

RAUM (Bewegung) und ZEIT (Maschine) (1987)

S. 32-43

«Die Schnelligkeit ist das moderne Lebensgesetz».
(Fernand Léger, 1924)

Das Bewegungsproblem hat in der Kunst immer zugleich das Zeitproblem bedeutet. Die Frage, ob und wie Kunst den Verlauf einer Bewegung wiedergeben kann, war stets mit der Frage verbunden, ob und wie sie zeitlich aufeinanderfolgende Momente darstellt. Es gab immer eine Beziehung von Raum und Zeit in der Darstellungsmethode. Lessings Definition in «Laokoon» (1776) lautete: «Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.» (18. Kap.) Die Poesie gibt also das Nacheinander wieder, die visuelle Kunst das Nebeneinander.

Dies war natürlich schon damals nur bedingt richtig, denn schon im panoptischen Raum der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts wurde im räumlichen Nebeneinander auch das zeitliche Nacheinander (einer Erzählung) veranschaulicht. Aus diesen zwei fundamentalen formalen Prinzipien, Nebeneinander und Nacheinander, die für Visualisierungen der Zeit und des Raumes stehen, haben sich zwei Lösungen des Bewegungsproblems abgespalten:

- A. Die Vereinigung verschiedener Bewegungsstadien nebeneinander auf einer (1) Bildfläche.
- B. Die Zerlegung verschiedener Bewegungsphasen nacheinander in Bildfolgen.

A. *Die Methode der Simultaneität* stammt von dem französischen Physiologen Etienne Jules Marey, dessen Werk über 40 Jahre lang intensiv um das Phänomen der Bewegung kreiste (*Le Mouvement*, 1894). Ab 1860 hat er versucht, die Bewegung graphisch sichtbar zu machen. Ab 1880 bediente er sich der Fotografie als Aufzeichnungsapparatur, um die Gestalt der Bewegung, wie sie sich im Raum vollzieht, sichtbar zu machen. Er verwendete dazu vorerst ein «photographisches Gewehr» und später die Zeitphotographie (chronos, griechisch - die Zeit): «images chronophotographiques recueillis sur pellicule mobile» (*La Chronophotographie*, 1899).

Marey, der Erforscher der visuellen Sprache der Bewegung, der Begründer der Bilder der Bewegung, nennt als seinen direkten Vorläufer den Vater der ersten Bewegungsmaschine James Watt, den Erfinder der Dampfmaschine. Watt war es nämlich gelungen, ein wichtiges Aufzeichnungsproblem zu lösen. Er konnte die Bewegung des Dampfes im Inneren des Kessels in Diagrammform graphisch aufzeichnen. Watt und Marey! Die Bewegungsmaschine des einen, welche die technischen Grundlagen für die beschleunigten Körper, für die selbstbeweglichen Maschinen, für die industrielle Revolution lieferte, ging direkt über in die Bildmaschine des anderen, welche die Grundlage für die beschleunigten Bilder, für die maschinenerzeugten und maschinenbewegten Bilder, für die industrielle Bildrevolution legte.

Marey's Verfahren stellte die verschiedenen Phasen einer Bewegung auf einer einzigen Platte dar. Zuerst von einem einzigen Standpunkt, später mit 3 Photoapparaten gleichzeitig von oben, von der Seite und von unten. Seine Synthese der verschiedenen Bewegungsphasen auf einem einzigen Bild, seine simultane Darstellung zeitlichen Nacheinanders als räumliches Nebeneinander auf einer einzigen Bildplatte machte sein Verfahren für die Kunst des Tafelbildes (und der Skulptur) so attraktiv. Die Malerei des Kubismus und Futurismus fand die Lösung des Bewegungsproblems, die 2-dimensionale Darstellung eines 4-dimensionalen Ereignisses, in Mareys Simultaneität und Synthese des multiplen Blickpunkts, in seinem flächig verschobenen Nebeneinander eines bewegungskontinuierlichen Nacheinander. Daher wurden Simultaneität und Synthese zu Zentralbegriffen des Kubismus und Futurismus. Die 2-dimensionalen Künste der Fotografie und der Malerei haben in Marey ihren Meister der Zeit gefunden. Denn seine Kunst war vor allem der Beginn der Polychronie (der Vielzeitigkeit). Sein Chronograph war in der Tat die erste Zeitmaschine, Bildbewegungsmaschine. Dadurch gelang die 2-dimensionale Synthese verschiedener Bewegungen. Sowohl der Kubismus, charakterisiert durch die Bewegung des Blicks und die Statik des Objekts, als auch der Futurismus, gekennzeichnet durch die Bewegung des Objekts und die Statik des Blicks, wie auch die

