

Das bildphilosophische Stichwort 16

Ulrich Richtmeyer

Ikonische Differenz

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Einleitung und Textbestand

Der von Gottfried Boehm geprägte ›Begriff‹ der ikonischen Differenz¹ soll ebenso wie andere prominente Begriffe der Bildtheorie (›Aura‹, ›punctum‹ etc.) offenbar ›nicht zu Ende gedacht‹ werden. Laut einem zusammenfassenden Artikel von 2011 wurde er von Boehm bereits seit 1978 entwickelt (BOEHM 2011: 170), eine andere Selbstauskunft (BOEHM 2007c: 35) datiert den Ursprung auf einen Text von 1980.²

Seitdem wurde der Begriff in konzeptuell sehr unterschiedlichen Varianten publiziert, ohne jemals zu einem theoretischen Gesamtsystem ausgearbeitet worden zu sein. Das Vorläufige und Prozesshafte des Begriffs ist durchaus gewollt, so heißt es noch 2004: »Ich bin dabei, dieses Grundmodell weiter auszuarbeiten und mit weiteren theoretischen strata auszustatten« (BOEHM

¹ Wahlweise auch als »Theorem der ikonischen Differenz« (BOEHM 1994: 32, 34), »Kategorie oder Modell der ikonischen Differenz« (BOEHM 2004: 15), »Konstrukt der ikonischen Differenz« (BOEHM 2004: 16), »Modell der ikonischen Differenz« (BOEHM 2007a: 16), »Begründungsfigur« oder »Argumentationsfigur der ikonischen Differenz« (BOEHM 2011: 173f.), tatsächlich auch als »Theorie der ikonischen Differenz« (BOEHM 2007c: 36) und wiederum als »Kategorie« (BOEHM 2011: 170) bezeichnet.

² Boehm verweist hier auf folgende Arbeiten: BOEHM 1978, BOEHM 1980.

2004: 16). Die Variabilität der Konzeption korreliert also mit dem ausdrücklichen Wunsch, die Begründung eines bild-theoretischen Systems zu vermeiden: »Dieses Modell der ikonischen Differenz dient dazu, die in Bildern wirk-same Logik zu analysieren, ohne damit ein theoretisches System zu intendie-ren« (BOEHM 2007a: 16).

Vielmehr entwickelt sie sich anhand einer relativ konstanten Grund-frage (s. Abschnitt 2) weiter. Entsprechend muss sich die hier versuchte Dar-stellung des Konzepts der ikonischen Differenz an einem Textbestand orientie-ren, bei dem manchmal explizit und ausführlich für es argumentiert wird (vgl. z.B. BOEHM 1994, BOEHM 2007b, BOEHM 2011) und manchmal eher peripher und zitativ auf den Begriff verwiesen wird, wie dies etwa im Zusammenhang mit dem Zeichnen (vgl. BOEHM 2008: 16, 34), der \triangleright Bild-Evidenz (vgl. BOEHM 2009: 43, 46), dem Zeigen von Bildern (BOEHM 2010: 44f.), aber auch in der wis-senschaftlichen Selbstpositionierung (BOEHM 2007c: 35) geschieht.

Auch unter den expliziten Darstellungen des Konzepts der ikonischen Differenz sind bei Boehm mehrere Varianten unterscheidbar, die jeweils unter dem Einfluss bestimmter zeitgenössischer Diskussionen stehen und dem Begriff dabei veränderte Qualitäten und Begründungsmuster zuschreiben. So entwickelt die frühe Variante (vgl. BOEHM 1994]) die Konzeption der ikonischen Differenz vor allem innerhalb der Unterscheidung des \triangleright iconic vom linguistic turn und orientiert sie dabei, zumindest proklamativ, an dem sprachwissen-schaftlichen Begriff der \triangleright Metapher (s. Abschnitt 5). Die spätere Variante (vgl. BOEHM 2007b) wird gleichermaßen unter Hinweis auf die Diskurse zur Geste und das Thema des bildlichen \triangleright Zeigens formuliert (s. Abschnitt 7).

Wegen der gewollten Variabilität der Konzeption und dem mäandern-den Textbestand erscheinen alle kritisch systematischen Darstellungen des Begriffs unvermeidlich als holzschnittartige Reduktionen. Gleichwohl müssen sie versucht werden, weil die Varianten ikonischer Differenz erstens nicht selbsterklärend sind, ihr thematisches Interesse aber zweitens auf den Kern bildtheoretischer Fragen abzielt, wie nicht zuletzt die Konjunktur des Terminus belegt.

