

Dynamische Grenzwelten. Panofskys „Stil und Medium im Film“ und die Bildräume eines ‚neuen Kinos‘ von Franck Hofmann, Komparatist, Lille (hofmann@transversale.org)

Les conceptions de la cinématographie comme art développées par Erwin Panofsky dans "Stil und Medium im Film" en 1936, mais aussi les techniques avancées du traitement numérique de l'image changent l'idée que l'on se fait de l'espace. Le travail "fieldwork@alsace" de l'artiste japonais Masaki Fujihata montre comment des délimitations aussi codées que le sont les frontières nationales peuvent devenir floues - et avec elles les perspectives et schémas de narration dont Panofsky montre la perennité depuis les origines du cinéma. Ce qui peut les remplacer ? Peut-être une nouvelle imagologie issue de cette constellation et plus particulièrement un travail de terrain dans les espaces dynamiques des images produites par les médias numériques. Le travail sur les réseaux de Masaki Fujihata "Global Interior Project" a obtenu le Nika d'or au Ars Electronica Festival en 1996. Pour le travail présenté ici, il utilise une caméra branchée sur un système GPS lui donnant, par satellite, sa situation spatiale. "Fieldwork@Hayama" a été présenté à la triennale de Yokohama, au Ars Electronica Liny et à la Transmediale de Berlin en 2001. "Field-Work@Alsace", un travail d'archivage d'interviews filmées sur le thème de la frontière franco-allemande, a été présenté lors de l'exposition "Future Cinema" au ZKM de Karlsruhe (Allemagne), au KIASMA (Finland), au ICC Tokyo et dans le cadre du programme Lille capitale culturelle 2004.

Mit Blick auf die Geburtsstunde des Kinos konnte Erwin Panofsky in seinem berühmt gewordenen Aufsatz „Stil und Medium im Film“ 1936 noch schreiben, dass der Film unterdessen eine Kunst geworden sei – wenn auch selten „große Kunst“.¹ Diese Einschränkung ist heute, insbesondere mit Blick auf ein ‚neues Kino‘, nicht mehr zu halten, für das hier exemplarisch die Arbeit *fieldwork@alsace* des japanischen Medienkünstlers Masaki Fujihata in dem Blick genommen wird.² Im Zeichen eines ausgedehnten Geltungsbereichs des Visuellen scheint sich jedoch Panofskys Beobachtung zu bestätigen, dass die Kinematographie neben Architektur, Karikatur und Gebrauchsgraphik die einzige bildende Kunst sei, die wirklich „lebe“. Von Interesse ist nicht nur der Hinweis auf die Popularität des Films, der dem materialistischen Weltverständnis seiner Epoche durch die Abkehr von einer idealistischen Kunstauffassung zugunsten des Eigenrechts der Dinge gerecht werde.³ Aktualität noch für Entwicklungstendenzen des ‚neuen Kinos‘ kommt Panofskys Essay gerade durch die Verbindung zu, die er zu einer ästhetischen Dimension des Alltags und zu Architektur herstellt. Er weist auf eine in der Entwicklungslogik der Künste produktive Konstellation dreier Elemente, die in den Bildräumen des ‚neuen Kinos‘ in eine immer engere Verbindung gebracht werden und Auswirkungen hat auf die Ausdrucks- und Produktionsformen der anderen Künste – nachgerade auch der Literatur. Eine in neuen Medien und ihren Gestaltungsmöglichkeiten basierte Wandlung des Raums scheint hierbei der Kongruenzpunkt von Populärkultur, Raumkunst und Bildbearbeitung. Gerade in Stil und Medialität des ‚neuen Kinos‘ kann die Tendenz konstatiert werden, dass ein dynamisierter Raum als Bestandteil von Prozessen ästhetischer Produktivität und als eine diese beschreibende Kategorie an Bedeutung gewinnt.⁴ Sie kann in den erweiterten Bildräumen eines ‚neuen Kinos‘ erkundet werden, das die aufgezeigte Konstellation aus der Frühzeit des Films radikalisiert.

