

SILKE MÜLLER

VERURSACHUNG UND BEZUGNAHME IM FOTOGRAFISCHEN BILD

Kaleidogramme Bd. 172

Silke Müller

VERURSACHUNG UND BEZUGNAHME  
IM FOTOGRAFISCHEN BILD

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: [www.kulturverlag-kadmos.de](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-398-4

# INHALT

Danksagung . . . . .	8
Einleitung . . . . .	9
I Die Verwendung des fotografischen Bildes als <i>Abdruck</i> . . . . .	17
1. Der Abdruck in seiner Verwendung als einmalige Spur und reproduziertes Bild . . . . .	17
2. Joseph Nicéphore Niépce: Das fotografische Bild als reproduziertes Bild . . . . .	19
›Gegenüber der Voliere‹ – Entstehung eines licht(un)beständigen Bildes 21   ›Aufnahmen auf Stein und Glas‹ – Entstehung eines lichtbeständigen Bildes 26	
3. Joseph Nicéphore Niépce: Das fotografische Bild als einmalige Spur . . . . .	39
›Point de vues‹ – Fotografische Bilder als Ansichten 41 ›L’empreinte de l’image‹ – Fotografische Bilder als fixierte Abdrücke 43	
4. Zuverlässige Bilder oder: Zeugenschaft und fotografisches Bild . . . . .	48
›Vaporographische Abdrücke‹ – Fotografisches Verfahren und acheiropoietische Bilder 51   ›Aus der Wunderlampe‹ – Acheiropoietisches Bildversprechen und fotografische Bilder 67 Nach Niépce: Stanley Cavell und die Verwendung des fotografischen Bildes als Abdruck – ein Beispiel 74	
II Die Verwendung des fotografischen Bildes als <i>Anzeichen</i> . . . . .	81
1. Abdruck und Anzeichen als Spurphänomene – eine Differenz . . . . .	81
2. Fotografieren und Messen – Überlegungen zur seriellen Veranschaulichung . . . . .	87

3.	Ernst Mach und Peter Salcher: Das fotografische Bild als anzeigendes Bild. . . . .	90
	›Weiße und schwarze Sektoren‹ – Fotografische Bilder aus dem Registrierapparat 90 ›Mit der Lupe gegen den Himmel‹ – Fotografische Bilder sich verändernder Luftdichten 94 ›Zwischen Fiume und Prag‹ – Fotografische Bilder von schnell fliegenden Projektilen 99 ›Der Anblick der Bilder lehrt‹ – Fotografische Bilder und interpretierende Instanzen 106 ›Trigonometrische Objekte‹ – Fotografische Bilder als Geschwindigkeitsanzeiger 111	
4.	Epistemische Funktion von fotografischen Bildern – ein Paradigmenwechsel . . . . .	116
	Nach Mach/Salcher: Peter Galison und die Verwendung des fotografischen Bildes als Anzeichen – ein Beispiel 122	
III	Die Verwendung des fotografischen Bildes als <i>abstrakte Komposition</i> . . . . .	129
1.	Von ›vergegenwärtigenden‹ Dingen zu ›nursichtbaren‹ Dingen. . . . .	129
2.	Alvin Langdon Coburn: Das fotografische Bild als <i>Sichtbarkeitsgestalt</i> . . . . .	132
	›Mit Licht ausschneiden‹ – Fotografische Bilder von Landschaften und Wolken 136 ›Sachliche Schonstufe‹ – Fotografische Bilder und Formensinn 146 ›Nach allen Seiten drehen, wenden‹ – Vortografische Bilder von Kristallen 151	
3.	Alvin Langdon Coburn und Roman Ingarden oder: ›Ästhetische Wertqualität‹ und fotografisches Bild . . . . .	158
	Nach Coburn: Lambert Wiesing und die Verwendung des fotografischen Bildes als abstrakte Komposition – ein Beispiel 172	
IV	Die Verwendung des fotografischen Bildes als <i>ikonografisches Dokument</i> . . . . .	181
1.	Vom fotografischen Bild zur fotografischen Chiffre . . . . .	181
2.	Aby M. Warburg: Das fotografische Bild als Dokument des Ausdrucks. . . . .	183