2. Ziele

Trotz seiner permanenten Variabilität steht das Konzept der ikonischen Diffe-renz unter dem Einfluss eines bestimmten, gleichbleibenden Interesses am Bild, das die zentralen Fragen des *iconic turn* betrifft. In den Worten Boehms argumentiert es entlang einer

Gratwanderung [...], die sich auf die Singularität der Bilder einlässt und sie zugleich auf diese innere Struktur hin befragt. Das geschieht in der Erwartung, dass sich das Ikonische wiederkehrender Regeln und Verfahren bedient, die die Rede von einer alternativen Logik rechtfertigen und verständlich machen, wie Bilder zu ihrer Macht gelangen. Sie lässt sich als Überzeugungskraft, Suggestivität, Evidenz, Luzidität, Aura etc. genauer ausbuchstabieren. (BOEHM 2007a: 16)

Diese Gratwanderung verläuft zwischen den singulären Qualitäten je einzelner Bilder und dem Anspruch, ihre Wirkungsweise in durchaus bildtheoretisch universalen Regeln wiederzugeben. Da solche Untersuchungen aber nicht bei der Singularität der Bilder enden, sondern in ihr wiederum eine ›innere Struktur‹ zu konturieren versuchen, die sogar als ›alternative Logik‹ angesprochen wird, zielen sie letztlich doch auf eine theoretische Allgemeingültigkeit ab. Allerdings ist es nicht die medienphilosophische Frage nach einer verlässlichen Begründung der Wirkungsweise von Bildern, sondern vielmehr ein spezialisierteres Sachinteresse, das sich mit der Konzeption der ikonischen Differenz verbindet. Diese ›Leitfrage‹ lautet: »Wie generieren Bilder auf ihre Weise einen visuellen, einen ikonischen Sinn?« (BOEHM 2004: 16) Diese Frage nach der bildlichen Genese von Sinn umfasst die frühen und späten Konzeptionen des Begriffs gleichermaßen: »Die ikonische Differenz versucht [...] ein anderes Denken von Sinn einzuleiten« (BOEHM 2011: 172). Die Rede von der Genese bildlichen Sinns ist dabei durchaus kausalistisch zu verstehen, insofern mit der Angabe eines ›Grundkontrastes‹ tatsächlich eine Ursache bildlicher Wirkungen identifiziert wird: »Was Bilder in aller historischen Vielfalt als Bilder ›sind‹, was sie ›zeigen‹, was sie ›sagen‹, verdankt sich mithin einem visuellen Grundkontrast, der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes genannt werden kann« (BOEHM 1994: 30). Dieser theoretische Anspruch wird zugleich als Erfolgskriterium etabliert, wobei es insbesondere gilt, solch eine Genese bildlichen Sinns jenseits sprachlicher Logiken zu ermitteln.³

Mit dieser Zielangabe unterscheidet sich die ›ikonische Differenz‹ auch von anderen differenztheoretischen Positionen in der Bildtheorie. Anders als der Begriff der »picturalen Differenz« bei Waldenfels (2004: 58f.) oder der »spezifischen Differenz« bei Brandt (2004: 173), ist Boehms Begriff nicht vorrangig an einer philosophischen Begründung des Bildbegriffs interessiert. Er thematisiert Fragen der Sukzession oder Simularität zweistelliger Bildwahrnehmungen, wie sie zwischen Gombrich (vgl. 1978) und Wollheim (vgl. 1982) ausgehandelt wurden, interessiert sich hierbei aber vorrangig für die produktiven Leistungen des Bildes, wie sie etwa Max Imdahl (vgl. 1996) diskutiert hatte.

³ So heißt es auch 2011: »Die Argumentationsfigur der ikonischen Differenz ist dann erfolgreich, wenn sie zu begründen vermag, wie die Bilder Sinn generieren und woraus sie ihre Kraft ziehen, ohne je von sprachlichen oder sprachanalogen Modellen Gebrauch zu machen. [...] Die ikonische Differenz generiert Sinn, ohne ›ist‹ zu sagen, sie eröffnet Zugänge zur Realität, die ›sich erweisen‹, die ›sich zeigen‹. Bilder sind deiktische Ereignisse, ihr Sinn der Effekt einer materiellen Ordnung und Disposition« (BOEHM 2011: 174).

3. Synonyme der Differenz: Kontrast, Wechselspiel, Oszillation

Man kann nicht sinnvoll von Differenzen reden, ohne anzugeben, zwischen was und in welcher Weise diese Relation behauptet wird. In welcher Weise die ikonische Differenz das von ihr Unterschiedene vermittelt, lässt sich auf der Grundlage des Textbestands vergleichsweise leicht angeben, auch wenn es eine Reihe von Synonymen hierfür gibt:

Wir verstehen die ikonische Differenz als Ereignis im Sinne einer Oszillation, bzw. einer Logik des Kontrastes. Bildwerke eröffnen ihren Bedeutungsraum, indem sie dem Auge ein komplexes Hin- und Her ermöglichen, es ihm gestatten, zwischen simultanem Ausgriff und sukzedierender Bewegung einzuschwingen. (BOEHM 2011: 175)

Es geht um eine für die bildliche Genese von Sinn konstitutive Differenz, also um eine zweistellige Relation, deren häufigste Synonyme sie allerdings als Kontrast, seltener als ein Wechselspiel oder eine Oszillation ausgeben. Damit wird eine dynamische Relation angesprochen, die zwischen gegensätzlichen Polen vorherrscht und deren Differenz, anders als bei einem dialektischen Antagonismus, nicht aufhebbar ist: »Vor allem das ›Wechselspiel‹ in der Differenz gilt es ins Auge zu fassen. Wir vermeiden ausdrücklich, von einer Dialektik oder Synthese zu sprechen« (BOEHM 2011: 172). Unter dieser Prämisse reduziert sich der Bereich möglicher bildimmanenter Differenzen auf solche, die sich erstens in einer unaufhebbaren Polarität befinden und die sich zweitens nicht abnutzen, nicht zum Ausgleich gebracht werden können.