Exemplarisch etwa in Masaki Fujihatas Arbeit *fieldwork@alsace*., die hier von der Folie von Panofskys Kinotext gerade auch mit Blick auf ihre Herstellungsverfahren in den Blick gerät, ohne dass der Abstand zwischen der kinotheoretischen Position Panofskys und der Praxis der neuen Bildmedien negiert werden soll. Doch gegen die Inszenierung eines geschichtsvergessenen Überbietungsparadigmas der neuen Bildmedien und ihrer Theoriebildung setzt diese Lektüre bewusst auf ihre Einordnung in die Geschichte der Bildkünste. So erkennt bereits Panofsky in der „Dynamisierung des Raums“ eine spezifische Dimension des Films, dessen Herstellung er der Raumkunst analogisiert.⁵ Eine Einsicht, die so trivial nicht ist, wie ihr Autor selbst noch suggeriert. Im Möglichkeitshorizont neuer Bildmedien verweist sie hellsichtig auf eine der radikalsten Triebkräfte in Prozessen ästhetischer Produktivität. Diese Annahme stützt gerade ein Blick auf Masaki Fujihatas Arbeitspraxis. In ihr wird eine lustvolle Erkundung avancierter Bildmedien betrieben.⁶

Auch ist die Frage, wie eine Dynamisierung des Raums konkret im Prozess der neuen Bildkünste voran gebracht und in Raumtheorien des 'neuen Kinos' beschrieben werden kann, keineswegs eindeutig beantwortet. Kein Zufall ist es wohl, dass in den ausgedehnten Bildräumen des 'neuen Kinos' gerade die Frage nach einer Prozessualisierung des Raums in Verbindung mit dem Blick auf Erfahrungs- und Symbolisierungsqualitäten einer Wirklichkeit Konjunktur hat, die jenseits des Visuellen mehr und mehr als schwindstüchtig erscheint. Vor dem Hintergrund des Raumdenkens im 20. Jahrhundert, das die auf neue Medien gestützte Bildkunst und die Entwürfe von Raum eng verbindet, kann Masaki Fujihatas *fieldwork@alsace* an einem entscheidenden Wendepunkt angesiedelt werden.

Die Konstellation ist hier nur knapp zu skizzieren: In der Arbeit an den Bildräumen eines ‚neuen Kinos‘ kehrt sich das (Einfluss-)Verhältnis von Film- und Raumkunst um, wie es in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts bestimmend war: In Architektur und Urbanistik der internationalen Moderne kann ein prägender Einfluss auf die Dimension ästhetischer Erfahrung und Bewegung des Betrachters im Raum beobachtet werden, eine Aufmerksamkeit für die Wirkungen des Lichts und das Spiel von Transparenz und Opazität, die den Unterschied zwischen Innen und Außen auflösen und die Wand als Membran denken wollen.⁷

Die neuen Bildmedien des letzten Jahrhunderts werden nicht nur in Gestalt ihrer Produkte – als Collage etwa – in den Entwurfsprozess integriert, sie beeinflussen die sich von ihrer Materialgebundenheit tendenziell ablösenden Architekturen des neuen Bauens. Die Radikalisierung der Raumentwürfe unter dem Einfluss neuer technischer Bildmedien ist in den ihren Geltungsbereich erweiternden Bildräumen des ‚neuen Kinos‘ nochmals gesteigert, die nun ihrerseits von dynamisierten Raumkonzepten geprägt werden. Diese emergieren aus der Erkundung avancierter technischer Verfahren. Unter den Bedingungen neuer Möglichkeiten digitaler Bilderzeugung und -bearbeitung, einer dieser zugehörigen Radikalisierung von Stilisierung und Medialität im ‚neuen Kino‘, wird die Arbeit an seinen Bild- und Erfahrungsräumen nun durch radikale Raumkonzeptionen beeinflusst, die – historisch gesehen – zuvor nicht zuletzt unter dem Einfluss der Bildmedien ausgearbeitet worden waren.

Im Kontext dieser Umkehrung kann Masaki Fujihatas *fieldwork@alsace* eingeordnet werden. Bereits der Titel der Arbeit verweist auf verschiedene, prozessual gefasste Räume, deren Konzeption in Abhängigkeit von neuen Bildmedien zu denken ist. Deren Möglichkeitshorizont erkundet Masaki Fujihata ebenso wie das Elsass. Dieser Bezug zwischen ‚neuem Kino‘ und dynamisiertem Raum steht in einer Entwicklung, die auf eine Charakteristik der Kinematographie zurückgeführt werden kann, wie sie Panofsky für deren Frühgeschichte beschreibt. Während der Raum des Theaters als statisch gilt, sei die Situation des Films umgekehrt.⁸ Nur äußerlich, nicht als „Subjekt ästhetischer Erfahrung“ habe der Zuschauer hier einen „festen Platz“ inne:

„Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an [...].“⁹

Dies wird durch die technischen Verfahren des Mediums ermöglicht, die heute – wie gerade Masaki Fujihatas Ausgestaltung des Bildraums als Erfahrungsraum für den Betrachter zeigt – noch vielfältiger sind, als schon Panofsky andeuten konnte: „Eine Welt von Möglichkeiten öffnet sich, von denen das Theater niemals träumen kann.“¹⁰

In Masaki Fujihatas Arbeit *fieldwork@alsace* wird Raum nicht nur als Volumen einer Ausstellungseinrichtung oder als Thema der Filmarbeit zum Gegenstand. Ihnen stehen zwei weitere Raumdimensionen zur Seite. In der Mimikry als „Ethnologen“ macht sich Masaki Fujihata auf zu einer Feldarbeit im Elsass, erkundet mikroskopisch die Grenzverläufe der Region. Zugleich besteht der Medienarbeiter Masaki Fujihata – in der doppelten Bedeutung des @ / at angedeutet – auf eine Fernstellung: die Bewegungen der Feldarbeit im dreidimensionalen Raum werden mit einem GPS-Signal

(Global Positioning System) verfolgt und visualisiert. Auf zwei verschiedenen Bildebenen werden so zwei unterschiedliche Räume konstituiert: Masaki Fujihata legt eine Raumfigur fest, die er zugleich in einer Engführung des Blicks, in mikroskopischer Nähe mit der Kamera und als Visualisierung des GPS-Signals verfolgt, die den Standort dieser Kamera als eine Spur im abstrakten Raum einzeichnet, dem die Ergebnisse seiner Feldarbeit als „Postkarten“ eingeklinkt werden. Diese zwei Raumbilder, die in der digitalen Bearbeitung und letztlich erst in der Installation bzw. Erfahrung des Betrachters zu einem gewandelten Bildraum gefügt wird, mögen ein annäherndes Kreissegment beschreiben, die auf dem Weg von Strasbourg nach Kehl und wieder zurück die Grenzlinie des Rheins schneidet, oder aber der Gang um ein Landgasthaus, dessen Geschichte (history) als Grenzstation erkundet wird. Die Geschichten (story), Personen und Dinge, denen die Aufmerksamkeit des filmenden „Ethnologen“ gilt, werden zugleich lokalisiert und delokalisiert. Erst die Bearbeitung der so aufgezeichneten Bilder und Töne, ihre Konfiguration in einem Bildraum der Ausstellung, setzt diese gegenläufige Bewegung in ein neues Verhältnis, das durch die eingreifende Bewegung des Betrachters im Projektionsraum – als eine andere Feldarbeit – einen neuen Ort nicht mehr unmittelbarer Anwesenheit findet.

In Masaki Fujihatas Arbeit *fieldwork@alsace* werden zwei Bildwirklichkeiten des sich mit dem GPS-Signal (de-)lokalisierenden Feldforschers verkantet, die dem Projektions- und Erfahrungsraum seine eigentümliche Spannung geben. Zugleich werden auch zwei verschiedene Grenzregionen in Beziehung zueinander gesetzt, die nicht unmittelbar, sondern im Prozess medialer Vermittlung zu studieren sind: Die gleichsam archaische Grenzwelt einer politischen Geographie, die Masaki Fujihata als Feldforscher verfolgt, wird mit der Grenze zwischen konkreter und abstrakter Erfahrung, unmittelbaren Eindrücken und mittelbaren Bildern zusammengestellt. Masaki Fujihata treibt sie in der Erkundung der technischen Möglichkeiten der Bildmedien ins Extrem, um sie schließlich – auf der Produktionsebene – in seiner Person und – auf der Rezeptionsebene – in eine neue Raumordnung zu verwandeln. Diese soll es den Betrachtern ermöglichen, in einem erweiterten Geltungsraum des ‚neuen Kinos‘ andere Erfahrungen und Wahrnehmungen von Grenzen zu generieren. Gleichzeitig ist jedoch die alltägliche Grenzerfahrung die notwendige Voraussetzung zu ihrer Entstehung als Bildraum.

