

an stereoskopischen Filmen geherrscht habe – entsorgt worden seien. Weiterhin stellt die Notwendigkeit einer spezifischen technischen Anordnung zur Rezeption stereoskopischer Filme die Forschenden vor Herausforderungen. Um historische stereoskopische Filme in ihrem Wahrnehmungseindruck zu analysieren, müssen nicht nur beide Spuren vorhanden sein und an einem Ort zusammengebracht werden, sondern sie müssen dann durch zwei mechanisch gekoppelte Projektoren wiedergegeben betrachtet werden können. Oder sie müssen von den besitzenden Archiven digitalisiert werden, um als digitale Filme in modernen stereobildfähigen Abspielgeräten analysierbar zu sein. Für *THE POWER OF LOVE* ist dies, da bisher nur eine Spur des Vorfilms aufgefunden worden ist, schlicht unmöglich.

In der Analyse der Diskursivierungen dieser konkreten Bewegtbilder zeigt sich jedoch, dass der stereoskopische Film insgesamt nicht einmal in seinen Wahrnehmungsaspekten gedacht wird. Das Zusammenfallen der Filmbilder, wenn Fairall mit farbigen Filtern aufgenommen hätte, wurde bisher noch nicht bemerkt, und die Frage, was diese Aufnahme für das wahrzunehmende Filmbild bedeuten würde, bislang nicht gestellt. Es deutet sich an, dass stereoskopische Bewegtbilder, anders als der Farbfilm, eben nicht vorrangig ausgehend von ihrem Erscheinen untersucht worden sind.

Stereoskopische Bewegtbilder in Wahrnehmung und Diskurs

Kelley's Plasticon Pictures als Seherfahrung

Während eine Konzentration auf die Akteur:innen und verwendeten Apparaturen bei Filmen, die nicht mehr existieren, nachvollziehbar erscheint, erklärt sie sich nicht bei Filmen, bei denen beide Filmspuren erhalten und teilweise sogar digitalisiert worden sind. Ebenfalls im Rahmen der Verwandtschaft von Stereo- und Farbfilm werden die *Plasticons*, *Plastigrams* und *Stereoscopiks* untersucht, deren Verantwortliche diesmal jedoch vom Farbfilm zum stereoskopischen Film gekommen sind. Mit diesen Begriffen hat eine Gruppe in unterschiedlichen Konstellationen zusammenkommender Personen – William van Doren Kelley, John Norling und William T. Crespinel, Jacob Leventhal und Frederic Eugene Ives – ihre stereoskopischen Filme in Anaglyphentechnik gefasst.⁹²

Bereits 1916 hat William van Doren Kelley sein Prizma-Color-System entwickelt, das wie Kinemacolor mit einem Farbfilterrad arbeitet. 1919 hat Kelley zusätzlich ein subtraktives Farbfilmverfahren entworfen, welches das einkommende Licht durch ein Prisma, wie bei Technicolor I und II, in komplementäre Farbspektren teilt.⁹³ Mit einer Abwandlung dieses zweiten Prizma-Systems hat sich Kelley dann an stereoskopischen Bewegtbildern versucht, den *Plasticons*.⁹⁴ In seinem Artikel *Stereoscopic Pictures* der Oktober-Aus-

92 Vgl. *A Wave of Stereo* in Zone 2007, S. 114–127.

93 Für die Technik beider Verfahren siehe Flückiger o.D., *Prizma I*, *Prizma II*.

94 In der Besprechung Kelleys zitierte Zone dessen Artikel *Natural Color Cinematography* (vgl. Kelley 1918), der die verschiedenen Farbfilmverfahren hinsichtlich der Frage diskutiert, ob sie Farbe abbildeten oder arbiträr erzeugten. Zone weist darauf hin, dass Kelley darin auch das sogenannte *Douglass-color*-Verfahren bespricht, mit dem die Möglichkeit gegeben ist, sowohl Farb- als auch Stereoeffekte im Bewegtbild zu produzieren, vgl. Zone 2007, S. 114f., in Bezug auf Kelley 1918. Da

