person kann so die Szene betrachten, ohne Teil von ihr zu werden. In einem ähnlichen Werk Bellinis ist dies insofern verändert, als dass der rechte Engel die betrachtende Person direkt anschaut und so ein Gefühl von Schuldbewusstsein und Betroffenheit bei dieser hervorruft, welche sich damit angesprochen und mitverantwortlich fühlt, was die Distanz verschwinden und die betrachtende zur beteiligten Person werden lässt.

Ähnlich verhält es sich bei *Der Mann mit den blutenden Augen*: Durch den entsetzten, anklagenden Blick des jungen Mannes ist die betrachtende Person Zeuge eines ungerechten Übergriffes gegenüber Wagner. Damit wird das Gefühl erzeugt, Partei zu ergreifen und als »Mitwissende*r« etwas gegen das Unrecht zu unternehmen. Der direkte Augenkontakt stellt somit Nähe her.

4.2 Ikonologische Besonderheiten der Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen*

Im folgenden Abschnitt werden wir uns anschauen, inwieweit die bereits theoretisch beleuchteten Bedingungen und Wesensmerkmale von Ikonen auf *Der Mann mit den blutenden Augen* zutreffen und welche ikonologischen Besonderheiten die Fotografie besitzt.

Das Festhalten eines bestimmten Moments, in welchem durch die verschiedenen kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten etwas eigentlich ›Ungleichzeitiges‹ gleichzeitig dargestellt werden kann, findet sich bei *Der Mann mit den blutenden Augen* in der offensichtlich bereits geschehenen Polizeigewalt (vgl. RAMINGER 2012: 2). Des Weiteren findet sich auch hier eine symbolhafte Verkürzung einer dargestellten Handlung, die bereits oben behandelte Pathosformel (vgl. RAMINGER 2012: 2). Indem der Rentner schwach und wehrlos seine Arme um die beiden stützenden Männer neben sich legt, erinnert er an verschiedene Darstellungen des schwachen Jesus, der halbtot von seinen Anhänger*innen oder Engeln gestützt wird. Der Ausdruck von Gestik und Mimik ist stark emotional, sein schmerzverzerrtes, erschöpftes Gesicht lässt darauf schließen, dass er große Schmerzen hat. Das sichtbare Blut aus seinen Augen verstärkt den Schock bei der betrachtenden Person. Insgesamt ist bei *Der Mann mit den blutenden Augen* eine vorherrschende Thematik die des Opfers; als klare Rollenverteilung wird die offensichtlich gewaltsame Polizei als Täterin dargestellt, während der ältere Mann wehrlos und unschuldig wirkt. Der Junge neben ihm unterstützt diesen Eindruck, ebenso der mittelalte Mann. Durch die Altersunterschiede wirken die drei Männer wie eine Repräsentation dreier Generationen; verbunden durch den Kampf gegen die Ungerechtigkeit des Systems. Der familiär wirkende Zusammenhalt suggeriert Sympathie mit den beiden Helfern und Mitleid mit dem Opfer. Die drei wirken authentisch in dem scheinbar nicht gestellten Bild. Dieser Eindruck wird durch den ungleichmäßigen Augenkontakt erweckt; denn würden alle Personen direkt in die Kamera schauen, erschiene das Bild durchaus als eine gestellte Fotografie. Während der ältere Mann von nichts Notiz zu nehmen scheint und ganz mit sich und seinem Leid beschäftigt ist, wirkt der Mann links angestrengt und vermeidet den Blick in die Kamera. Einzig der Junge rechts von dem Mann mit den verletzten Augen schaut entsetzt und anklagend in die Kamera. Damit sind die von Raminger identifizierten immanenten Wesensmerkmale von Ikonizität – Entzeitlichung, szenische Dichte, emotionale Intensität und Wirkung, Authentizität, Verständlichkeit und Wiedererkennungswert – allesamt gegeben (vgl. RAMINGER 2012: 2).