Es lohnt sich also, einen Schritt zurück zu gehen: Von der Einrichtung eines Bildraums in der Ausstellung führt der Weg des Verständnisses über die Bearbeitung und Erzeugung der Bilder zu ihrer Aufzeichnung, von der Auslegung des „Werks“ zu einer Beobachtung des Arbeitsprozesses.¹¹ Auf diesem Weg können zwei Elemente studiert werden, die Panofsky mit der Kategorie des Raums bereits für die Frühphase des Films ausgezeichnet hat. Sie haben, so scheint es, auch für Masaki Fujihatas ‚neues Kino‘ ihre Gültigkeit behalten: der abstrakten, konzeptionellen Architektur des GPS-gestützten Bildraums steht die Wendung zur konkreten Erfahrung des Alltags gegenüber: Der Platz, den Gebrauchsgraphik und Karikatur in Panofskys Geschichte des Kinos einnehmen, ist unter den Bedingungen der avancierten Medien von den Bildern einer Handkamera besetzt. Er wird von einer Filmweise ausgefüllt, die sich kein Skript zurecht legt, keine Probe und konzise Einrichtung des Bildes braucht. Diese Gestaltungselemente des klassischen Kinos sind in die spätere Bearbeitung und Anordnung der verschiedenen Bildebenen von *fieldwork@alsace* ausgelagert.

Zuvor gilt Masaki Fujihatas Aufmerksamkeit den konkreten alltäglichen Erfahrungen und Geschichten eines Grenzraums. Sein Interesse an der einfachen Erfahrung der Grenze, der alltäglichen Begebenheit in Grenzlage kann in eine Linie mit der von Panofsky skizzierten Entstehungsgeschichte der Filmkunst gesetzt werden: An deren Beginn sei, so Panofsky, nicht „hohe Kunst“ gestanden, aus der sich eine Volkskunst ableite, sondern die Freude an scheinbarer Bewegung und genuine Volkstümlichkeit. „Ganz am Anfang steht die bloße Aufzeichnung von Bewegungen: galoppierenden Pferden, Eisenbahnzügen, Feuerspitzen, sportlichen Ereignissen, Straßenszenen.“¹² – Bereits diese beiden Urszenen den Kinos verweisen auf einen spezifischen Bildraum, der mit dem zentralperspektivisch geordneten Raum, seit der Renaissance so bedeutsam für die Entwicklung der Bildkunst, ebenso bricht, wie mit dem Vorrang der

hohen Künste, mit ihren tradierten Hierarchieen, Raumformen und Sehgewohnheiten.¹³ Diese Phase des Kinos – „prähistorische Vorfahren unserer Spielfilme“ – seien, so Panofsky, noch ohne Geschichte, noch ohne Erzähler. Einiges spricht dafür, dass im ‚neuen Kino‘ Erzählerperspektive und Erzählformen als konstituierender Teil eines Bildraums ebenfalls neu gefasst werden, nachdem gerade auch die Filmästhetik im zwanzigsten Jahrhundert die Erzählweise einer modernen Literatur geprägt hatte.¹⁴ Die Erzähltechniken der literarischen Avantgarden werden von den Medientechnikern des ‚neuen Kinos‘ fort geschrieben, die nicht nur Bilder, sondern auch Stimmen oder Töne in einem künstlichen Bildraum zusammensetzen und so Erzählung als Teil einer Raumbildung vorschlagen. Ihr Text wird erst vom Betrachter, dem Zuhörer im Gebrauch der technischen Apparaturen geschrieben: Im Raum einer Aufführung, deren Konstellation verschiedener Bildräume nicht nur das Kino, sondern auch die Mobilität der Videographie und die Interaktivität von Computerspielen beerben.