Mischformen, haben sich in ihrer ästhetischen Strategie total an Mareys Fotografie angelehnt.

Mareys Lösung war eine Ästhetik des Statischen, Simultanen und des Raumes. Im räumlichen Nebeneinander stellte er gleichsam traditionell das zeitliche Nacheinander der Bewegung graphisch dar, weil er scheinbar auf die Idee des Tafelbildes fixiert war. In einem einheitlichen gleichen Raum (der 2-dimensionalen Fläche), also isotopisch, wurden verschiedene Zeitmomente, also polychronisch, simultan gezeigt.

B. *Die Methode der Sukzession* stammt von dem britisch-amerikanischen Fotografen Eadweard J. Muybridge, der um 1880 im Auftrag des amerikanischen Eisenbahnbarons Stanford, der also mit Bewegungsmaschinen sein Vermögen verdient hatte, fotografische Studien der natürlichen Bewegung von Pferden machte, und zwar in Palo Alto, wo später die Halbleiterelektronik und Silicon Valley ihren Ausgang nehmen sollten. Sein Verfahren begründete die 3-dimensionale Kunst (Fläche und Zeit) der bewegten Bilder. Muybridge entwickelte eine zu Marey gewissermaßen gegensätzliche Methode der (foto)grafischen Darstellung der Bewegung im Raum. Bei Muybridge zeigte nämlich jedes Bild (jede Aufnahme) nur eine einzige Phase der Bewegung. Da er aber mehrere (24) Kameras in Abständen von einem halben Meter nebeneinander/nacheinander aufgestellt hatte, erhielt er eine Folge von (24) Bildern von (24) Bewegungsphasen. Muybridge's entscheidender Schritt war, das räumliche Nebeneinander als Darstellung des zeitlichen Nacheinanders von einem Bild auf mehrere Bilder zu verteilen, aufeinander folgende Bewegungsphasen in aufeinander folgenden Bildern zu repräsentieren: «An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements», wie der Untertitel seines Buches lautete (1887). Im Prinzip mußte er ja das gleiche Verfahren anwenden wie Marey, da er ja auch nur mit den statischen Bildern der Fotografie operierte. Aber er konnte dieses Verfahren der Entsprechung von Zeit (Nacheinander) und Raum (Nebeneinander) vom Einzelbild auf die Bildfolge, auf eine Sukzession von Bildern ausdehnen, indem er die Technik dieser Entsprechung von der Bildplatte weg in die Kameras vorverlegte. Anstatt 24 Bewe-