Grundsätzlich handelt es sich also um eine Wirkung, die dynamisch verstanden wird und deshalb kein festes Ziel, keinen typischen Verlauf und kein verbindliches zeitliches Ende aufweist (hierin vergleichbar mit Kants freiem Spiel der Erkenntniskräfte). Diese Wirkung speist sich, wie auch bei Kant, aus der Wechselwirkung zweier miteinander kontrastierender Komponenten; sie wird allerdings nicht mehr vermögenspsychologisch, sondern vielmehr bildtheoretisch gefasst.⁴

Kontrastverhältnisse sind spezifischer als Differenzen.⁵ Da die ikonische Differenz wesentlich auf einer Kontrastfigur basiert, könnte sie zutreffender als ›ikonischer Kontrast‹ tituliert werden. ›Wechselspiel‹ und ›Oszillation‹ sind insofern schwächere Synonyme, weil sie zwar den dynamischen Prozess, nicht jedoch die als verursachend angenommene Struktur benennen. ›Ikonischer Kontrast‹ wäre also zutreffend, zumal das Prädikat ›ikonisch‹ in Boehms Lesart auch bereits die erwünschte Dynamik inkludiert. Denn in Abgrenzung zu Max Imdahls ▷ Ikonik (vgl. 1994) und zum ▷ Ikon bei ▷ Peirce soll

⁴ Unausgeführt bleibt Boehms späterer Vorschlag, von einer zweistelligen zu einer dreistelligen Konstellation zu wechseln, die nun den Begriff des Ereignisses einbezieht: »Denn die ikonische Differenz erweist sich nicht als zweigliedrige, visuell gewendete Oppositionsfigur, sondern sie repräsentiert einen dreigliedrigen Übergang, konzipiert das Bild als Ereignis.« (BOEHM 2011: 171)

⁵ Alle Kontraste sind Differenzrelationen, aber Differenzen müssen nicht notwendig Kontraste sein.

mit dem Prädikat ›ikonisch‹ »das Bild zugleich als Gegenstand und als Verfahren gekennzeichnet« (BOEHM 2007c: 32) werden.

4. Was kontrastiert?

Schwieriger wird es, wenn man fragt, was im Sinne der ikonischen Differenz jeweils oszilliert, wozwischen also der Kontrast angenommen werden kann. Hier kommen in der frühen Konzeption mehrere Kontrastpaare in Frage, deren Verhältnis untereinander aber ungeklärt bleibt. So heißt es, die ikonische Differenz

markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unauflösbar zugehört, auf unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen lässt, der zugleich alles Faktische überbietet. (BOEHM 1994: 30)

Diese Leitdifferenz, die zugleich als Kontrast und Polarität konzipiert ist, ließe sich in dem Dualismus von Materialität und Idealität des Bildes zusammenfassen. Denn tatsächlich findet sich diese Differenzbeziehung am Häufigsten in den Selbstdarstellungen des Begriffs, ohne dass sie allerdings explizit auch als gemeinsame Struktur aller spezialisierteren Differenzverhältnisse ausgewiesen wäre.

Solch einem ›basalen Phänomen‹ näher zu kommen, wird noch 2004 als ›Hauptabsicht‹ des Begriffs ausgewiesen.⁶ Er zielt also auf die Beschreibung einer ›basalen‹ Differenz, die zwischen den materiellen Bedingungen und Gegebenheiten eines Bildes und der Möglichkeit, es gleichwohl als ein sinnhaftes Bestimmungsverhältnis zu sehen, zu erkennen und zu verstehen, besteht. Eben dieses Verhältnis gilt als konstitutiv für einen nicht-sprachlichen, bildlichen Sinn. Es wird zugleich als zentrale medien spezifische Bestimmung von Bildlichkeit angenommen.⁷ Diesem großen Anspruch kann der Begriff der ikonischen Differenz aber nicht gerecht werden, weil der generelle Kontrast wiederholt durch Einzelphänomene ersetzt wird, wobei zusätzlich ihr Verhältnis zueinander ungeklärt bleibt.

So werden zahlreiche Kontrast-Relationen genannt, aber schon der nächste ›Grundkontrast‹ verschiebt und verfehlt die Relation von bildlicher Materialität und Idealität, weil er eher visuelle Ganzheiten und Details korre-

⁶ »Das Konstrukt der ikonischen Differenz macht den Versuch, dort, wo Bilder auftreten – sie treten schon paläontologisch auf in Naturverhältnissen, in Höhlen, in wie immer materiell sehr stark vorstrukturierten Gegebenheiten –, dass sich dort ein Kontrast ausbildet, ein optisches Kontrastverhältnis, das die Menschen dann als ein Bestimmungsverhältnis zu lesen verstanden haben. Das ist gleichsam das Wunder des Bildes, das man unter materiellen Bedingungen sehen, erkennen und verstehen kann. Die ikonische Differenz ist eigentlich der Versuch, diesem basalen Prozess und Phänomen näher zu kommen. Das ist die Hauptabsicht« (BOEHM 1994: 16).