Panofskys Prinzip des kombinierten Ausdrucks (principle of coexpressibility), dementsprechend die akustische Komponente des Tonfilms nicht von der sichtbaren abgelöst werden kann, wird im ‚neuen Kino‘ zugunsten des Bildes eines der medialen Erkenntnisstrukturen nachgeordneten Erfahrungsraum weiter radikalisiert.¹⁵ In ihm besteht das Prinzip des Ausdrucks darin, dass in Kombination mit Sprachelementen – die etwa der Feldforscher Masaki Fujihata aufzeichnet – und seinen Bildern, seien es die der Handkamera, seien es die visualisierten GPS-Signale, nicht nur in eine „Reihung von Bildfolgen“ zu integrieren ist, die ein „unmittelbarer Fluß von Bewegung im Raum“ zusammen halte.¹⁶ Sie sind in den abstrakten Bildraum eines als Spur sichtbar werdenden GPS-Signals einzugliedern, mit dem der Betrachter interagieren kann. Im Bildraum des ‚neuen Kinos‘, das den Projektionsraum des klassischen Kinos ablöst, wird nicht nur die Integrierbarkeit eines nicht mehr vorhandenen Skripts in die Bildfolge gefordert, sondern die Integrierbarkeit der Tonspur unmittelbarer Feldarbeit in die Visualisierung abstrakter (De-)Lokalisierung. Referenzpunkt der Entwicklung einer so radikalisierten Erzähldimension des Films war, wie Panofsky mitteilt, nicht das Theater sondern das Bild: „[S]chlechte 19.-Jahrhundert-Gemälde und -Postkarten oder Wachfiguren à la Madame Tussaud, dazu comic strips [...] und die Thematik von Gassenhauern, Romanheftchen und Groschengeschichten.“¹⁷

In Masaki Fujihatas *fieldwork@alsace* nehmen deren Platz die Aufzeichnungen von Grenzbewohnern ein: Pendler und Taxifahrer, Gastwirte und Milchbauern, die von ihrer Grenzerfahrung berichten. Er geht in seiner visuellen Feldarbeit nicht von einer Idee aus, die – so noch Panofsky – in allen dem Film vorausgehenden Verfahrensweisen der bildenden Kunst, dem idealistischen Weltbild entsprechend, in die gestaltlose Materie projiziert werden sollte.¹⁸ Fujihata setzt vielmehr beim prozessualen Herstellungsprozess eines Bildraums an, der sich aus der Erkundung der technischen Möglichkeiten neuer Bildmedien ergibt, die er mit den konkreten Objekten der äußeren Welt in Verbindung bringt. Nicht die Idee, sondern ein Staunen des Medienarbeiters in der Mimikry als „Ethnologe“, das sowohl der Welt der Gegenstände wie der technischen Möglichkeiten gilt, ist der Ausgangspunkt von Masaki Fujihatas Arbeit. Ihre Neugier gilt sowohl der konkreten Ordnung der Dinge wie der technischen Möglichkeit, ihre visuelle Verfassung ins Bild zu setzen.

Fieldwork@alsace verweist im Titel nicht nur auf zwei sich überlagernde Räume, die in dieser Konstellation in Bewegung geraten, sondern vielleicht noch zuvor auf diese Dimension der Erkundung, die der Einrichtung eines dynamisierten Bildraums voraus geht. Mit seinen technischen Apparaturen bewaffnet und mit der staunenden Neugier des „Ethnologen“ vor der Welt begabt, gleicht Masaki Fujihata so einem Magier, der einen verwandelten Raum aus dem Hut seiner avancierten Bildtechniken zaubert.¹⁹ Er macht sich auf den Weg zu den Dingen der äußeren Welt, die er mit der Welt der neuen Bildmedien konfrontiert um den Bildraum eines ‚neuen Kinos‘ als Grenzerfahrung zu erzeugen. Die Idee tritt dabei hinter die Dinge und den Entwurf zurück, die beide erst im Prozess der Aufnahme bzw. der digitalen Bearbeitung als Bild erzeugt werden. Sie verlieren hier nicht ihre Materialität, Dinge und Personen werden in der prozessualen Tätigkeitsdimension in eine Symbolordnung übersetzt. Als ein filmender Feldforscher aus dem Reich der

digitalen Bilder wendet sich Masaki Fujihata zwar den Dingen und ihren Geschichten zu, er hebt in der Bearbeitung der so gewonnenen Bilder und Töne jedoch zugleich deren nur noch scheinbare Unmittelbarkeit in einer aus mehreren Schichtungen bestehenden Raumdynamik auf.