gungsphasen mit einer Kamera auf eine Bildplatte zu bannen, fixierte er 24 Bewegungsphasen mit 24 Kameras auf 24 Bildplatten. Jedes einzelne Fotobild zeigte nur eine Bewegungsphase, nur ein Stehbild, einen Stehmoment. Aber die 24 Fotos der 24 Kameras hintereinander/nacheinander montiert, (er)gaben zwar nicht den Anschein der Kontinuität der Bewegung, an der Marey interessiert war, sodaß er seine Methode nicht änderte, auch nachdem er Muybridge nach Paris eingeladen hatte (1881), aber zumindest der Verlauf der Bewegung war graphisch sichtbar gemacht worden. Nicht im Einzelbild, sondern in der Bildsequenz konnte jedoch in Zukunft Mareys Traum, die Kontinuität der Bewegung, simuliert werden. In Lessings Terminologie war Marey der Maler des Raums und Muybridge der Dichter der Zeit. Bildfolgen sollten sich als geeigneter erweisen, Zeitfolgen darzustellen und die Kunst der Zeit, den Film, zu begründen. Die Muybridge'schen Einzelbilder einzelner Phasen der Bewegung bildeten die Kader der künftigen Bildstreifen. Muybridge hatte seine Fotosequenzen selbst schon zu einem Leonardo'schen Bilder-Rad montiert, um die Bewegung der Objekte durch bewegte Bilder zu simulieren: das Zoopraxiscope mit dem Zoetrop-Streifen. Er griff dabei auf das Zoetrop von Horner und das Praxinoskop vom Emile Reynaud (1877) zurück. Das Zoetrop (Lebensdreher), auch «Wundertrommel» genannt, war 1833 von George Horner erfunden worden, eine Verbesserung des Phenakistioskops von Joseph Plateau und des Stroboskops (Kreisdrehseher) des Österreichers Simon Stampfer, beide 1832. Diese «Lebensräder» beruhen auf dem Prinzip der stroboskopischen Täuschung, d.h. der Nachbildwirkung und der Verschmelzung von Bildern. 1839 formulierte Plateau das Gesetz des «Stroboskopischen Effekts»: unterbricht man eine Bewegung in mindestens 16 Phasen (Teile) in einer Sekunde und führt man diese wiederum innerhalb einer Sekunde vor, so erscheinen sie dem Auge als zusammengehörige Einheit und Kontinuität; also ein Gesetz über die Flimmergrenze, die Trägheit des Auges und über die Beschleunigung. Den ersten Apparat einer künstlichen stroboskopischen Bewegungsvortäuschung auf maschineller Basis hat aber Michael Faraday 1829 kon-

struiert, die «Faraday'schen Scheiben», jener berühmte Faraday, dem wir die «Experimental Researches in Electricity» (3 Bände, 1839 - 55) verdanken, was für unsere Beweisführung ein so durchaus wünschenswerter Zusammenhang ist. Ähnlich wie Watt, der nicht nur die Voraussetzungen für die maschinelle Fortbewegung (Locomotion), die Dampfmaschine, erfand, sondern auch ein Aufzeichnungsgerät für «Motion» (Bewegung), eine Bildmaschine, hat auch Faraday nicht nur die Gesetze der Elektrizität, sondern auch die Grundlagen für das elektrische Bild erforscht. Bewegte Maschine und bewegtes Bild, Bildmaschine und Bewegungsproblem finden in diesen zwei Personen wiederum einen Beweis für ihre strukturelle Verknüpfung, wie es unsere These ist. Aber es bedurfte T.A. Edisons und seines Teams, vor allem W.K.L. Dickson, und noch vieler anderer Erfinder, insbesondere Louis Aimé Augustin Le Prince (1842 - 1890), um eine Maschine zu erfinden, durch welche die Muybridge'schen Fotofolgen in einer bestimmten Geschwindigkeit liefen, um die grafische Simulation und die 2-dimensionale Illusion der Bewegung zu erreichen: das Kinetoskop (Bewegungsseher).

Des erwähnten Belgiers Joseph Antoine Ferdinand Plateaus Phenakistoskop (1832) und sein stroboskopischer Effekt zeigen das Prinzip der Kinematographie deutlich, nämlich die Unterbrechung der Bewegung. Die Bewegung muß zuerst in differierende Einzelbilder unterbrochen werden, um dann später die Illusion der Kontinuität errichten zu können. Diese Kontinuität ist auf der Trägheit der Retina aufgebaut, dem Phi-Phänomen. Die Bilder müssen so schnell projiziert werden, daß die Differenz zwischen den Bewegungsphasen für die träge Retina nicht sichtbar wird. Es ist also von Anfang an die Geschwindigkeit - als drittes konstitutives Element nach der Unterbrechung (Differenz) und der Trägheit, welche das Kino ermöglichte, eine Geschwindigkeit, die schneller als das natürliche Auge ist, eine maschinelle Beschleunigung. Auch die Unterbrechung war ja nur maschinell möglich. Die Simulation der Bewegung ist wie die Beschleunigung ein Erfolg der Maschine. Das Bewegungsproblem ist also der Anfang der Maschinenästhetik, auch wenn diese Ästhetik nicht allein

