

# Ikonische Differenz

GOTTFRIED BOEHM

[1]  
Gottfried Boehm, Zu einer  
Hermeneutik des Bildes, in:  
Hans-Georg Gadamer /  
Gottfried Boehm (Hg.) Die  
Hermeneutik...

[2]  
Plato, Sophistes 240, c/b.

[3]  
Gottfried Boehm, Die  
Wiederkehr der Bilder, in:  
Gottfried Boehm (Hg.), Was ist  
ein Bild?, München 1994, S.  
11–38.

«Ich werde Dich Unterschiede lehren»

(Wittgenstein nach Shakespeare)

Die Kategorie der ikonischen Differenz wurde seit 1978 entwickelt, um die Bildern eigene Explikationskraft zu analysieren. [1] Ihre *erste* Aufgabe besteht darin, nicht nur in unbestimmter Allgemeinheit vom «Bild» zu reden, sondern die riesige, historische und sachliche Vielfalt der *Bilder* einer Reflexion zu erschliessen. *Anschauungsnähe* geht einher mit *begrifflicher Anschlussfähigkeit*, die sich aus dem *Denken der Differenz* ergibt. Sie miteinander zu verbinden, gegeneinander abzuwägen und in ihrer materiellen Beschaffenheit zu untersuchen, ist Aufgabe einer wissenschaftlichen Arbeit, deren angemessener Name *Bildkritik* lautet.

Das Insistieren auf dem genauen *Augenschein* folgt einem phänomenologischen Impuls, welcher die den Bildern eigentümlichen Erfahrungsformen erschliesst, die Plato erstmals im Sophistes, mit den Worten des Theaitetos als *Verflechtung (Symploké)* von Seiendem und Nichtseiendem beschreibt. Den Fremden im Dialog lässt Plato jene Frage formulieren, mit der sich das Bilddenken auch heute noch konfrontiert weiss: «Ist es nun also nicht wirklich nicht seiend, doch wirklich das was wir ein Bild nennen?» [2] Das Rätsel «Bild» zeigt tausend Gesichter und hat doch stets damit zu tun, dass sich Faktisches *als* Wirkung, Materialität *als* luzider Sinn erschliesst. Zunächst aber ist es um eine *äussere* und *deskriptive* Anwendung des Differenzkriteriums zu tun, die zu einer stets unvollständigen Auslegeordnung führt. Sie verschafft Überblick z.B. über Familienähnlichkeiten der Bilder oder über Gattungs- und Funktionszusammenhänge, spezifiziert, wie und wodurch sich Bilder *unterscheiden*. Dieses bildkritische Vorgehen ist schon deshalb nicht trivial – so sehr es sich auf Vorarbeiten stützen muss – weil es den Blick für Eigenarten und für das riesige Spektrum der Bildphänomene, einschliesslich der ikonischen Latenzen, schärft. Es erkundet als Bestandsaufnahme die offenen Bestimmungsgrenzen des Bildlichen in seinen historischen Kontexten, zu denen auch differente Materialitäten bzw. Medien beitragen. Das Denken der ikonischen Differenz vergewissert sich damit der historischen und anthropologischen Voraussetzungen seines Gegenstandes. Aber auch seines Ortes im Felde der Diskurse. Die «Wendung zum Bild» [3] kommt nicht von ungefähr, sondern stützt sich auf die tiefgreifenden Transformationen, die das Bild durch die Avantgarden des 20. Jahrhunderts erfuhr und die seine Erscheinungs- und Darstellungsweise extrem vervielfältigt haben. Die digitalen Technologien haben des Weiteren dafür gesorgt, das Bild zu dem zu machen, was es vordem nie gewesen war: ein flüssiges und interaktives Mittel der Kommunikation.

[4]

Vgl. Ludwig Jäger,  
Bild/Sprachlichkeit, zur  
Audiovisualität des  
menschlichen  
Sprachvermögens, in: Sprache  
und...

Seitdem hat das verallgemeinernde singulare tantum «das Bild» einen adäquaten Inhalt. Das Denken der ikonischen Differenz verankert sich aber auch nicht minder in neueren Entwicklungen der Philosophie und der Wissenschaften. Vor allem die Entdeckung von Symbolisierungsformen nicht-verbaler Art, des «Zeigens» gegenüber dem und im «Sagen» (Wittgenstein, Heidegger, Cassirer, K. Bühler) ist von grossem Interesse. Gleichzeitig haben Linguistik, Neurowissenschaft, Paläontologie, Primatenforschung und Kinderpsychologie verdeutlichen können, welche gestisch-ikonischen Kapazitäten der Sprache vorausgehen bzw. sie begleiten. [4] Die ikonische Differenz macht als theoretische Figur den Versuch, das Ikonische im Logos bzw. als Logos zur Geltung zu bringen.