Fieldwork@alsace verfolgt Erfahrungen der Grenze, die in dieser im Elsass möglichen paradoxen, bisweilen absonderlichen oder auch alltäglichen Dimension in der geographischen Situation Japans nicht möglich seien. Masaki Fujihata selbst betont den Unterschied zwischen der Insellage und dem Rheintal und macht sich mit einer bisweilen anarchischen Freude auf den Weg, diese Grenzlinie visuell zu erkunden. Mit der Raumordnung, die in der Megalopole Tokio studiert werden kann, hat diese Grenzregion nicht mehr viel gemeinsam. Doch scheint, konzeptionell gesehen, das Interesse an der Grenze nicht nur ihrem absonderlichen und nicht nur aus der Perspektive des Bilduniversums Tokio befremdlichen Charakter geschuldet, den der als „Ethnologe“ maskierte Medientechniker Masaki Fujihata betont. Seine visuelle Befragung der Grenzkonstitution und -erfahrung ist vielmehr und vielleicht in erster Linie einer medialen Einsicht geschuldet: Dem Verständnis für radikal gewandelte Raumkonzeptionen eines ‚neuen Kinos‘ und seiner technischen Bildmedien.

Was geschieht, so könnte die Frage lauten, die *fieldwork@alsace* stellt, mit einer Grenzziehung und ihrer Erfahrung, wenn die scheinbar unverbrüchlichen Sicherheiten eines Raums der physischen und politischen Geographie in der Ordnung der Bilder so nicht mehr gegeben ist? In einer Ordnung, die durch neue Bildmedien möglich wird, durch Techniken, die diese Ordnung mehr und mehr in Frage stellen, indem sie in ihre Bildung eingreifen und ihre visuelle Verfassung offen legen? Was geschieht, wenn diese erweiterten Bildräume eines ‚neuen Kinos‘ neue Grenzen in einem anderen Ordnungssystem erzeugen? Wenn so die Grenzen physischer und politischer Geographie antiquarisch werden und nur noch von nostalgischem Interesse sind? – Dies zumindest in der Bildordnung eines ‚neuen Kinos‘ und seiner Erfahrungsräume, im Prozess einer Bildwerdung, in die eine nur noch scheinbare Sicherheit des Raums eingezogen wird.

Es ist gerade auch diese zwischen verschiedenen Raumverfassungen verlaufende Grenze, die Masaki Fujihata in seiner ‚Feldforschung‘ zum Gegenstand des visuellen Prozesses macht. Wo er in der Mimikry als „Ethnologe“ der Grenzlage nachspürt, die im Elsass Identität prägend geworden ist, verfolgt er als Bildtechniker die Ablösung verschiedener Raumkonzeptionen durch die Konstitution eines erweiterten Bildraums. Dessen Gestaltung wird durch verschiedene, in Bewegung gebrachte Raumkonzeptionen geprägt, die Masaki Fujihata in der spielerischen Erkundung der neuen Bildmedien, im Praxistext einer Feldarbeit als Grenzregion im doppelten Wortsinn eröffnet. Ihrer bedient er sich, vor dem Hintergrund einer scheinbar unmittelbaren Grenzerfahrung, zur Gestaltung seines Bildraums. – Als Teil der Erkundung des Möglichkeitshorizonts neuer Bildmedien.

Aus der Feldarbeit im (at) Elsass wird im Bildraum des ‚neuen Kinos‘ so ein *alsace@fieldwork*. – Die Erkundung eines prozessualisierten Raums, die es letztlich den Betrachtern als Effekt avancierter Bildmedien ermöglicht, den visuellen Grenzbereich, der ihre zur Sichtbarkeit gebrachte Lebenswelt ist, in Bewegung zu setzen. Die dem Film von Panofsky gestellte Aufgabe, mit einer unstilisierten Realität so zu verfahren, dass das Ergebnis Stil habe, wird in den erweiterten Bildräumen des ‚neuen Kinos‘ als Ausstellung dynamischer Räume gelöst.²⁰ Diese bestimmen zunehmend nicht nur die Arbeit im Reich der digitalen Medien, sondern auch deren Gegenstand und Material: das zur Grenzregion der Bilder und der Bilderkenntnis gewordene, bloße und nicht stilisierte „Leben“.

¹ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film. Frankfurt/Main 1999, 22. Zu Panofskys Aufsatz vgl.: Thomas Y. Levin: Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theorie. In: The Yale journal of Criticism 9.1, 1996, 27-55. Regine Prange: Stil und Medium. Panofskys ‚On Movies‘. In: Erwin Panofsky: Beiträge des Symposiums, Hamburg 1997, hg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 1994, 171-190.