Teppiche und Fotografien als ›bewegliche Bildervehikel‹	183
Teppiche und Fotografien als ›naturgetreue Abbildungen‹	189
Teppiche und Fotografien als ›ikonografische Dokumente‹	193
3. Zwischen Affekt und Besonnenheit – Überlegungen zum (kultur-)bewirkten Bild	198
4. Moderne Bilderfahrzeuge: Fotografierte Bilderreihen im Projekt <i>Mnemosyne</i>	206
Exkurs: ›Kunst im Bonner Kanzleramt‹	221
5. Aby Warburg und Pierre Bourdieu oder: ›Dauerhafte Disposition‹ und fotografisches Bild	226
Nach Warburg: Joel Snyder und die Verwendung des fotografischen Bildes als ikonografisches Dokument – ein Beispiel	236
Schlussbemerkung	243
Literaturverzeichnis	255

## DANKSAGUNG

An erster Stelle möchte ich Heidrun und Martin Müller danken, meinen Eltern, die wer weiß was für Hebel in Bewegung gesetzt haben und in Bewegung versetzen würden, damit der Weg – wohin auch immer er einen führen mag – ein ausnahmslos schöner ist.

Ein aufrichtiger Dank gilt vor allem aber auch Lambert Wiesing. Sein unerschämte kluger Kopf hat mich in allen Phasen dieser Arbeit durch die noch engsten Passagen navigieren können. Und selbst wenn man der Überzeugung war, schon kreuz und quer gedacht zu haben, konnte man sicher sein, dass es mindestens um eine Biegung noch rumzugehen habe.

Zudem möchte ich der Fritz Thyssen Stiftung danken, die das Projekt »Verursachung und Bezugnahme im fotografischen Bild« nicht nur drei Jahre lang großzügig unterstützt hat, sondern durch einen Druckkostenzuschuss auch die Veröffentlichung ermöglichte. Dass die finanzielle Zuwendung immer auch von realen Personen begleitet werden muss, war in meinem Fall in jeder Hinsicht ein Glücksfall: Ausdrücklich sei an dieser Stelle deswegen Hendrikje Gröpler gedankt, die (unter uns) mehr als zwei offene Ohren haben muss.



## EINLEITUNG

Klassischen Definitionen zufolge werden genau die Bilder als Fotografien bezeichnet, die allein durch Lichteinwirkung auf eine lichtempfindliche Oberfläche entstanden sind. Aus dieser Definition wird häufig der Schluss gezogen, dass die Entstehung der Fotografie eine bestimmte Form der Bezugnahme bei fotografischen Bildern bedingt:

Danach wird von einem Objekt, was auf dem fotografischen Bild erscheint, auf ein verursachendes Objekt – oder anders gesagt, auf das ›abfotografierte‹ Objekt – der Wirklichkeit zurückgeschlossen.

Die vorliegende Arbeit *Verursachung und Bezugnahme im fotografischen Bild* argumentiert nun auf der Grundlage, dass die These von der in der Fotografie vermeintlich ›natürlich‹ angelegten Bezugnahme auf ein verursachendes Objekt zwar in vielen, aber keineswegs in allen Fällen die Verwendung von Fotografien angemessen beschreibt. Aus diesem Grund wird das Ziel verfolgt werden, einen systematischen Überblick über die prinzipiellen Möglichkeiten der Verwendung von fotografischen Bildern zu liefern. Es soll die These verteidigt werden, dass sich für fotografisch hergestellte Bilder vier prinzipielle Arten der Verwendung bestimmen lassen. Diese sind:

1. die Verwendung des fotografischen Bildes als *Abdruck*,
2. die Verwendung des fotografischen Bildes als *Anzeichen*,
3. die Verwendung des fotografischen Bildes als *abstrakte Komposition*,
4. die Verwendung des fotografischen Bildes als *ikonografisches Dokument*.