Die konstitutiven Merkmale des Bildlichen enthüllen sich einer anschaulichen Deskription lediglich nur unvollkommen. Es bedarf mithin einer tiefer dringenden, einer bildkritischen Arbeit, um aufzuschliessen, wie und womit jeweils der erkennbare *Sinn* und die erfahrene *Wirkung* generiert worden sind.

Mit der ikonischen Differenz formulieren wir eine Hypothese, deren Geltung für jedes besondere Bildwerk behauptet wird. Sie lautet: *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 allesamt 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». Diese in die Form einer anschaulichen Deskription gekleidete generelle Hypothese – man mag sie auch eine summarische Definition nennen – scheint der Figur-Grund-Relation der Gestalttheorie zu ähneln, doch weist sie in eine ganz andere Richtung. Denn die ikonische Differenz erweist sich nicht als zweigliedrige, visuell gewendete Oppositionsfigur, sondern sie repräsentiert einen dreigliedrigen *Übergang*, konzipiert das Bild als *Ereignis*. Dies zu bestimmen ist Sache einer *zweiten* Ebene, auf die wir jetzt übergehen.

[5] Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1968), München 1992, zum Beispiel S. 49f. und S. 329f. (Kritik der...

[6] Vgl. Hans Jonas, *Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens*, in: Boehm *Was ist ein Bild?* (Anm. 3), S. 105–124...

[7] Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 2003, und ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München...

[8] Zum Beispiel Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a. M. 1997.

Wer mit der Kategorie Differenz operiert, begibt sich in einen zentralen Bereich der Philosophie. Gilles Deleuze hat zuletzt ein Differenzdenken konzipiert, Derrida mit der *différance* einen grundlosen Grund jeder Unterscheidung ins Spiel gebracht, die sprachliche Nähe unserer ikonischen zur ontologischen Differenz Martin Heideggers fällt ins Auge und eine dialektische Wendung des Differenzargumentes sieht sich auf Hegel verwiesen. [5] Vier Bezüge, die sich vermehren liessen. Tatsächlich aber wird mit der ikonischen Differenz kein Versuch gemacht, die Fragen des Bildes auf das Terrain eines dieser Denker zu verlagern und dort auszuarbeiten. Womit keineswegs in Abrede gestellt ist, dass sie viel zu denken geben, gedanklichen Widerstand anbieten oder dass einzelne Argumente hilfreich bei der Entfaltung der ikonischen Differenz erscheinen. Die Gründe für unsere diesbezügliche Enthaltensamkeit liegen in einer Diagnose der abendländischen Theoriegeschichte, die – so unsere Behauptung – bis anhin nie wirklich dahin gelangte, dem Logos einen präverbalen, insbesondere ikonischen Sinn zuzugestehen.

Anders gesagt: der Anteil des Bildes an der Hominisation des Menschen ist bislang unzureichend bedacht worden, er wurde von der Bestimmung des Menschen als Zoon Logon schon völlig überdeckt. [6] Mehr noch: der Sinn und die Legitimität einer solchen Frage, welche die sprachliche Proposition zwar nicht in Frage stellt, aber doch überschreitet, ist höchst umstritten, Wege in diese terra incognita wurden selten begangen. Die ikonische Differenz versucht, in diese eherne Grenzmauer eine Bresche zu schlagen: ein anderes Denken von Sinn einzuleiten. Nicht nur aus einem gerechtfertigten, spezialistischen Interesse am Bild, sondern viel mehr noch aus Gründen einer angemesseneren, d.h. komplexen Bestimmung des Menschen als eines bildbefähigten Wesens, das stets dabei ist, *imaginatio* mit *imago* zu verknüpfen.