gabe des *Society of Motion Picture Engineers Journal* von 1923 gibt Kelley an, dass eine Kamera, mit der Farbaufnahmen gemacht würden, durch einen das Verfahren du Haurons adaptierenden Aufsatz zu einer Kamera für stereoskopische Filmbilder umgewandelt werden könne. Diese Kamera gebe dann zwei Bildbereiche auf einmal zur Belichtung frei. Wenn jede Linse mit einem Prisma ausgestattet sei, so dass die Bildbereiche von zwei verschiedenen Perspektiven bestimmt würden, könnten zwei Filmspuren mit einem interokularen Abstand von $2\frac{3}{4}$ Zoll produziert werden.⁹⁵ Von den vermutlich mit der so beschriebenen Kamera aufgenommenen Bewegtbildern, darunter Kelleys stereoskopische Aufnahmen von New York, die unter dem Titel *MOVIES OF THE FUTURE* (William Van Doren Kelley) Ende des Jahres 1922 im Rivoli Theater in New York Premiere hatten,⁹⁶ sind einige im 3-D Film Archive in New York erhalten und digitalisiert worden.⁹⁷ Unter dem Titel *Kelley's Plasticon Pictures (1922 – 1923 – anaglyphic)* bestimmt das Booklet der digitalisierten Version die überlieferten Filmbilder des im Anaglyphenformat vorliegenden 35-mm-Nitratfilms als »Vorführrolle« für ein Treffen in Swampscott, Massachusetts, und für eine Versammlung der Society of Motion Picture Engineers in Ottawa, Kanada, im Juni bzw. Oktober 1923.⁹⁸ Die auf dem Nitratstreifen zusammenkommende Gruppe an Bewegtbildern bestehe einerseits aus dem von William T. Crespinel aufgenommenen Film *THRU' THE TREES – WASHINGTON, D.C.* (Music Films 1922 – Kurztitel: *THRU' THE TREES*) als auch »wahrscheinlich, wenngleich nicht bestätigt« in den Anfangs- und Endszenen aus *MOVIES OF THE FUTURE* »im Ganzen, oder in einer beschnittenen Version des im Rivoli gezeigten Kurzfilms«.⁹⁹ Bei *THRU' THE TREES* handelt es sich indes vermutlich nicht um von Kelley aufgenommene *Plasticon*-Bewegtbilder, sondern vielmehr um einen

Kelley seine stereoskopischen Experimente erst nach dem Verfassen dieses Artikels beginnt, insinuiert Zone, dass Kelley von Douglass dazu inspiriert worden sein könnte, weitere Verwendungen seiner Kameras zu testen, wenn er dann Kelleys Systeme, vor allem *Prizma II*, beschreibt und davon ausgehend von dessen stereoskopischen Filmen berichtet, vgl. Zone 2007, S. 115f. Zu den *Plasticons*, vgl. Zone 2007, S. 116–118.

95 Vgl. Kelley 1923, S. 151.

96 Vgl. Zone 2007, S. 116.

97 Das 3-D Film Archive besitzt einige Filmspuren der sogenannten *Plastigrams* und *Stereoscopiks* aus den 1920er Jahren, die George Symmens digitalisiert hat und in einer 3D-Blu-ray-Edition zusammen mit Flicker Alley als digitalisierte Versionen herausgegeben hat, vgl. Furmanek/Masino/Morrison 2015. George Symmens zählt ebenso wie Furmanek zu den Stereo-Film-Begeisterten, die diese Bewegtbilder schon vor ihrer erneuten Popularisierung in den 10er Jahren des 21. Jahrhunderts protegiert haben. Die angesprochenen *3-D Rarities*, vgl. Furmanek/Masino/Morrison 2015, und ihr Nachfolger *3-D Rarities Volume II*, vgl. Furmanek/Masino 2020, jeweils auf 3D-Blu-ray machen eine Vielzahl früher stereoskopischer Filme zugänglich und erlauben es, historische stereoskopische Filme in ihrer Erscheinung zu analysieren. Dabei muss jedoch immer ein nicht mehr einholbarer Abstand zur originalen Seherfahrung bedacht werden, die nur teilweise durch die Seherfahrung auf zeitgenössischen Festivals stereoskopischer Filme, wie auf der 3D-Expo in Los Angeles 2013, eingeholt werden kann.

98 Furmanek/Masino/Morrison 2015, Booklet, S. 4f. Sammons 1992 führt diese Bewegtbilder als Film mit dem Titel *Plasticons* und gibt William Van Doren Kelley als Produktionsfirma an, S. 71. Da es hier um eine Sammlung von Bewegtbildern in der gleichen Technik handelt, werden sie hier als Zusammenstellung verstanden, ebenso wie die *Plastigrams*, die Sammons auch als eigenen Film führt und die Produktionsdetails »Ives-Leventhal« und »1922« angibt, Sammons 1992, S. 71.