Die Arbeit wird dabei *nicht* den Anspruch erheben, diese Verwendungsweisen erstmalig zu entdecken, sondern die Aufgabe wird darin bestehen, ihre jeweiligen ersten Beschreibungen in der Geschichte der Fotografietheorie herauszuarbeiten. So wird sich ein Blick auf die Fotografietheoriesgeschichte ergeben, der sich gegen jede Reduktion der Fotografie auf die angeblich *eine* spezifische Verwendungsweise

wendet und stattdessen metatheoretisch konkurrierende Ansätze in der Fotografiethoriegeschichte als Beschreibungen verschiedener Verwendungsmöglichkeiten identifiziert. Der Forschungsgegenstand wird folglich die Geschichte der Fotografiethorie sein, die mit der Frage konfrontiert werden wird, wie das Verhältnis von Verursachung und Bezugnahme beschrieben werden kann. Die Sichtung ausgewählter Schriften geschieht entsprechend vor dem Hintergrund der Annahme, dass darin vier grundsätzliche Verwendungsweisen des fotografischen Bildes im Sinne von Paradigmen auszumachen sind, die jeweils auf einer anderen Beschreibung der Relation zwischen Verursachung und Bezugnahme aufbauen und damit in einer eigenen Theorietradition stehen. Gleichwohl wird es auch darum gehen – und hier wird sich die Arbeit in eine dezidiert historische Richtung öffnen müssen –, bestimmte *Versuchsanordnungen* oder *Arbeitsweisen* zunächst einmal zu rekonstruieren, weil gezeigt werden soll, dass die prinzipiell voneinander zu unterscheidenden Verwendungsweisen aus voneinander zu unterscheidenden *Versuchsanordnungen* oder *Arbeitsweisen* hervorgegangen sind. Anders gesagt: Die Verwendungsweisen sind nicht ›schon immer‹ da gewesen und haben einen Arbeitsablauf geprägt, sondern aus einem bestimmten Arbeitsablauf resultierte ein bestimmter Umgang mit fotografischen Bildern, dem rückblickend und vor dem Hintergrund der Frage nach den Verwendungsweisen von fotografischen Bildern paradigmatischer Status zugesprochen werden darf.

### *Die Verwendung des fotografischen Bildes als Abdruck*

Die Anfänge der Theoriegeschichte der Fotografie sind in hohem Maße vom Paradigma des *Abdruckes* bestimmt. Demnach gleicht die für das fotografische Bild spezifische Form der Verwendung einem *Abdruck*. Gleichermäßen prägend wie auch exemplarisch für dieses Denken über Fotografie stehen die Arbeiten von Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833). Es gilt herauszuarbeiten, dass Niépce sich dem fotografischen Verfahren dabei in doppelter Erwartung zugewandt hat: Zum einen ist er davon ausgegangen, dass das fotografische Verfahren als ein drucktechnisches Vervielfältigungsverfahren aufgefasst werden müsste und zum anderen hat er eine Betrachtungsweise seiner Fotografien nahegelegt, bei der von den im Bild sichtbar werdenden Objekten ausgehend, auf die Dinge der Wirklichkeit geschlossen werden kann –

eben weil die abgelichteten Objekte einen *Abdruck* ihrer selbst auf einer fotografischen Platte hinterlassen haben. Es gilt zu belegen, dass die Beschreibung seines fotografischen Verfahrens die Annahme impliziert, es habe ein unmittelbarer physischer Kontakt zwischen Bildobjekt und Wirklichkeitsgegenstand bestanden.