Natürlich führt die Frage nach der Authentizität unweigerlich zur Frage nach der Inszeniertheit des Bildes. Inwiefern ist *Der Mann mit den blutenden Augen* inszeniert? Verschiedene Aufnahmen des gleichen Motivs zeigen zwar die gleichen Personen, je nach Ausschnitt und Perspektive wirken diese jedoch unterschiedlich. In einem Foto wirkt der Mann links wütend und hält einen Stift in die Kamera; auch weitere Personen sind im Bild zu sehen und nehmen den dreien so den symmetrischen Fokus um das Opfer herum. Insgesamt ist durch die Dynamik des Ereignisses, der Lokation im Park und den überstürzten, chaotischen Entwicklungen ein verhältnismäßig hoher Grad an Authentizität anzunehmen.

Die Fotografie von Wagner gilt als Symbol des ›Schwarzen Donnerstag‹ und des Widerstands gegen den Stuttgarter Bahnhof. In Demonstrationen, die auf den 30. September 2010 gefolgt sind, haben sich viele Demonstrierende

das Bild der blutenden Augen zu eigen gemacht und mit Schminke nachgezeichnet. Das ›Image‹ des von der Polizeigewalt verletzten Mannes wurde aus seinem Kontext am ›Schwarzen Donnerstag‹ mitgenommen und politisch eingesetzt. Auch durch die mehrere Jahre andauernden Verhandlungen über eventuelle Schadensersatzansprüche und -zahlungen der Geschädigten der Proteste wurde eine wiederholte und regelmäßige Erinnerung an die Geschehnisse angestoßen und für den Eingang dieser in die Historie von Stuttgart 21 gesorgt. *Der Mann mit den blutenden Augen* hat somit eine Schlüsselposition im Diskurs der Öffentlichkeit sowie Eingang in das kulturelle Gedächtnis bzw. die kulturelle Erinnerung erhalten (vgl. DRECHSEL 2009; ASSMANN 2004). Damit hat auch der Kanonisierungsprozess, der als maßgeblich für die Wahrnehmung eines Fotos als Medienikone definiert wurde, stattgefunden.

5. Fazit

Zusammenfassend wollen wir am Beispiel der betrachteten Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen* beantworten, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, damit wir ein Bild als Bildikone betrachten. Wir schlagen, aufbauend auf dem aktuellen Forschungsstand, diese Kriterien vor:

Zuvorderst sollte das Bild – vermeintlich – in der Lage sein, eine komplexe Situation auf ein einzelnes ›Image‹ herunter zu brechen. Die Gefühle der Betrachtenden gegenüber dem veranschaulichten Ereignis müssen darin repräsentiert werden, um es als Abbild dessen wahrzunehmen.

Um diesen Status der ›ehrlichen‹ Abbildung eines Ereignisses zu erhalten, muss ein hoher Anschein von Authentizität im Bild gegeben sein. Dieser geht aus einem (scheinbar) nicht inszenierten Festhalten des Augenblicks hervor. Besonders authentisch sind beispielsweise Fotografien, die eine hohe Dynamik aufweisen – so auch bei *Der Mann mit den blutenden Augen*. Dadurch besitzen diese Bilder ein ›Wirklichkeitsplus‹; man hinterfragt den Entstehungskontext und die vollständige Abbildung der Wirklichkeit nicht oder nur bedingt.

Im Folgenden gelangt das Bild aus der Interpretation des oder der Einzelnen in einen gesellschaftlichen Diskurs, der das ›Image‹ und die damit verbundene Geschichte festigt. Durch die andauernde Verbreitung der Fotografie *Der Mann mit den blutenden Augen* rund um die Berichterstattung zu den Protesten gegen Stuttgart 21 hat das Bild große Bekanntheit in der Diskussion um das Projekt erlangt. Wagner gilt als Symbol des Protestes gegen das Bahnvorhaben; seine blutenden Augen wurden in weiteren Protesten von anderen, geschminkten Demonstrierenden aufgegriffen.