99 Furmanek/Masino/Morrison 2015, Booklet, S. 4f.

von Leventhal und Crespinel aufgenommenen Film, für den Kelley das Film- und Färbematerial geliefert hat. Diesen Film erwähnt Zone bereits im Rahmen der Entstehungsgeschichte der *Plastigrams*.¹⁰⁰

Weder die in dieser Vorführrolle zusammenkommenden Aufnahmen von *THRU' THE TREES* noch die vermutlich aus *MOVIES OF THE FUTURE* stammenden bespricht Zone in seiner präzisen und materialreichen Studie in ihren spezifischen formalen und narrativen Eigenheiten, und nur am Rande geht er auf die sich über die Wahrnehmung eröffnenden Qualitäten im Rahmen seiner Darstellung der *Plastigrams* ein. Die von Jacob Leventhal, John Norling und William T. Crespinel produzierten *Plastigrams* seien mit einer von Frederic Ives gebauten Kamera aufgenommen, das verwendete Film- und Färbematerial habe Kelley empfohlen.¹⁰¹ Zu dieser Filmgruppe, die 1924 Premiere gehabt habe, formuliert Zone:

Leventhal and Crespinel began stereoscopic filming. »We made a sample film in and around Washington, D.C.« recalled Crespinel. »Jack showed the film to Dr. Riesenfeld, managing director of the Rialto theatre in New York, who enjoyed the 3D effect, but said it lacked novelty. »Show me something like Ziegfeld has at the *Follies* and I might be interested.««

Hammond's *shadowgraphs* [at the Follies] produced an exaggerated 3-D effect that was difficult to achieve with two camera lenses in parallel alignment. »The novelty was the startling illusion of objects appearing to come from the screen into one's face,« explained Crespinel. Leventhal and Norling went back to Ives in Philadelphia, who subsequently supplied them with »a pair of odd-shaped prisms to be placed in front of the lenses.« The prisms converged the optical axes of the two camera lenses, thus producing negative parallax with off-the-screen imagery. It permitted »an object to come within a certain distance of the lenses«, in Crespinel's words, and it »reacted in a similar way in the projected image.«

Crespinel and Norling filmed vignettes that broke the *fourth wall* of the motion picture screen, foregrounding spectatorship and display, acknowledging the viewer with a visual shock. Riesenfeld wanted Crespinel and Leventhal to produce a cinema of attractions, and they delivered it. These were stereoscopic novelties that violated the audience space. »We made a film using the new technique«, said Crespinel, »baseball thrown into one's face, a water hose turned full on; a spear aimed at one etc. At a private showing for Dr. Riesenfeld, he said, in effect, »Great. I'll book it« there had never been anything like it on the screen before.«

In point of historical fact, there had been something like it before, as seen when Edwin S. Porter's bandit raised his gun and fired at the audience in *The Great Train Robbery*. Now, two decades later, Porter's thrilling acknowledgement of the audience had been heightened in a stereoscopic display. By converging the optical axes of the lenses in the cameras, the stereoscopic imagery was made to come out into the audience space. Crespinel and Leventhal wisely eliminated backgrounds in the 3-D vignettes to minimize eyestrain for the audience.¹⁰²

100 Vgl. Zone 2007, S. 119.

101 Vgl. Zone 2007, S. 118–122.

102 Zone 2007, S. 119f, Hervorhebungen im Original. Zone zitiert hier William T. Crespinel aus dem Interview mit seinem Sohn William A. Crespinel, vgl. Crespinel 2000, S. 65f.

Die hier in ihrer Länge zitierte Besprechung der *Plastigrams* zeigt sich exemplarisch für Zones Aufarbeitung stereoskopischer Filmgeschichte. Diese ist im Stil einer Biographie entlang der einzelnen Personen geschrieben – hier Leventhal, Crespinel, Norling und Ives –, die, wenn möglich, direkt mit ihren persönlichen Erfahrungen zitiert werden. Die Biographien und Zeitzeugenberichte werden dann eingebunden in das ökonomische System. Hier wird dazu Riesenfeld, der Manager des Rialto in New York, erwähnt, der Filme gewollt habe, die sich gut verkauften, ähnlich wie die stereoskopischen Schattenspiele, die *Shadowgrams*, im von Ziegfeld geleiteten Follies, bei denen es sich um mit zwei Lichtern beleuchtete Performances hinter einer weißen Leinwand gehandelt habe, deren farbige Schatten stereoskopische Effekte erzeugt hätten.¹⁰³