Folgende Überlegungen werden für diesen Teil der Untersuchung leitend sein: In zahlreichen Passagen seiner Briefe hat Niépce darauf aufmerksam gemacht, dass er mit Hilfe seines Verfahrens von den gemachten fotografischen Aufnahmen gleichzeitig Abzüge herzustellen wünscht. Das Ziel, einer sichtbaren Verbesserung der fotografisch aufgezeichneten Objekte, hat er sogar deutlich hinter den Wunsch gestellt, diese aufgezeichneten Objekte seriell vervielfältigen zu können. Im Rahmen der Arbeit wird es deshalb notwendig sein, diese bislang nur cursorisch dokumentierten Entwicklungen detailliert zu rekonstruieren, weil damit ein bisher größtenteils unkommentiertes Kapitel der Theoriegeschichte der Fotografie Berücksichtigung erfahren wird: die Fotografie als Fotokopie. Am Ende dieser historischen Rekonstruktion soll eine unerwartete Präsenz des Abdruckparadigmas in der jüngeren Fotografiethorie nachgewiesen werden: und zwar in der Diskussion um das Verhältnis zwischen acheiropoietischen und fotografischen Bildern. Dieser Vergleich – zwischen acheiropoietischen und fotografischen Bildern – erscheint allerdings nur dann plausibel, wird ein bestimmtes Fotografieverständnis vorausgesetzt. Die Arbeit beabsichtigt deshalb aufzuzeigen, dass nicht nur eine Linie von den fotografischen zu den acheiropoietischen Bildern gezogen werden kann, indem das fotografische Verfahren technisch einlöst, was schon Jahrhunderte zuvor als allgemeine Forderung an die Entstehung eines acheiropoietischen Bildes herangetragen worden ist. Sondern es wird umgekehrt auch eine Linie von den acheiropoietischen Bildern zu den fotografischen Bildern nachgewiesen werden, nach der das acheiropoietische Bildverständnis zum Vorbild für eine Verwendungsweise von fotografischen Bildern werden konnte. Insbesondere die Überlegungen von Hans Belting, Stanley Cavell, Peter Geimer und Volker Wortmann werden hierfür von zentraler Bedeutung sein, weil sie sich mit dieser Thematik eingehend auseinandergesetzt haben. Die Arbeit wird sich dieser Diskussion allerdings nicht mit dem Anliegen zuwenden, die Geltung der diskutierten Thesen zu rechtfertigen und zu bewerten, sondern die Bedingungen der Möglichkeit dieser Diskussion freizulegen. Es soll gezeigt werden, dass gleich welcher Meinung man in dieser Diskussion ist, in jedem Fall mit

der Präsupposition argumentiert wird, dass das *tertium comparationis* aller Vergleiche zwischen acheiropoietischen und fotografischen Bildern stets die identische Deutung von Verursachung und Bezugnahme ist und somit das auf Niépce zurückgehende Paradigma des *Abdruckes* bestätigt.

### *Die Verwendung des fotografischen Bildes als Anzeichen*

Gerade vor dem Hintergrund der Arbeiten von Niépce wird sich zeigen, dass spätestens in den ballistischen Versuchen der Physiker Ernst Mach (1838–1916) und Peter Salcher (1848–1928) ein weiteres Paradigma im Denken über Fotografie begründet werden wird: An die Stelle der Leitmetaphorik des *Abdruckes* wird die des *Anzeichens* treten. Das fotografische Verfahren soll dabei explizit als ein zur Messung bestimmter Gegebenheiten sich eignendes Verfahren beschrieben werden. Die Arbeit wird sich aus diesem Grund insbesondere auch mit den Überlegungen von Fritz Heider auseinandersetzen, weil die These begründet werden soll, dass hier erstmals ausdrücklich eine medientheoretische Begründung gegeben wird, warum die Fotografie als Messinstrument verstanden werden kann. Anhand der Argumentation von Heider wird deutlich werden – weswegen ihm auch eine Schlüsselstellung für Rekonstruktionen der Grundgedanken dieses Anzeichen-Paradigmas in der Fotografiethorie zugewiesen wird –, dass das fotografische Bild als das Ergebnis einer Messung aufgefasst werden kann, dem ein *anzeigender* Charakter zugesprochen werden darf. Während also bei einer Verwendungsweise des fotografischen Bildes als *Abdruck* der Fokus darauf ausgerichtet sein wird, das fotografische Verfahren in seiner Rolle zu beschreiben, Bilder aus der Camera obscura – die als Abbilder der Natur aufgefasst worden sind – im Sinne eines *Abdruckes* fixieren zu können, wird sich das Interesse bei einer Verwendungsweise des fotografischen Bildes als *Anzeichen* hin zu der Frage verschieben, inwieweit der fotografische Apparat gleichsam in der Funktion eines registrierenden, im engeren Sinne in der Funktion eines messenden Apparates, definiert werden kann. Damit soll gezeigt werden, dass hier eine besondere Verwendungsweise der Fotografie entdeckt wird, bei der trotz der kausalen Genese des fotografischen Bildes, dieses nicht dazu verwendet wird, das Referenzobjekt aufgrund des Aussehens zu ermitteln. Für die Arbeiten von Mach und Salcher wird somit wesent-