Die ikonische Differenz als visuelles Dispositiv geht damit über in einen *theoretischen Begründungsgang*. Sie bietet Momente der *Unterscheidung* und der *Einheit* dar, die traditionell die Theorie beschäftigt haben und die diese zum Beispiel als *Energeia*, *Physis*, *Hen* oder als *Intentionalität* ausgelegt hat. Vor allem das «Wechselspiel» in der Differenz gilt es ins Auge zu fassen. Wir vermeiden ausdrücklich, von einer Dialektik oder Synthese zu sprechen oder das Modell der sprachlichen Proposition (S-p) bzw. semiotische Relationen zugrunde zu legen. Eher dürfte die Kategorie der Verkörperung, des «Chiasmus» (M. Merleau-Ponty) weiterführen. [7] Es liegt sehr viel daran, nur solche Begrifflichkeiten und Begründungsfiguren aufzunehmen, die dem Ikonischen angemessen sind, es nicht sofort der Sprache oder einem allgemeinen Symbolisierungsgeschehen einzugemeinden. [8]

[9]  
Horst Bredekamp hat sie neuerdings als «Bildakt» konzipiert. Vgl. seine Theorie des Bildaktes, Berlin 2010.

[10]  
Bernhard Waldenfels, Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, in: Boehm Homo Pictor (Anm. 6), S. 14–31,...

Die Rede vom Wechselspiel, vom Übergang und Prozess oder von der ikonischen Differenz als Spielraum trifft noch keine Entscheidung hinsichtlich der Eigenart bzw. Funktionsweise der ikonischen Logik. Wohl aber bringt sie zur Geltung, dass es sich um ein «stehendes» Unterscheidungsgeschehen handelt, dass im Zentrum des Bildes Temporalität dominiert.

Anders gesagt: Bilder repräsentieren eine, allerdings hochspezifische Form des *Ereignisses*. [9] Es umfasst nicht nur visuelle, verschränkt lesbare Kontraste zwischen Figur und Grund, sondern es impliziert den Raum der *Geschichte*. Denn alle Bestimmungen, die ins Bild einfließen, nicht lediglich Ikonographie bzw. Ikonologie oder Form und Stil entstammen einer in der Historie und in der Kultur vollbrachten Arbeit. Und bekanntlich haben sich auf diesem Wege nicht lediglich die Darstellungsgehalte verändert, sondern auch die Bildkonzepte, das heisst die Weisen des Darstellens selbst. Mit anderen Worten: Bildkritik, welche die Modi ikonischer Repräsentation analysiert, sieht sich auf die Produktivität von Geschichte und auf die der Bildermacher verwiesen.

Bildtheorie, so Bernhard Waldenfels, neige dazu, zu hoch oder zu tief anzusetzen. [10] Sie neigt auch dazu, auf die mühselige Erarbeitung eigener Begrifflichkeiten zu verzichten, das Repertoire bestehender Philosophien aufzugreifen, sich der Sprache zum Beispiel von de Saussure, Peirce, Wittgenstein, Cassirer, Heidegger, Goodman, Searle, Derrida, Deleuze u.a. zu bedienen. Man sollte dabei freilich bedenken, dass die Genannten ganz andere Erkenntnisinteressen verfolgt haben und deshalb im Einzelnen jeweils zu prüfen ist, welche Bestimmungen zuträglich sind und welche nicht. Denn Begriffe sind bekanntlich nicht nur Worte, sondern Entscheidungen in der Sache.

Die Ausarbeitung der ikonischen Differenz zu einer Begründungsfigur kann deshalb ausserordentlich von der bereits angedeuteten, elementaren Deskriptionsarbeit profitieren. Wenn Bilder einer Logik folgen, dann sollten die beteiligten Operatoren im visuellen Feld und am Exempel nachweisbar sein. Es ist deshalb, beispielsweise, zu wenig, Bilder unter die Kategorie der Potentialität zu rücken und sich dann etwa aristotelischer Argumente zu bedienen. Es ist so lange zu wenig, als nicht erkennbar gemacht wurde, über welche spezifische Art der Dynamis bzw. *Energieia* Bilder verfügen und mittels welcher Verfahren sie materialiter organisiert wird. Die Kraft der ikonischen Differenz operiert in Ordnungen der Sichtbarkeit und ist deshalb eine sehr besondere. Sie bildet nicht nur kein verbales Prädikat nach («ist»), sondern sie eröffnet eine in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzende *Asymmetrie*.

[11]

Eine bildtheoretische  
Aneignung von Husserls in der  
Phänomenologie der  
Wahrnehmung entwickelter  
Kategorie des...