in den eigentlichen Medien, den Bildmaschinen Foto, Film, Video, Computer, sondern auch in der Malerei vorliegt. Den ersten tauglichen Filmprojektor für mehr als einen Betrachter entwickelte Max Skladanowsky in Berlin, wo es am 1. November 1895, zwei Monate vor den Gebrüdern Lumière in Paris, zur ersten öffentlichen Filmvorführung der Geschichte kam. Diesen Filmprojektor hatte Skladanowsky «Bioskop» genannt. In dieser etymologischen Entwicklung der Bildmaschinen von Chronograph über Kinetoskop zu Bioskop können wir eine Kette zusammenhängender Signifikanten erkennen, nämlich Zeit, Bewegung und Leben. Die Eigenschaft der Bewegung macht Objekte erst lebendig. Die Idee der künstlichen Bewegung wurde also in der gleichen epistemologischen Epoche geboren wie die Idee des künstlichen Menschen (Mary W. Shelley, Frankenstein oder der neue Prometheus, 1818). In der Epoche der durch Dampf und Elektrizität selbstbeweglichen Bewegungsmaschinen wurde auch der selbstbewegliche Maschinenmensch geboren, in deren Gefolge dann die Maschinenbilder entstanden. Zwischen Maschine und Biologie entwickelten sich also nicht nur die neuen «Menschen», sondern auch die neuen, androiden Bilder. Muybridge als Frankenstein der bewegten Bilder? Eine hübsche Ironie der Geschichte ist es, daß der Verfasser einer der ersten deutschsprachigen Schriften zur Fotografie tatsächlich Karl von Frankenstein hieß: «Geheimnis der Daguerreotypie», 1839. Muybridge steht am Anfang aller timebased art, aller zeitbegründeten Kunst, wo die Bewegung in Raum und Zeit durch eine Zeitapparatur (Chronograph) aufgezeichnet und simuliert werden kann. Das Nacheinander der Zeitmomente der Bewegung wird durch die Kamera zu einem räumlichen Nebeneinander der Bewegungsphasen in Bildfolgen, die wiederum durch den Filmprojektor in ein zeitliches Nacheinander verwandelt werden können. Von Muybridge, nicht von Marey, ging der Weg zum Film. Muybridge lieferte also die Grundlagen für eine Ästhetik der Zeit, der Sukzession, der Bewegung, für eine «Ästhetik des Verschwindens» (Paul Virilio). Jedes Bild, jeder Kader muß ja verschwinden, um dem nächsten, dem nachfolgenden Kader Platz (topos) zu machen. Darauf

beruht ja die Möglichkeit der Illusion der Bewegung. Die bewegten Bilder, der Moment, wo die Bilder bekanntlich zu laufen lernten, war auch der Moment, wo die Bilder zu verschwinden lernten. Das Nacheinander der Kader in der Zeit, die immer nur einen einzigen Ort passieren können, die Luke der Leinwand, bedeutet, daß diese Bilder kaum angekommen, sofort wieder verschwinden müssen, bedeutet, daß diese Bilder, um Bilder in der Zeit sein zu können, sich als Bilder des Ortes gleichzeitig auslöschen müssen. Das ist ja die ontische Voraussetzung für die Bewegtheit der Bilder: damit die Bilder nacheinander auf einer (1) Bildfläche erscheinen können, anwesend sein können, müssen sie sich gegenseitig auslöschen, zerstören, zum Verschwinden bringen, abwesend machen. Jedes einzelne Bild muß in einer extremen machinellen und semiotischen Beschleunigung unsichtbar werden, um die Bewegung insgesamt sichtbar zu machen - ein Zenon würdiges Paradoxon der Kinematographie. Die Welt insgesamt wird durch die technische Beschleunigung zu einem Rahmen werden, wo der Raum gelöscht wird, um der Zeit Platz zu machen. Die Priorität der Chronopolitik beginnt hier.