⁷ »Wenn wir jetzt von einem Kontrast sprechen, der das Bild generell kennzeichnet, sind nicht primär Einzelphänomene im Blick, sondern die Bedingungen des Mediums selbst« (BOEHM 1994: 29).

liert: »Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt« (BOEHM 1994: 29f.). Damit wären bereits im frühen Text (1994) zwei Kandidaten für einen bildlichen Grundkontrast genannt. Der Letztere lässt sich zudem an historischen Varianten exemplifizieren.⁸ Schwierig wird es jedoch, wenn solche Details gleichermaßen einen der beiden Grundkontraste exemplifizieren sollen: Ein ›starkes Bild‹ »bindet sich dabei aber an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kontrast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar« (BOEHM 1994: 35). Genau für das systematische Verhältnis des oder der Grundkontraste zu solchen spezielleren Kontrastrelationen besteht aber ein großer Klärungsbedarf. Gibt es verschiedene, auch qualitativ unterscheidbare Konstellationen ikonischer Differenz, je nachdem ob sich ▷ Figur und Hintergrund, ▷ Flächigkeit und Tiefe, ▷ Materialität und ideelle Permanenz eines Bildes in Wechselwirkung befinden? Und darüber hinaus wäre zu fragen: Wie lassen sich im Sinne einer widerspruchsfreien Konzeption ikonischer Differenz Überschneidungsverhältnisse zwischen den kontrastierenden Paaren verstehen? Sind bildphänomenologisch wirksame Wechselwirkungen zwischen z.B. Tiefe und Materialität, Figur und Fläche etc. ebenfalls als struktureller Anlass ikonischer Differenzeffekte aufzufassen? Limitiert sich der Begriff hinsichtlich bestimmter Kontrastpaare? Meint er eine offene Aufzählung oder etwas, was all diesen Paaren zugrunde liegt?

5. Ikonische Differenz nach dem Modell der Metapher (1994)

Ikonische Differenz wird bei Gottfried Boehm 1994 durch die Übernahme des Begriffs der ▷ Metapher und seine Übertragung auf das Bild konzipiert.⁹ Diese frühe Variante ist zugleich an ▷ künstlerischen Bildern orientiert und im Sinne eines Wertmaßstabs zur Beurteilung von »starken Bildern« (BOEHM 1994: 35) ausgewiesen, die von ▷ Simulationen und bloßen Abbildern unterschieden werden. Ihre optimale Verwirklichung findet sie daher im Bereich der modernen ▷ Malerei, ihrem Anspruch nach gilt sie aber als medienspezifische Bestimmung für die bildliche Sinngenesse insgesamt.

Dabei wird die Metapher als Kontrastfigur interpretiert.¹⁰ Diese Gleichsetzung von Metapher und bildlichem Kontrast ist nicht ganz überzeugend,

⁸ Denn Bilder »entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum ihrer dargestellten Vielfalt. Das historische Spektrum möglicher Wechselbestimmungen dieser ikonischen Differenz ist ausgesprochen reich« (BOEHM 1994: 30).

⁹ »Im weiten Felde der Sprache erscheint die Metapher als ein besonders geeigneter Kandidat, strukturelle Einsichten in die Funktionsweise von Bildern zu eröffnen, ob sie nun gemalt, skulptiert, gebaut, gestellt, gespielt oder getanzt sind« (BOEHM 1994: 26).

¹⁰ »Die Bildhaftigkeit, die uns die Metapher darbietet, lässt sich, Einzelbeobachtungen zusammenfassend, als ein Phänomen des Kontrastes kennzeichnen« (BOEHM 1994: 29).

denn die Figur des Kontrastes basiert ja auf gleichberechtigten Elementen, während die Metapher eher mit einer Steigerung operiert: Das Buchstäbliche ist verständlich und systematisch vollständig, es kommt ohne übertragene Bedeutung aus, während umgekehrt die Metaphorik auf das Buchstäbliche angewiesen ist und es überschreitet. So muss man fragen, wie im Bild Buchstäbliches mit Übertragenem interagiert. Erst in den späteren Versionen, die sich nicht mehr auf die Metapher berufen, kommt ein entsprechendes Ungleichgewicht zwischen den kontrastierenden Positionen als Gefälle oder Asymmetrie zur Sprache.

6. Das Problem der Optimierbarkeit ikonischer Differenz

Als wesentliches systematisches Merkmal der frühen Konzeption kann man die These einer bildproduktiven Optimierbarkeit der ikonischen Differenz annehmen (die teilweise, wenn auch nicht mehr so deutlich, noch in den späteren Texten wiederholt wird). Sie stellt in systematischer Hinsicht die Crux dieser Position dar. Grundsätzlich stimmt sie mit der Konzentration des Begriffs auf künstlerische Bilder und hier insbesondere auf die künstlerische Bildproduktion überein. Zugleich stellt sie damit aber die medienphilosophische Basis der Konzeption in Frage.