lich sein – und dies wiederum ist von paradigmatischer Bedeutung für das Denken über Fotografie –, dass die auf den Fotografien sichtbaren Dinge nicht als *Abdrücke* eines ›Wirklichkeitsgegenstandes‹, sondern als *Anzeichen* einer sich in der Wirklichkeit zutragenden ›Zustandsänderung‹ verwendet werden. Für das zu rekonstruierende implizierte Fotografieverständnis bedeutet dies, dass die Bezugnahme nicht durch einen Akt des Sehens, sondern durch einen Akt des Lesens entsteht. Die sichtbaren Resultate der ›mechanischen Registratur‹ liefern insofern nicht automatisch eine Aussage darüber mit, was der Grund ihres ›So-Sichtbar-Seins‹ ist. Dieser muss stattdessen erst erschlossen werden, was genau dann geschehen kann, wenn das fotografische Bild im Sinne eines *Anzeichens* zur Verwendung kommt. Die Bedeutung dieses kategorialen Unterschiedes ist erst in jüngeren Theorien – hier insbesondere bei Christoph Hoffmann, Peter Berz, Peter Galison, Klaus Sachs-Hombach, Bernd Stiegler und Herta Wolf – deutlich geworden, denn statt um sichtbare Wiedererkennung, geht es um eine konstruierende Herleitung eines Sachverhaltes unter der Verwendung von fotografischen Bildern.

### *Die Verwendung des fotografischen Bildes als abstrakte Komposition*

Die Bestimmung einer weiteren prinzipiellen Verwendungsweise der Fotografie, nämlich der Verwendung der Fotografie als *abstrakte Komposition*, soll anhand der Diskussion um das Thema der sogenannten abstrakten Fotografie geschehen. Es soll gezeigt werden, dass in dieser Kunstströmung die These verteidigt wird, dass die kausale Entstehung der Fotografie nur scheinbar einer Verwendung der Fotografie als abstraktes Formgebilde widerspricht: Denn zunächst könnte man die Bezeichnung ›abstrakte Fotografie‹ für einen Widerspruch (in sich) halten, insofern die beiden Begrifflichkeiten in einer engen Bedeutung gedacht würden. Von abstrakter Fotografie kann nur gesprochen werden, wenn die Fotografie als ein Phänomen mit kontingenten Eigenschaften interpretiert wird. Das heißt: Abstrakte Fotografie wird erst möglich, wenn der Begriff der Fotografie nicht schon zuvor so reduziert ist, dass keine Abstraktion mehr möglich ist. Diese Abstraktion führt in der abstrakten Fotografie zu einer Isolierung und Emanzipierung von fotografischen Oberflächenstrukturen, die einen Rückschluss egal ob im Sinne eines *Abdruckes* oder aber im Sinne eines *Anzeichens* nicht unmöglich, aber auch nicht notwendig werden lässt. Die Arbeit will zeigen,

dass diese Verselbständigungstendenz sich nicht ontologisch einlösen lässt, sondern das Produkt von Verwendungsweisen der Fotografie ist.