Aus diesen beiden konträren Methoden von Marey und Muybridge entwickelten sich weitere binäre Positionen. Die statische Ästhetik des Raumes von Marey (Malerei, Fotografie, Skulptur) und die kinematographische Ästhetik der Zeit von Muybridge (Film, Video, Computeranimation) führten klarerweise auch zu Mischformen in Video, Film, Computeranimation und später auch in der Fotografie (narrative Sequenzfotografie). Wichtig aber bleibt die Gegenüberstellung zweier fundamentaler Verfahren der Fotografie und des Films, die sich aus Marey und Muybridge ableiten lassen. Aus Mareys Methode der Simultaneität entspringt offensichtlich die Überblendung. Aus Muybridge's Methode der Sukzession die Montage.

Aus Mareys räumlichen Nebeneinander (verschiedener Zeitmomente einer Bewegung) auf einem Bild entwickelte sich die fotografische Überblendung als Verfahren, zwei oder mehrere Zeitmomente in einem Bildraum gleichzeitig zu zeigen. Die Überblendung ist also ursprünglich eine polychroni-

sche Figur, nicht nur in der Fotografie, sondern in der Folge auch in der Malerei. Giacomo Ballas «Dynamismus eines Hundes in Bewegung» (1912) zeigt deutlich das Nacheinander der Bewegungsphasen überblendet am einzigen Ort des Bildes als lineare Sequenz nebeneinander. Der polychronische (vielzeitige) Charakter der Überblendung hat sich aber dann in Fotografie, Malerei und Film auch ins Polytopische (Vielräumige) gewendet. Es wurden nicht nur Zeitmomente, meist nur zwei, sondern auch verschiedene Raummomente überblendet. Als die Überblendung (ursprünglich ein fotografisches Verfahren) später vom Film übernommen wurde, wurde sie natürlich auch zu einem bevorzugten filmischen Mittel, gemäß meiner These, daß die ästhetischen Strategien des neuen Mediums die Strategien des älteren inkorporieren. Im Film wird die Überblendung aber häufiger als räumliche Figur verwendet, polytopisch, d.h. als Verfahren, zwei oder mehrere Raummomente gleichzeitig zu zeigen. Ob zeitlich oder räumlich, die Überblendung ist eine Figur, eine Tropik der Simultaneität. In der Malerei haben sich aus diesem fotografischen und filmischen Verfahren, Raum- und Zeitmomente zu überlagern, Überlagerungstechniken für verschiedene Blickwinkel, Raumpunkte und -flächen, für Objekte, Konturen, Stile und Codes entwickelt (siehe Francis Picabias «Transparences» ab 1927, Sigmar Polke und David Salle). Überlagerung und Transparenz als Fortsetzung der Überblendung.

Aus Muybridge's zeitlichem Nacheinander (verschiedener Bewegungsphasen) auf sukzessiven Fotobildern entwickelte sich die kinematographische Montage als Verfahren, zwei oder mehrere getrennte Raummomente nacheinander zu zeigen. Also eine polytopische Figur, die sich natürlich auch zu einer Montage von Objekten, Lichtwerten, Codes etc. weiterentwickelte, zur narrativen Montage.