Der kontinuierende Grund ist durchgehend und er ist ununterbrochen, die Elemente dagegen, die vor und im Kontrast zu ihm erscheinen, sind stets einzelne und unterscheidbar. Das Eine unter den Bedingungen des Anderen zu sehen, mit Husserl zu reden: Thema und Horizont wechselseitig aufeinander zu beziehen, setzt voraus, dass sie jeweils prinzipiell unterschiedlichen Realitäten zugehören. [11] Das Kontinuum des Grundes zeigt sich undurchdringlich und kann gerade deshalb den distinkten Elementen einen Ort geben, in dem sie der *Sicht* eine *Ansicht* darbieten, Sinn konfigurieren. Eben dies meint Asymmetrie: die visuell organisierte Beziehung dessen, was sich nie substituieren lässt. Niemals lässt sich das durchlaufende und simultane Kontinuum restlos auf die distinkten, sukzedierenden Elemente reduzieren. Die visuelle Asymmetrie etabliert ein Gefälle, welches die Kraft des Grundes mobilisiert und in der Präsenz der jeweiligen Figuration zur Geltung bringt, als klarsichtige Evidenz, als emotionaler Nachdruck oder in anderen Formen des Vor-Augenstellens.

Mit der Asymmetrie verbindet sich des Weiteren das Phänomen der *Umkehrung*. Bilder wenden uns das, was sie zeigen, zu. Sie verlängern nicht einfach die Fluchten der Realität, in der wir agieren, sondern bieten sie so dar, dass sie dem Betrachter entgegen und mit ihm in Dialog treten können, ihn anschauen. Damit ist auch schon gesagt, dass jene «Lücke» oder jener «Riss», den die ikonische Differenz reißt und zum Ereignis werden lässt, auf konstitutive Weise mit dem Auge des Betrachters, seinen Sinnesorganen, interagiert. Der Betrachter ist, nach einer geläufigen Wendung «im Bild», nicht weil er sich hineinversetzen müsste, sondern weil ihm die ikonische Differenz vorgängig dort schon seinen Platz geschaffen hat.

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 von sprachlichen oder sprachanalogen Modellen Gebrauch zu machen. Die ihr innewohnende Oszillation zwischen Identität und Differenz folgt, wie erwähnt, nicht dem Muster der Prädikation, auch nicht der dialektischen Synthese, die nach einer höheren Begriffsform strebt, um in ihr die beteiligten Momente aufzuheben. Die ikonische Differenz bringt mithin jenes *Gefälle* ins Spiel, das stets dem Betrachter zugeneigt ist. Der in ihm sedimentierte Stau oder Überschuss *begründet*, warum die Darstellung mit Lebendigkeit und Evidenz ausgestattet ist, warum sie vor Augen stellt. 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.

[12]  
Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005, S. 37–80.

[13]  
Gilles Deleuze, *Tausend Plateaus* (1980), Berlin 1992, Kapitel 7: Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichtes,...

[14]  
Ebd.

[15]  
Zur Beziehung der ikonischen Differenz auf den Prozess der Gebärde: Gottfried Boehm, *Die Hintergründigkeit...*

Es ist gerade diese Temporalität, die im Bilde etwas Sichtbares heraustreten lässt, Sinn vor Augen stellt, ins Licht der Evidenz versetzt. Dafür ist Materialität unabdingbar. Sie stellt nicht nur das Kontinuum der Darstellung bereit, sondern verschafft jener Grundunterscheidung einen Körper. Nur wo eine opake Undurchdringlichkeit ins Spiel kommt, kann sich der Sinn des Bildes auf tun, kann der Funke der Differenz aufleuchten.

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. Es scheint uns deshalb auch nicht hilfreich, den (materiellen) Bildträger vom stets immateriellen Bildobjekt zu unterscheiden, wie das Lambert Wiesing vorschwebt. [12] Eine starre ontologische Demarkation, die das stumpfe Material von der in ihm zur Geltung kommenden «reinen Sichtbarkeit» abgrenzt, weil doch nur darin das eigentlich Bildhafte liege, machen wir uns nicht zu eigen. Welcher Betrachter wäre schon damit zufrieden, das Imaginäre des Bildes von seinem Träger abzuheben? Noch der suggestivste Zauber, den ein Bild auszulösen vermag, die noch so verführerische Simulation ernährt sich doch daraus, dass wir die Farbe und die Faktur, die Chemie der Malerei stets mitsehen können. Die Unterscheidungshöhe aber impliziert Schwingung und Subtilität.