Zunächst erscheinen die Kontrastverhältnisse des Bildes als bevorzugtes Betätigungsfeld von Bildkünstlern und werden damit bereits als beherrsch- und optimierbar ausgegeben: »Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert« (BOEHM 1994: 30). So erscheint die ikonische Differenz nun als artifizell bewirkte und regulierbare Bildqualität, die sich unter der Perspektive ihrer Optimierbarkeit zugleich als »nachvollziehbare« Darstellungsintention und »wirkungsstarke« Kommunikation gibt und damit eher dem Bereich der Bildpragmatik anzugehören scheint als dem einer bildlichen Sinngene.¹¹

Auch ▷ Photographie, ▷ Film und ▷ Video können unter Umständen »starke Bilder« im Sinne der ikonischen Differenz hervorbringen. »Von diesen neuen Techniken einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen« (BOEHM 1994: 35).

Versucht man das Prinzip der Optimierung mit dem Konzept der ikonischen Differenz widerspruchsfrei zu verbinden, so ist folgende Konsequenz zu ziehen: Ikonische Differenz ist ein graduelles Phänomen. Das heißt: Die mit

¹¹ »Was auch immer ein Bildkünstler darstellen wollte, im dämmerigen Dunkel prähistorischer Höhlen, im sakralen Kontext der Ikonenmalerei, im inspirierten Raum des modernen Ateliers, es verdankt seine Existenz, seine Nachvollziehbarkeit und Wirkungsstärke der jeweiligen Optimierung dessen, was wir die 'ikonische Differenz' nennen.« (BOEHM 1994: 30)

dem Begriff ausgedrückten sinnhaften Wechselwirkungen in Bildern können in unterschiedlicher Intensität vorliegen, wobei ein grundsätzliches, allen Bildern in medienpezifischer Weise zustehendes Prinzip angenommen wird, das sich wissentlich und absichtsvoll in (künstlerischen) Bildproduktionen manipulieren lässt und dann offenbar auch im Sinne einer Wirkungssteigerung rezipiert werden kann. In dieser Lesart verliert der Begriff jedoch seine medienphilosophische Radikalität und wird zum Wertmaßstab künstlerischer Bilder im Sinne eines Evaluationskriteriums.

In kritischer Perspektive muss daher gefragt werden, ob sich solche Wirkungssteigerungen im Sinne der ikonischen Differenz auch unbeabsichtigt einstellen können, ob es also denkbar ist, dass sich eine für grundsätzlich bildlich gehaltene Sinngenese (die Bedingungen des Mediums selbst) innerhalb von Bildproduktionen auch zufällig, unbeabsichtigt oder jenseits ihrer souveränen artistischen Beherrschung und damit im eigentlichen Sinne auf der Basis der medialen Bestimmungen des Bildes selbst entwickeln kann. Denn erst dann wäre die ikonische Differenz auch in einem radikalen Sinne ikonisch zu verstehen. Handelt es sich bei dem Begriff also um eine medientheoretische oder um eine produktionsästhetische Bestimmung? Nur die erste Variante ikonischer Differenz, die sich auf Bildlichkeit gründet und nicht auf Darstellungsabsichten und Produktionsweisen, wäre als Darstellung einer genuin bildlichen Sinngenese zu verstehen. Sie würde sich aber grundsätzlich keiner souveränen Verfügung durch Bildproduzenten verdanken, auch wenn sie theoretisch noch mit dem Prinzip der Optimierung als eines nachgeordneten Interesses verbunden sein könnte.

7. Ikonische Differenz nach dem Modell des gestischen Zeigens (2007)

Die spätere Konzeption ikonischer Differenz verzichtet argumentativ auf das Postulat einer medialen Differenz zwischen Sprache und Schrift, wie sie mit der Ausrufung des *iconic turn* noch verbunden war. Sie orientiert sich vielmehr an der »Verwandtschaft zwischen dem Zeigen und den Bildern« (BOEHM 2007b: 19). Dieses > Zeigen wird im Bereich der Bilder als ein doppeltes Zeigen von etwas und sich ausgewiesen und nimmt nun die Position des Grundkontrastes in der ikonischen Differenz ein, der nun unter Verweis auf die körperliche Geste (und ihre bildliche Darstellung)¹² begründet wird.¹³ So wird

¹² Bemerkenswert ist, dass die spätere Konzeption (1977) mit Bildern argumentiert, wobei es keineswegs künstlerische Bilder sind, die eine ikonische Differenz aufweisen, sondern fotografische Abbilder Gesten dokumentieren (gezeigt wird eine Fotoserie zum gestikulierenden Heidegger, aufgenommen von Digne Meller Marcovicz am 23. September 1966 im Rahmen eines Interviews), die wiederum zeigen sollen, auf welchem Grundkontrast gestisches Zeigen gründet. Falsch ist hierbei der Eindruck, ikonische Differenz gelte in ihrer gestischen Begründung vor allem für Bilder von Gesten, denn die spätere Konzeption ist nicht auf eine eingeschränkte Bildgattung spezialisiert.

auch in der späteren Version nicht ausschließlich im Bereich bildlicher Medialität argumentiert, obwohl es diese als Differenzstruktur zu begründen gilt: »Genauer gesprochen geht es um die zur These verfestigte Vermutung, dass Bilder ihrer eigenen Natur nach auf einem doppelten Zeigen beruhen, nämlich etwas zu zeigen und sich zu zeigen« (BOEHM 2007b: 19).