In der Fotografie, wo die Montage zuerst entwickelt worden war, indem zum Beispiel 1871 auf Propagandafotos gegen die Pariser Kommunarden verschiedene Köpfe auf verschiedene Leiber geklebt wurden, war die Montage leicht mit der Überblendung gemischt. In der Fotomontage wurden Teile von getrennten Raumsegmenten, z.B. von verschiedenen Post-

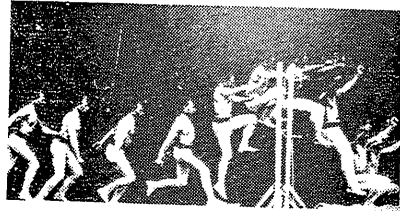
karten, in einem Bild wieder zusammengefügt, wenn auch nicht in einer transparenten Überblendung, so doch auch nicht nacheinander wie im Film, sondern in einem (1) Raum. Klarerweise gab es dann auch solche Mischformen von Montage und Überblendung in der Malerei. Dadurch, daß die visuelle Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts die 2-dimensionale Darstellung der Bewegung ins Zentrum ihrer Kunstpraktik gestellt hatte, wurde sie ja geradezu gezwungen, auch polytopische (und polychronische) Techniken wie Collage und Montage zu entwickeln. Die «*papiers collés*» von Picasso, Braque, Severini und anderen waren Zusammenklebungen von Holz- und hauptsächlich Papierteilen, die sich zuerst woanders, an einem anderen Ort, befunden hatten. Der Futurist Gino Severini gibt an, daß sie durch Anregung des Dichters Apollinaire entstanden seien (Marjorie Perloff, *The Futurist Moment*, S.45). Picasso selbst spricht von «*displaced objects*» (F.Gilot, C.Lake, *Life with Picasso*, S.70), von deplazierten Objekten, die in ein neues Universum eintreten, von Elementen des Realen, verschiedenen Texturen, die eine Komposition bilden. Die Collage war also eine polytopische Figur, eine Mischung von Montage und Überblendung. Die Collage trug zur Entwicklung der polytopischen Montage in Fotografie, Malerei und Film bei. Aber auch die Montage wurde, so wie die Überblendung, im Film zu einer konträren Figur, nämlich polychronisch, um getrennte Zeitmomente nacheinander zu schneiden und zu verbinden. In unserem Beispiel aus «*Panzerkreuzer Potemkin*» (1925) von Sergei Eisenstein sieht man eine Bewegungsmontage polytopischen Charakters. Eisenstein versuchte, aus drei unbeweglichen Marmorlöwen (einen schlafenden, einen wachenden, einen sich erhebenden Löwen), die an verschiedenen Orten des Alupka-Schlusses (Krim) standen, einen springenden Löwen zu montieren, wobei er auch ein wenig zur Überblendung als polychrones Hilfsmittel bei der Darstellung der Bewegung in der Zeit griff.

Die Montage wurde also zu einem Mittel der Raum- und Zeitverkürzung. Aus der räumlichen Sukzession von Muybridge entwickelte sich die Montage, aus der zeitlichen Simultaneität von Marey die Überblendung. Die kinemato-

graphische (polytope/polychrone) Montage und die fotografische (polychrone/polytope) Überblendung wurden zu Grundfiguren des Films, vergleichbar der Metonymie und Metapher in der Sprache.