In der präzisen Analyse der ökonomischer Prämissen und personellen Konfigurationen tritt die Analyse der Seherfahrung zurück: In seiner knappen Reflexion der Erscheinung der Filmbilder stellt Zone dem von den Beteiligten zu Werbezwecken betonten Neuheitswert die eigentliche Rückkehr zu einer vorangegangenen Filmsprache entgegen, dem *cinema of attractions*. Mit den »gefilmten Vignetten, welche die *vierte Wand* der Spielfilmleinwand durchbrachen und dabei Zuschauerschaft und Präsentation betonten und den Betrachter durch den visuellen Schock anerkannten«, ¹⁰⁴ fasst Zone direkt einen Aspekt von Gunnings Konzept des *cinema of attractions*, das er im Kapitel *Cinema's Novelty Period*¹⁰⁵ zuvor eingeführt hat. Damit subsumiert Zone seine Analyse der konkreten Filmbilder unter seiner größeren These, dass die formale und narrative Entwicklung des stereoskopischen Films jene des klassischen Films zeitversetzt nachvollziehe und deswegen noch für 50 Jahre, nachdem sich der klassische Film entwickelt habe, in der »Anfangsphase« verbleibe.¹⁰⁶

Es stellt sich jedoch die Frage, ob sich eine andere Interpretation eröffnet, wenn der Fokus der Analyse auf die Erfahrung der Filmbilder gelegt wird. Aus der von Zone zitierten Erinnerung William T. Crespinals lassen sich zwei Phasen der *Plastigrams* ableiten, von denen sich Zone vor allem für die zweite interessiert. Ihr entsprechen vermutlich die unter *William T. Crespinel/Jacob Leventhal Tests (1924–1927–anaglyphic)* vom 3-D Film Archive publizierten Filmausschnitte, in denen sich der von Zone betonte präsentierende Modus eindeutig beobachten lässt.¹⁰⁷ Die in der Vorführrolle zusammengefassten Sequen-

103 Vgl. zu den *Shadowgrams* Zone 2007, S. 104–106.

104 Zone 2007, S. 120, Hervorhebung im Original.

105 Vgl. Zone 2007, S. 73–85.

106 Zone 2007, S. 72.

107 Das für die Filmsammlung *3-D Rarities* verantwortliche 3-D Film Archive präsentiert sie im Booklet der 3D-Blu-ray mit folgender Einleitung: »Following the success of *Movies of the Future*, Jacob Leventhal partnered with Frederick E. Ives to produce *Plastigrams*, a self-distributed 300-foot anaglyphic short that played January 1924 in New York at the Rialto, and the following month at the Rivoli. Educational Pictures picked up distribution rights not long thereafter, and the short was distributed nationally in March. Ives and Leventhal followed this up in June 1924 with a short for Educational called *Stereoscopiks*. The following year, the Ives-Leventhal *Stereoscopiks* brand was licensed by Pathé films for a series of quickie 10-minute shorts with unusual names like *Ouch*, *Zowie*, *Luna-cy* and *A Runaway Taxi* which gained much national notoriety. Uncredited but an integral part of all these films was William T. Crespinel, who photographed and processed most of these films at Prizma and Kelleycolor laboratories. He seemingly put together this best of reel around 1927/1928. The man with the gun and cannon firing were specifically mentioned in reviews

zen aus den *Plasticons* und dem vermutlichen Vorläufer der *Plastigrams*, lassen sich hingegen nicht unter das Schlagwort *cinema of attractions* subsumieren. Die originale Wirkung der Filmbilder kann mit dem Digitalisat der Filmbilder, die als *Kelley's Plasticon Pictures* vom 3-D Film Archive veröffentlicht worden sind (vgl. im Folgenden P8: Sequenzprotokoll *Kelley's Plasticon Pictures* – 00:01:06-00:08:36 – <https://doi.org/10.18452/27076>), nicht mehr rekonstruiert werden – nicht nur weil die Wahrnehmungswirklichkeiten von 1922 und 1923 nicht mehr zu erzeugen sind, sondern auch, weil nur eine Filmrolle existiert, in der die ursprünglich separaten Spuren übereinander gedruckt sind. Obwohl das Digitalisat mit höchster Präzision angefertigt ist, weisen die Filmbilder einige Fehler auf. Dazu zählen vertikale Verschiebungen, die vermutlich in der Zusammenführung der beiden Spuren zu einem Print von 1923 begründet sind. Diese Verschiebungen lassen den räumlichen Effekt teilweise ebenso in sich zusammenfallen, wie die starken Kratzer auf den Spuren (vgl. P8 S6). Gleichwohl ist diese Filmrolle wohl nie mit so wenig Helligkeitsverlust der Filmbilder zu sehen gewesen, wie in der vorliegenden digitalen Fassung.