² Die Arbeit Masaki Fujihatas wurde zuerst in der Gruppenausstellung „Future cinema“ im ZKM Karlsruhe (Deutschland) gezeigt, dann im KIASMA (Finland), im ICC Tokyo (Japan) und zuletzt im Programm der europäischen Kulturhauptstadt Lille 2004 (Frankreich) (2002-2004). Zum Konzept des als Teil einer neuen

Medienkunst verstandenem future cinema ist hier auch auf den Begriff des expanded cinema. Dazu: Anne-Marie Duguet: Jeffrey Shaw: Vom Expanded Cinema zur Virtuellen Realität. In: Heinrich Klotz (Ed.): Jeffrey Shaw, Karlsruhe 1997, 21-57.

³ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, a.a.O., 52-53.

⁴ Vgl. zu Raum und neuen Medien: Elisabeth Grosz: The Future of Space: Toward an architecture of Invention. In: Olafur Elisasson: Surroundings surrounded. Essays on Space and science, edited by Peter Weibel, Karlsruhe 2001, 252-268. Siehe auch: Lise Bek: Creating reality by sight. A contribution to the history of man's visual relation to his surroundings. In: a.a.O, 62-78. Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf: Praktiken des Performativen. Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 13, Heft 1, 2004.

⁵ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, a.a.O., 25. So scheint mir auch der Vergleich von Film und Kathedrale nicht nur der Bemühung um eine Nobilitierung des Kinos geschuldet, ebd., 51.

⁶ Dieser Aufsatz verdankt seine ersten Anregungen der Gelegenheit, zu Masaki Fujihatas *fieldwork@alsace* als ein Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich beizutragen. Florian Kramer und Anne Söll danke ich ebenfalls für Hinweise.

⁷ Vgl. etwa: Detlef Mertins: Architektonik des Werdens. Mies van der Rohe und die Avantgarden. In: Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938. München, London und New York 2001, 107-133. Auch: Andreas Lepik: Mies und die Photmontage 1910-1938, a.a.O, 324-329. Zum Zusammenhang von Fotografie und Architektur auch: Andreas Haus: La photographie au Bauhaus. La découverte d'un media. In: La photographie au Bauhaus, Berlin 1990, 126-183.

⁸ Ein Befund, der sich durch den Kontakt des Theaters auch mit den neuen Bildmedien in veränderten Performanzformen überholt hat.

⁹ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, a.a.O., 25.

¹⁰ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, a.a.O., 26, neben den „fotographischen Tricks“ sind es auch die möglichen Themen, die eine Spezifik des Films begründen: „Operationen aller Art, nicht nur im medizinischen Sinn, sondern allgemein als Akte des Konstruierens, Zerstören oder Experimentierens“.

¹¹ Dieser ist – am Rande bemerkt – wie auch die wahrnehmende Erfahrung der Betrachter zu einem integralen Teil der Arbeit geworden..

¹² Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, a.a.O., 21.

¹³ Vgl.: Panofsky: Die Perspektiv als symbolische Form. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg.v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1998, 99-167.

¹⁴ Panofsky insistiert auf die Unterscheidung von Film und Literatur: Film bleibe auch mit dem Ton ein bewegtes Bild, und sei eben kein aufgeführtes literarisches Werk..

¹⁵ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, a.a.O., 28.

¹⁶ Ebd., 27.

¹⁷ Ebd., 23.

¹⁸ Auch wenn Panofskys Charakterisierung der idealistischen Verfassung vorfilmischer Verfahrensweisen ästhetischer Produktivität – der Malerei und der Bildhauer ebenso wie der Literatur – aus der Perspektive der Arbeitspraxis zu relativieren ist, bleibt Panofskys Auszeichnung des Films in dieser Umwertung der künstlerischen Verfahrensweisen gültig.

¹⁹ Auf die Bedeutung des Entdeckersinns machte Masaki Fujihata im Gespräch mit dem Autor aufmerksam. Vgl.: Masaki Fujihata: Nazzl Afar. In: Peter Weibel, Timothy Druckers (ed.): *net_condition, art and global media*. Cambridge and London 1999, 92.

²⁰ Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, a.a.O., 54. In dieser Gedankenfigur wird auch das Verhältnis zwischen strukturellen Funktionskriterien des theoretischen Diskurses, die gerade Beschreibungen des Arbeitsprozesses im Feld der neuen Bildmedien prägten und einem Stilbegriff neu gefasst, den Panofsky in den Bereich der Filmtheorie überführte.