An die Stelle der sprachlichen Metapher rückt nun die körperliche Geste als eines argumentativ, aber auch illustrativ gebrauchten Differenzmediums, geht es doch darum, »an Körper und Geste Aufschlüsse über die Funktionsweise von Bildern zu gewinnen, über ihr im strikten Sinne ikonisches Zeigen« (BOEHM 2007b: 28). Unter der »enge[n] Verbindung von ikonischer Differenz und körperlicher Gebärdung« (BOEHM 2011: 175) wandelt sich die Konzeption ikonischer Differenz dabei grundlegend. Denn ein genuin bildliches Kontrastverhältnis wird nun zwischen dem expliziten Sagen und dem Sich-Zeigen des Bildes angenommen und konstitutiv auf das Verhältnis des gestischen Zeigens zum Sich-Zeigen gegründet. Demnach weist der gestikulierende Körper in seinen Haltungen einen expliziten Bezug auf (das, worauf er verweist, was er deutlich macht, womit er expressiv wird) und zugleich bleibt er an einen ruhenden Körper gebunden, der für die Gestikulation konstitutiv ist und in seiner singulären Anwesenheit auch den Charakter der jeweils expliziten Gestikulation »färbt«.

Mit dieser Grundmetapher gestischen Artikulierens wird nun die ikonische Differenz in zweierlei Weise neu konturiert: Erstens gilt sie nicht mehr für verschiedene Kontrastverhältnisse, sondern für all jene, die sich diesem Modell integrieren lassen. Zweitens ist das Differenzverhältnis zwischen »sich zeigen« und »etwas zeigen« nun nicht mehr mit einer Optimierungsthese verknüpft, sondern stärker als medienphilosophische Bestimmung des Bildes konzipiert: »Seine körperliche Präsenz, das, was sich zeigt, verdankt sich dagegen keinem Autor und keiner Intention« (BOEHM 2007b: 32). Es bleibt zwar historisch wandelbar, bezeichnet aber eine grundlegende mediale Bestimmung von Bildern, die in verschiedenen Weisen des Bildermachens nur jeweils anders realisiert wurde. Denn: »Die Hintergründigkeit ist ein Merkmal, das Bildern strukturell zukommt. (BOEHM 2007b: 29) Diese »sinnliche Materialität des Bildgrundes« wird als ein »tragender Ort« verstanden, der »jedmöglichem Inhalt als Bedingung vorausgeht« (BOEHM 2007b: 29).

In dieser späteren Variante ikonischer Differenz werden solche bildspezifischen Bestimmungen direkt mit Einsichten in die Funktionsweise des körperlichen Zeigens analogisiert, wobei besonders ein gleichermaßen geltendes Differenzschema angenommen und von der Zeigegeste auf das Bild übertragen wird.¹⁴ Die Auffassung des bildlichen Zeigens geht dabei also von ei-

¹³ »Dieser dominante visuelle Sog von der Singularität des dargestellten Körpers zur Ganzheit seines Erscheinens und zurück etabliert einen ikonischen Grundkontrast« (BOEHM 2007b: 28).

¹⁴ »Wenn wir fragten: woher nimmt das Zeigen seinen Nachdruck? Was verleiht ihm Kraft und Evidenz? So wissen wir jetzt Entscheidendes mehr. Es ist eine doppelte Optik bzw. Lesbarkeit, die das Zeigen instand setzt, Sinn zu generieren. Zeigen stützt sich auf eine Logik der Kontraste, wobei ein agierendes Organ ein Zeichen setzt, indem es aus der Grundierung des Körpers

ner gestischen Logik des menschlichen Körpers aus.¹⁵ Allerdings ist die ikonische Differenz, wie es 2010 heißt, nicht vollständig mit der körperlichen Gebärde kompatibel, denn sie hat »ganz andere Eigenschaften« (BOEHM 2010: 44). Gleichwohl wird neben einem Zeigen vor allem die Annahme gemeinsamer Kontraste und Differenzen betont.¹⁶