Bildikonen, wie die Fotografie von Dietrich Wagner, zeigen inhaltlich oft ein ungleiches Machtverhältnis – meist von den ›kleinen‹ Menschen als Opfer und einer Institution wie dem Staat als Täter – auf. Im Fall unseres Beispiels wird Wagner als Opfer der Polizei- bzw. Staatsgewalt aufgegriffen, obwohl diese nicht konkret zu identifizieren ist. In anderen Bildern wie der Medienikone des Napalm-Mädchens ist das ebenfalls der Fall: Die Leidende ist zu erkennen,

während die Gefahr diffus im Hintergrund lauert. Den Betrachter überkommt ein Hilfs- bzw. Handlungsimpuls.

Verstärkt wird diese Betrachtungs- und Rezeptionsweise durch Darstellungen von Pathos, wie zum Beispiel einer pietà-ähnlichen Anordnung der Personen in einem Bild. Die Ikone *Toter Christus unterstützt von zwei Engeln* kann als Beispiel für eine emotionalisierende Darstellungsform gesehen werden, in welcher der Mechanismus der Pathosformel wirkt. Bilder, die diese Anordnung reproduzieren, greifen diese unbewusst verankerte Verbindung zu den religiösen Ikonen auf.

Der Mann mit den blutenden Augen ist ein nahezu perfektes Beispiel für die Emotionalisierung einer politischen Diskussion sowie für die Ikonisierung einer politischen Fotografie. Durch die genannten Wirkungen und Darstellungsmechanismen wird ein Bild Symbol für Protest, für gesellschaftlichen Kampf gegen Missstände und für ungleiche Zustände. *Der Mann mit den blutenden Augen* repräsentiert damit nicht nur eine einmalige vergangene Tat, sondern lebt als Ikone weiter in der Debatte um das Volk gegen die Obrigkeit und hat somit das Potential erlangt, auch in der Zukunft politische Missstände zu porträtieren, zu kritisieren und zu emotionalisieren. Ikonisierungen dieser Art werden sich in Zukunft mit dem Verhärten der Fronten in Bürgerbewegungen und Demonstrationen wie beispielweise ›Fridays for Future‹ sicherlich noch einige Male beobachten lassen und bleiben als aktuelle Thematik in den Medien somit höchst relevant.

Literatur

- ASSMANN, ALEIDA: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: ERLI, ASTRID; ANSGAR NÜNNING (Hrsg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin [De Gruyter] 2004, S. 45-49
- BECKER, COLLEEN: Aby Warburg's *Pathosformel* as methodological paradigm. In: *Journal of Art Historiography*, 9, 2013.
<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/becker.pdf> [letzter Zugriff: 30.10.2019]
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: BENJAMIN, WALTER: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I. 2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991, S. 431-508
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Warburg*. Berlin [Suhrkamp] 2010