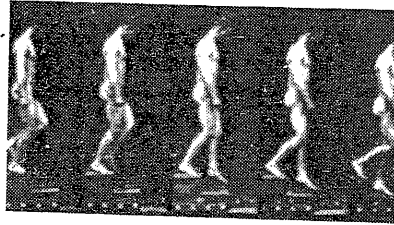
Die Montage entspringt direkt der Bewegungssimulation im Film. Die Illusion und Simulation der Bewegung im Film ist ja nur möglich durch die Differenz zwischen zwei Kadern. Der Zeitmoment zwischen zwei Bewegungsphasen muß von Kader zu Kader verschieden sein, ansonsten würden sich die Bilder nicht bewegen, würden die Kader die Bewegung(sphasen) nicht abbilden können. Diese fundamentale Ruptur, Differenz (zwischen den Kadern) als Ursache der Bewegung des Bildes dehnt sich aus. Sind zuerst nur Differenzen zwischen den Kadern vorhanden, aber das Objekt der Bewegung bleibt gleich, z.B. ein sich bewegender Arm oder ein sich bewegendes Auto, kann nun auch das Objekt von Kader zu Kader verschieden sein. Der Ort kann von Kader zu Kader verschieden sein, auch die Zeit. Wir sprechen von Montage, wenn die Bildeinheit als Inszene der Differenz ausgedehnt wird. Nicht von Kader zu Kader, sondern von Einstellung zu Einstellung, von Bildfolge zu Bildfolge können dann Raum, Zeit und Objekte springen. Die künstlich geschaffene Bewegungssimulation durch das Zusammenmontieren von drei verschiedenen starren Löwen beweist deutlich die Muybridge'schen Grundlagen für die Bewegung der Bilder und für die Montage. Die Montage und die Überblendung, die Polytopik und die Polychronik, sind also ästhetische Strategien der Beschleunigung, weil sie Räume und Zeiten verkürzen, komprimieren, zusammenpressen. Es handelt sich also um Raum- und Zeitsprünge, um eine semiotische Akzeleration. Denn durch Überblendung und Montage werden mehr Raum und Zeit erfahren als durch ein Einzelbild. Das Kino lebt also von der Differenz und der illusionären Kontinuität; von der Unterbrechung der natürlichen Konstanz von Raum, Zeit, Erzählung und von der synthetischen, technischen, maschinenerzeugten Kontinuität durch Schnitt, Montage, Überblendung etc.

RAUM(liches)
Nebeneinander



Étienne Jules Marey, «Bewegungsstudie eines Hürdenspringers, aufgenommen mit dem Chronophotographen», 1883.

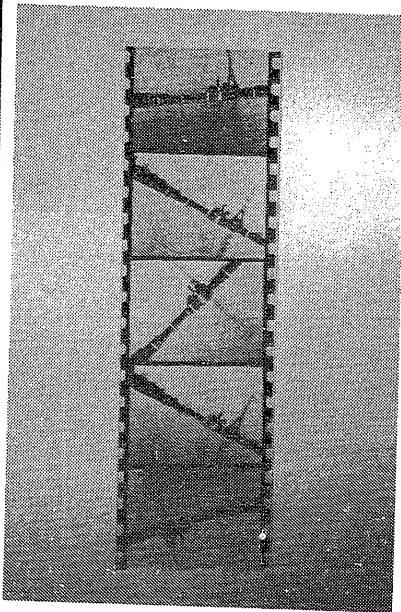
ZEIT(liches)
Nacheinander



Eadward Muybridge, «Athlet, eine Treppe hinabsteigend», um 1880.



Marcel Duchamp, «Akt, eine Treppe herabsteigend», 1912.

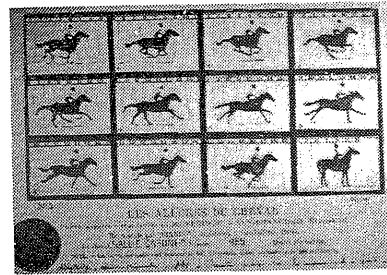


Henri Chomette, «Jeux des Reflets et de la Vitesse», 1925.

STATIK

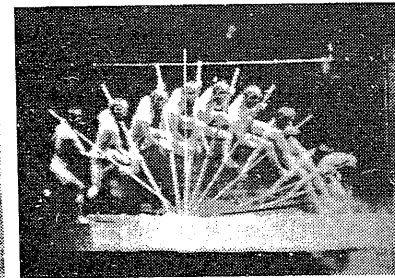
BEWEGUNG

ZEIT
Nacheinander

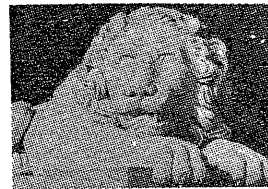


E. Muybridge, «Galoppierendes Pferd, das mit allen vier Hufen in der Luft ist», 1878.

RAUM
Nebeneinander



Thomas Eakins, «Double Jump», 1884.



Sergej M. Eisenstein, Montage-Sequenz aus «Panzerkreuzer Potemkin», 1925.



Alvin Langdon Coburn, «Ezra Pound», 1916.

MONTAGE

ÜBERBLENDUNG