Ikonische Differenz fungiert nun als Ordnungsbegriff für ein ›System von Kontrasten‹, wobei allerdings gerade für diese Subordination, also das Verhältnis einzelner, empirisch und historisch vorkommender bildlicher Kontrastbeziehungen zu einer übergeordneten und vereinheitlichenden, genuin ikonischen Kontraststruktur keine Systematik erkennbar ist. Einerseits kann die ikonische Differenz dabei als ein bloß zusammenfassender Ausdruck erkennbarer bildlicher Kontrastrelationen gelten und hat damit eine retrospektiv deskriptive Funktion. Andererseits steht sie aber auch für einen geradezu »transzendentalen Schematismus« (BOEHM 2011: 175), nach dem sich Einzelkontraste erst bilden und der als »Bau der ikonischen Differenz« apostrophiert wird.¹⁷

8. Kritik und Fragen

a) Es gibt zahlreiche externe Abgrenzungen des Begriffs der ikonischen Differenz, aber kaum interne Begründungen. So wird zwar durchgehend die externe Differenz des Bildes zur Sprache hervorgehoben und sowohl mit dem Prinzip der Metapher als auch mit dem Prinzip des bildlichen Zeigens begründet; die Konzeption der ikonischen Differenz weist aber hinsichtlich ihres eigentlichen Ziels, der Frage nach der Genese bildlichen Sinnes, Begründungslücken auf. So fehlt etwa eine interne Unterscheidung des Begriffs von anderen differenztheoretischen Perspektiven in den Bildtheorien. Solche internen Begründungen, die den Kern des Projekts der ikonischen Differenz

hervortritt und jene spannungsvolle Beziehung aufbaut, mit der sich eine fundamentale Differenz einstellt: die Geste zeigt etwas und sie weist zugleich den Körper vor, der sich zeigt. Diese Differenz aber ist der Ort sinnträchtiger Bekundungen, die auch die Rede von einem deiktischen Logos rechtfertigt« (BOEHM 2007b: 25f.).

¹⁵ »Wir nehmen also die strukturelle Energie des Körpers in Anspruch [...], wir ziehen das darin enthaltene System der Orientierung heran, wenn wir erklären wollen, wie Bilder zeigen« (BOEHM 2010: 44).

¹⁶ »Was beide freilich, die somatische und die ikonische Ordnung, miteinander verbindet, ist die Kraft des Zeigens, deren Dynamik sich in jenem System von Kontrasten manifestiert, die wir mit der Kategorie 'Differenz' zusammenfassen« (BOEHM 2010: 44).

¹⁷ »Tatsächlich ließe sich aus einer so interpretierten ikonischen Differenz eine Genealogie der Bilder erschließen, die sich nicht nur auf die Differenz Weiße Wand/Schwarzes Loch stützt, sondern auch auf andere bildgeschichtlich wirksame und bildtheoretisch bedeutsame ›Mechanismen‹. Dazu zählen Punkt und Punktsteuerung, Fleck und Fleckenmuster [...], die Energie der Linie oder sich ausbreitender Farbe etc. Sie organisieren die Genese bildlichen Sinnes von ihren Anfängen her und haben das Gesicht der Bildgeschichte in großem Umfang bestimmt. Ihrer Natur nach handelt es sich um die Setzung unterschiedlicher Differenzen, die jeweils auf andere Weise schematisieren, d.h. Zugänge zur Welt eröffnen. Es ist der Bau der ikonischen Differenz, in dem sich unterschiedliche Sinnkonfigurationen – was man den Logos des Bildes nennen kann – manifestieren« (BOEHM 2011: 176).

selbst betreffen, würden hier eine deutlichere bildtheoretische Konturierung leisten. Warum ist es etwa ausgeschlossen, dass die Genese bildlichen Sinns auch einseitig dargestellt oder konzipiert werden kann? Inwiefern ist bildliche Evidenz und Sinngenese immer ein Effekt einer Differenzoperation? Muss das Etwas-zeigen des Bildes immer mit seinem Sich-zeigen oszillieren? Ist das bloß Etwas zeigende (Ab-)Bild ein sinnloses Bild, bzw. eines, das ausschließlich sprachlichen \triangleright Prädikationen untersteht?

b) Der Begriff der ikonischen Differenz weist einen unscharfen Gegenstandsbereich auf, weil er einen medientheoretischen Anspruch mit kunst- und bildkritischen Interessen verbindet: »Mit der ikonischen Differenz formulieren wir eine Hypothese, deren Geltung für jedes besondere Bildwerk behauptet wird« (BOEHM 2011: 171). Die Formulierung »jedes besondere« kombiniert die evaluative Exklusion mit einer universalen Inklusion von Bildern. Das heißt: Hier wird eine vordergründig medienspezifische Bestimmung von Bildern mit einer einschränkenden und anspruchsvollen Bildkritik verbunden, und das ist in systematischer Hinsicht eine latent konfliktäre Beziehung. Denn der Begründungsanspruch ist ein durchaus allgemeiner.¹⁸