- DRECHSEL, BENJAMIN: Theoretische Fundierung zum Europäischen Politischen Bildgedächtnis. In: *Online-Modul Europäisches Politisches Bildgedächtnis. Ikonen und Ikonographien des 20. Jahrhunderts*, 09, 2009. www.demokratiezentrum.org/themen/europa/europaeisches-bildgedaechtnis/theoretische-fundierung.html [letzter Zugriff: 20.12.2019]
- ECHLE, EVELYN: Pathosformel. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. 2012. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3964> [letzter Zugriff: 31.10. 2019]
- GÖTTLICH, UDO: Emotionalisierung durch Medien. In: SANDER, UWE; FRIEDERIKE VON GROSS; KAI-UWE HUGGER (Hrsg.): *Handbuch Medienpädagogik*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2008, S. 454-459
- GRITTMANN, ELKE: Das Bild von Politik: Vom Verschwinden des entscheidenden Moments. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Bilder*, 31, 2009, S. 33-38
- HEN/DPA: *Wählerverhalten in Baden-Württemberg: Der Minus-Mappus*. <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/waehlerverhalten-in-baden-wuerttemberg-der-minus-mappus-a-753463.html> [letzter Zugriff: 24.09.2019]
- IMDAHL, MAX: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 300-324
- MEIER, STEFAN; MARK A. HALAWA: Visual Studies. In: NETZWERK BILDPHILOSOPHIE (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2014, S. 209-215
- MITCHELL, W.J.T.: Showing seeing: a critique of visual culture. In: *Journal of Visual Culture*, 1(2), 2002, S. 165-181
- NAGELWEHLER, IVO: Die entfesselte Antike: Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel. 2012. <https://kunstundfilm.de/2012/05/die-entfesselte-antike-aby-warburg-und-die-geburt-der-pathosformel/> [letzter Zugriff: 30.10.2019]
- OSWALD, ISABELLA MARTINA: Aby Warburgs Pathosformel. Zur Genese eines bildwissenschaftlichen Begriffs. Diplomarbeit, Universität Wien, historisch-kulturwissenschaftliche Fakultät, 2013, 123S. http://othes.univie.ac.at/28158/1/2013-04-04_9003720.pdf [letzter Zugriff: 30.10.2019]
- PAUL, GERHARD: *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2011
- PORT, ULRICH: *Pathosformeln: die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*. München [Wilhelm Fink Verlag] 2005
- RAMINGER, KATHRIN: Ikone: Wie lässt sich dieser Gattungsbegriff auf einer allgemeinen Ebene in der Kunst- bzw. Bildwissenschaft anwenden? Was zeichnet ikonische Bilder aus und wie wirken sie? 2012. https://diktaturforschung.univie.ac.at/uploads/media/Kathrin_Raminger_Ikone.pdf [letzter Zugriff 21.09.2019]

- RITTER, JOACHIM: Pathosformel. In: RITTER, JOACHIM; KARLFRIED GRÜNDER; GOTTFRIED GABRIEL (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Basel [Schwabe Verlag] 1989, S. 202
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Herbert von Halem Verlag] 2006
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 3., überarbeitete Neuauflage. Köln [Herbert von Halem Verlag] 2013
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Zur Theorie einer interdisziplinären Allgemeinen Bildwissenschaft. In: *Visual History*, 07.10.2014. <https://www.visual-history.de/2014/10/07/zur-theorie-einer-interdisziplinären-allgemeinen-bildwissenschaft/> [Letzter Zugriff: 04.01.2020]
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Die Macht der Bilder*. Vortrag an der Uni Tübingen im Rahmen der G1 im Wintersemester 2018/19. https://ovidius.uni-tuebingen.de/ilias3/ilias.php?ref_id=1780464&cmd=view&cmdClass=ilrepositorygui&cmdNode=sx&baseClass=ilrepositorygui [Letzter Zugriff: 15.08.2019]
- SCHADE, SIGRID; SILKE WENK: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld [transcript Verlag] 2011
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: Begriffsgenetische Betrachtungen in der Bildwissenschaft. Fünf Thesen. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Herbert von Halem Verlag] 2006, S. 197-215
- SCHIRRA, JÖRG R.J.; KLAUS SACHS-HOMBACH: Bild und Wort. Ein Vergleich aus bildwissenschaftlicher Sicht. In: *Essener Linguistische Skripte (ELiSe)*, 6(1), 2006, S. 51-72
- SCHUSTER, MARTIN; BERNHARD P. WOSCHEK: *Nonverbale Kommunikation durch Bilder*. Stuttgart [Verlag für Angewandte Psychologie] 1989
- SONTAG, SUSAN: *Das Leiden anderer betrachten*. München [Hanser] 2003
- WARBURG, ABY: Dürer und die italienische Antike. In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, 1906, S. 55-60
- WARNKE, MARTIN: Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge. In: HOFMANN, WERNER; GEORG SYAMKEN; MARTIN WARNKE (Hrsg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt/M. [Europäische Verlagsanstalt] 1980, S. 53-83
- WOLFRUM, EDGAR; CORD ARENDES: Die Macht der Bilder. In: *Ruperto Carola*, 2, 2006. <https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca06-2/8.html> [Letzter Zugriff: 20.08.2019]