Gilles Deleuze hat, was wir ikonische Differenz nennen, im siebten Kapitel seiner *Tausend Plateaus*, das dem Gesicht gewidmet ist, als eine «abstrakte Maschine» interpretiert. Sie manifestiert sich bereits in der Differenz zwischen «Weisser Wand» und «Schwarzem Loch». Sie zeigt sich imstande, so etwas wie einen antwortenden Blick oder Affektausdruck zu generieren. [13] Die Macht dieser simplen Bildmaschine, so darf man sagen, setzt ein mit der Unausweichlichkeit der Konfrontation, in die sie den Betrachter zwingt. Er stösst – in unserer Sprache – auf die Asymmetrie zwischen Grund und Lochmuster. Wir folgen jetzt Deleuze's Gedanken nicht weiter, seiner Differenz die frühkindliche Dyade von Mutter und Kind zu unterlegen und die Macht des Gesichtes bzw. des Bildes damit zu begründen. [14] So sehr wir die enge Verbindung von ikonischer Differenz und körperlicher Gebärde unsererseits ins Auge fassen. [15]

Für den Moment ziehen wir nur den durch Deleuze mit der «abstrakten Maschine» ins Spiel gebrachten (transzendentalen) Schematismus heran – den er freilich nicht so nennt. 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 Punktstreuung, Fleck und Fleckenmuster (im Sinne von Leonardo da Vincis «Macchia» bzw. des Rorschach-Testes), 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. Wir haben es damit zu tun, dass sich Gründendes und Begründetes als Ereignis auseinander entfalten. Der Grundriss, den die ikonische Differenz eröffnet, zeichnet die Aufgabe der Bildkritik vor.

## Fussnoten

Seite 170 / [1]

---

Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer / Gottfried Boehm (Hg.) Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1978, S. 444–471; Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Neue Hefte für Philosophie 18/19, 1980, S. 118–132.

Seite 170 / [2]

---

Plato, Sophistes 240, c/b.

Seite 170 / [3]

---

Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11–38.

Seite 171 / [4]

---

Vgl. Ludwig Jäger, Bild/Sprachlichkeit, zur Audiovisualität des menschlichen Sprachvermögens, in: Sprache und Literatur 98, 2. Halbjahr, 2006, S. 2–24; Michael A. Arbib, Grounding the Mirror System Hypothesis for the Evolution of the Language-ready Brain, in: Angelo Cangelosi / Domenico Parisi (Hg.) Simulating the Evolution of Language, London 2002, S. 229–254; Michael Tomasello, Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation, Frankfurt a. M. 2008.

Seite 172 / [5]

---

Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung (1968), München 1992, zum Beispiel S. 49f. und S. 329f. (Kritik der Repräsentation); Jacques Derrida, Grammatologie (1967), Frankfurt a. M. 1974, 44 u.ö.; Martin Heidegger, Vom Wesen des Grundes (1929), Frankfurt a. M., 4. Auflage 1955; ders. Identität und Differenz, Pfullingen 1957; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes (1806), Hamburg 6. Auflage 1952 (Einleitung).

Seite 172 / [6]

---

Vgl. Hans Jonas, Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: Boehm Was ist ein Bild? (Anm. 3), S. 105–124 und Gottfried Boehm (Hg.), Homo Pictor, München/Leipzig 2001. Des weiteren: Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Seite 172 / [7]

---

Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, Hamburg 2003, und ders., Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 2004.



Zum Beispiel Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a. M. 1997.

Horst Bredekamp hat sie neuerdings als «Bildakt» konzipiert. Vgl. seine *Theorie des Bildaktes*, Berlin 2010.

Bernhard Waldenfels, *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, in: *Boehm Homo Pictor* (Anm. 6), S. &nbsp; 14–31, hier S. 14: «Die meisten Bildkonzeptionen kranken daran, dass sie zu hoch ansetzen, nämlich auf der Ebene von Bildwerken und Bildmedien. Damit geraten die Klüfte und Abgründe der Bilderfahrung aus dem Blick.»

Eine bildtheoretische Aneignung von Husserls in der Phänomenologie der Wahrnehmung entwickelter Kategorie des Horizontes als eines Ortes der Abschattung, der Implikationen, der unthematischen Mitgegebenheiten oder der Erwartungen und Erfüllungen steht noch aus. Als «Hintergrund» oder «Feld» charakterisiert er die «Logik der Welt». In der Logik des Bildes kehrt er auf transformierte Weise wieder. Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Haag, 1962, S. 152, und ders., *Erfahrung und Urteil*, 3. Auflage, Hamburg 1964.

Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M. 2005, S. 37–80.

Gilles Deleuze, *Tausend Plateaus* (1980), Berlin 1992, Kapitel 7: *Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichtes*, S. 229–262.

Ebd.

Zur Beziehung der ikonischen Differenz auf den Prozess der Gebärdung: Gottfried Boehm, *Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes*, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007, S. 19–33.