Das Konzept der ikonischen Differenz untersucht die Genese eines genuin bildlichen Sinns, der im Unterschied zu sprachlichen Prädikationen der Bilder konturiert werden soll und damit immer schon auf die Medienspezifik des Bildes vorausgreift. Sein ideales Untersuchungsfeld sind jedoch besonders gelungene künstlerische Bilder, wobei vor allem die frühe Konzeption bildkritisch und produktionsästhetisch (Prinzip der Optimierung) argumentiert. Die Genese bildlichen Sinnes erscheint hier als Effekt einer ästhetischen Intervention und der medientheoretische Anspruch des Begriffs der ikonischen Differenz damit als eine theoretische Setzung, die bestimmte Eigenschaften gelungener künstlerischer Bilder für die Gesamtheit der Bilder projiziert. So gründet etwa die Evidenz des Bildes auf einem »kunstvoll angelegten Selbstvergleich«, der von produktiven Bildermachern allererst als interne Differenz des Bildes entwickelt wird (vgl. BOEHM 2008: 32, 36). Ist die ikonische Differenz produktionsästhetisch beherrschbar, also intendiert? Kann sie nicht auch an Bildern auftreten, in denen sie nicht berücksichtigt wurde, also zufällig ist? Und kann sie sich in einem radikalen Sinne ihres medienspezifischen Anspruchs eventuell sogar gegen die Intentionen einer bloß abbildlichen Bildproduktion richten, also mit einer Autonomie des Bildes korrelieren?

c) Wie oben bereits mehrfach dargelegt, besteht eine unklare Systematik und fehlende Begründungsarbeit hinsichtlich der Beziehung eines me-

¹⁸ »Jedes ikonische Artefakt organisiert sich in der Form einer visuellen, intelligenten sowie deiktischen, und das heißt nicht-sprachlichen, Differenz. Ihre konstitutiven Aspekte sind jeweils andere, ob es sich nun zum Beispiel um Höhlenmalerei, um Ikonen, Masken, Tafelbilder, um dreidimensionale Bildwerke, um Zeichnungen, Fotos, bildgebende Verfahren, Diagramme oder Bewegtbilder handelt. In einem freilich kommen sie alle überein: in ihren heterogenen Erscheinungsformen aktivieren sie ein Strukturmoment, das sie miteinander verbindet, sie zu Bildern macht. Alle Bilder arbeiten, wie gesagt, strukturell gesehen, mit dem Wechselspiel eines Kontrastes zwischen kontinuierenden Momenten und diskreten Elementen, sie sind eine »kontinuierliche Diskontinuität.« (BOEHM 2011: 171).

dienspezifischen Gesamtkontrastes zu den einzelnen bildlichen Kontrastrelationen. Dadurch changiert der Begriff der ikonischen Differenz zwischen Deskription und Setzung. Als deskriptiver Begriff würde er andere Weisen bildlicher Sinngeneese zulassen und nur bestehende differenz- oder kontrastbasierte Weisen zusammenfassen. Als normativer Begriff beansprucht er eine verbindliche Darstellung der Grundstruktur bildlicher Sinngeneese, die andere Optionen ausschließt. Beides zusammen geht nicht.

– Die hier angeführten Anmerkungen, Kommentare und Ordnungsversuche können und wollen keineswegs bestreiten, dass es sich bei dem Projekt der ikonischen Differenz um eine der wichtigsten Baustellen der Bildtheorie handelt: die Erkundung der Bedingungen einer bildlichen Sinngeneese. Es ist eben diese unbestreitbare Relevanz des Themas, die für eine starke Rezeption des Begriffs gesorgt hat. Aber gerade die Breite der Zustimmung wird damit zum Anlass, das Begriffsverständnis im jeweiligen Einzelfall genauer nachzufragen.

Literatur

- BOEHM, GOTTFRIED: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: GADAMER, HANS; GOTTFRIED BOEHM (Hrsg.): *Die Hermeneutik und die Wissenschaft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978, S. 444-471
- BOEHM, GOTTFRIED: Bildsinn und Sinnesorgane. In: *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 1980, S. 118-132
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 11-38
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Bild in der Kunstwissenschaft. Interview mit Gottfried Boehm. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 11-21
- BOEHM, GOTTFRIED: Faszinationen und Argumente. In: BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007a, S. 9-18
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes. In: BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007b, S. 19-33
- BOEHM, GOTTFRIED: Iconic Turn. Ein Brief. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. München [Fink] 2007c, S. 27-36
- BOEHM, GOTTFRIED: Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz. In: BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008, S. 15-43

- BOEHM, GOTTFRIED: Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung. In: BACH, FRIEDRICH TEJA; WOLFRAM PICHLER (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München [Fink] 2009, S. 43-59
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Zeigen der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Fink] 2010, S. 19-53
- BOEHM, GOTTFRIED: Ikonische Differenz. In: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, 1, 2011, S. 170-178
- BRANDT, REINHARD: Das Bild. Gesehen und erkannt. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 170-182
- GOMBRICH, ERNST H.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978
- IMDAHL, MAX: Ikonik: Bilder und ihre Anschauung. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 300-324
- IMDAHL, MAX: *Reflexion, Theorie, Methode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996
- WALDENFELS, BERNHARD: Das Bild in der Philosophie. In: KLAUS SACHS-HOMBACH (Hrsg.): *Wege der Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 53-68
- WOLLHEIM, RICHARD: Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung. In: WOLLHEIM, RICHARD (Hrsg.): *Objekte der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982, S. 192-210