Bei dieser dritten Verwendungsweise wird es somit zu einer expliziten Hinwendung zum sichtbar werdenden Gegenstand kommen. Dies bedeutet: Dass die Fotografie nicht mehr als *zeigendes* Bild, sondern als *gestaltetes* Bild beschrieben werden wird. Vor dem Hintergrund der Arbeiten von Alvin Langdon Coburn (1882–1966) – der als Wegbereiter der abstrakten Fotografie gilt – soll deshalb die These diskutiert werden, dass sich das fotografische Bild von der ihm zugeordneten Vermittlungsfunktion lösen lässt und als eine reine Sichtbarkeitsgestaltung verwendet werden kann, die keinen Bezug auf eine außerbildliche Realität gewährt. Das fotografische Verfahren wird somit kein Verfahren mehr sein, mit dem ein Bild *von* etwas hergestellt werden kann, sondern soll als ein Verfahren beschrieben werden, mit dem oder vielmehr durch das zuallererst ein *gestaltetes* Bild entsteht. Neben den Texten von Gottfried Jäger, Rosalind Krauss und Lambert Wiesing werden insbesondere die Überlegungen von Roman Ingarden für die Auseinandersetzung eine Rolle spielen. Denn Ingarden verteidigt den Gedanken, dass jedes *darstellende Bild* immer ein gewisses *abstraktes Bild* in sich trägt. Dieser Gedanke – und deswegen wird er für die Auseinandersetzung mit Coburn tragfähig gemacht werden – kann somit explizit machen, was Coburn sinngemäß bereits Anfang des 19. Jahrhunderts für fotografische Bilder einzufordern gedachte. Die abstrakte Fotografie würde demnach sowohl in ihren Texten wie auch in ihren Arbeiten nicht nur eine Gruppe von Bildern beschreiben, sondern eine Verwendungsweise für *jede* Fotografie: Jede Fotografie kann wie eine abstrakte Fotografie genutzt werden, nämlich dann, wenn sie um ihrer formalen Sichtbarkeit willen verwendet wird.

### *Die Verwendung des fotografischen Bildes als ikonografisches Dokument*

Von der Verwendung eines fotografischen Bildes als *Abdruck*, der Verwendung eines fotografischen Bildes als *Anzeichen* und der Verwendung eines fotografischen Bildes als *abstrakte Komposition* soll die Verwendung eines fotografischen Bildes als *ikonografisches Dokument* unterschieden werden. Ein ausgesprochen frühes und sehr deutliches Beispiel für eine derartige Verwendung der Fotografie ist der Mnemo-

syne Atlas von Aby Warburg (1866–1929). Für die Thematisierung des Verhältnisses zwischen Verursachung und Bezugnahme ist die hier von Warburg praktizierte Verwendung von fotografischen Bildern insofern paradigmatisch, als zwischen Gemälden, Stichen, Drucken und Fotografien nicht differenziert wird. Man hat daher eine Verwendungsweise, welche den fotografischen Charakter der Fotografie schlicht ignoriert. Gemälde und Fotografien werden gleichermaßen verwendet, um ikonische Traditionen sichtbar werden zu lassen. Während also bei der Verwendung des fotografischen Bildes als *Abdruck*, als *Anzeichen* beziehungsweise als *abstrakte Komposition* der Genese des Bildes die wesentliche Rolle zuzusprechen ist, wird der Entstehungsakt bei der Verwendung des fotografischen Bildes als *ikonografisches Dokument* keine Relevanz mehr besitzen. Denn trotz des besonderen Entstehungsaktes wird jedes fotografische Bild als unauflöslich mit den kulturellen beziehungsweise sozialen Umständen unter denen es entstanden ist, verbunden gedacht werden, wodurch es wie *jede* andere bildliche Darstellung von einem kulturellen Kontext geprägt gedacht wird, als dessen *sichtbarer Ausdruck* es behandelt werden soll. Über Warburg hinausgehend werden insbesondere die Überlegungen von Pierre Bourdieu von Relevanz sein, denen neben den Arbeiten von Michael Diers, Karl Sierck und Joel Snyder bei der Analyse dieser Verwendungsweise besondere Aufmerksamkeit zukommen wird. Das fotografische Bild wird demnach als ein mit dem Gemälde gleichwertiges *ikonografisches Dokument* behandelt werden. Die Arbeit will diese Idee für eine systematische Argumentation aufgreifen, um zu zeigen, dass Fotografien als bildliche statt fotografische Darstellungen verwendet werden können und dass sich diese Verwendungsweise von den drei vorhergenannten kategorial unterscheidet, weil die Verwendung des fotografischen Bildes ohne Berücksichtigung der fotografischen Genese geschieht. Erst in der Verwendung der Fotografie als *ikonografisches Dokument* spielt somit die kausale Entstehung der Fotografie für die Frage nach der korrekten Verwendung keine Rolle mehr. Man hat es also mit einer Verwendung der Fotografie als Bild zu tun, welche der Verwendung von Malerei für ikonografische Argumentationen entspricht.





Joseph Nicéphore Niépce, Point de vue du Gras 1826 oder 1827