In ihrer konkreten Zusammenstellung als Vorführrolle ergeben die aus unterschiedlichen Kontexten stammenden Sequenzen eine narrative Anordnung, die eher auf eine klassische Erzählstruktur hinweist als auf die des *cinema of attractions*. Die erste, als Animation gestaltete Sequenz stellt ostentativ ihr Erzähltsein aus (vgl. P8 S1). Die Erzählinstanz kommuniziert über die Zwischentitel direkt mit dem Publikum. Zunächst werden die Betrachtenden aufgefordert, sich in die Anordnung einzufügen – also ihre Brille aufzusetzen –, dann wird ihnen der Effekt der Bildtrennung mit zwei unterschiedlichen Bildspuren vor Augen geführt. Ein Zwischentitel fordert auf, die Augen abwechselnd zu schließen, anschließend sieht man mit dem rechten Auge George Washington und mit dem linken Abraham Lincoln. Das Schema wiederholt sich mit einem zweiten Bildpaar, diesmal einer Darstellung einer Flasche Scotch und einem Glas sprudelnder Flüssigkeit. Nach diesen die Bildtrennung didaktisch begreifbar machenden Einstellungen folgt die Vorführung des damit möglichen Raumeffekts. Ein kleines Quadrat multipliziert sich und kommt mit jeder Schicht weiter in negativer Parallaxe nach vorne – die Schrift im Bild erklärt, dass sich *Plasticons* in vielen Ebenen, gewöhnliche Bilder dagegen nur auf einer einzigen Ebene zeigen würden (vgl. P8 S1).

An diese Film als Erzählung ausstellende Exposition schließen sich die fünf Sequenzen an, die vermutlich aus *THRU' THE TREES* stammen. Die Heterogenität dieser Filmbilder im Vergleich zu den vorangegangenen offenbart sich schon durch die Einblendung einer eigenen Titelfolie (vgl. P8 S2), aber auch durch die andere, auf eine voyeuristisch immersive Betrachtung zielende Positionierung der Erzählinstanz. Die Sequenzen zeigen durch Bäume aufgenommene Gebäude und Monumente Washingtons, wie die Zwischentitel deutlich machen und schon die erste Bildeinstellung bestätigt. Jene zeigt eine Totale des Obelisken im Washington Monument. Es folgen zwei weitere Aufnahmen der National Mall. Während diese Baustrukturen nicht spezifiziert werden, sind die ihnen folgenden mit sie benennenden Zwischentiteln eingeführt:

for *Ouch*.« Furmanek/Masino/Morrison 2015, Booklet, S. 5, Hervorhebungen im Original. Dadurch und durch die Filmbilder in präsentierender Ästhetik lässt sich annehmen, dass es sich hier um die Filmaufnahmen handelt, auf die sich Zone zu beziehen scheint.

The White House[.] Executive home of the Presidents of the United States. (vgl. P8 S3)
 The Pan-American Building. The Patio. Aztec god. (vgl. P8 S4)
 During the Civil War the Arlington Estate became a Military Cemetery. Veterans returning from a visit to their comrades at Arlington Cemetery. (vgl. P8 S5)
 The Capitol. (vgl. P8 S6).

Die fünf Sequenzen folgen in ihren einzelnen Einstellungen einem gleichbleibenden Muster (P8 S2-S6). Zuerst wird eine Einstellung gezeigt, die auch auf der Bildebene eindeutig macht, wo die Aufnahme gemacht wurde – die Sequenzen beginnen mit dem Obelisken (vgl. P8 S2), dem Weißen Haus (vgl. P8 S3), dem Pan-American-Gebäude (vgl. P8 S4), einigen Grabsteinen auf einem Hügel (vgl. P8 S5) und der Kuppel des Kapitols (vgl. P8 S6). Danach schließen sich Einstellungen innerhalb dieser Gebäude oder in ihrem Umkreis liegender Bildelemente an. Ein Großteil der Einstellungen ist durch Bäume auf der Leinwandebene gerahmt, dahinter erstreckt sich jeweils in positiver Parallaxe das zentrale Gebäude, dazwischen sind meist sich schräg zum Blickpunkt bewegend Personen verortet. Einzig die Aufnahme einer Azteken-Skulptur (vgl. P8 S4) und diejenigen der Grabsteine, die auf die Skulptur bzw. auf ein Kreuz innerhalb der Grabsteine fokussieren (vgl. P8 S5), weisen Bildelemente auf, die in negativer Parallaxe nach vorne kommen. Bis auf den die Capitol-Sequenz beschließenden Kameraschwenk über eine Wasserfläche – wahrscheinlich der Potomac River unterhalb des Kapitols (vgl. P8 S6) – sind die Aufnahmen mit statischer Kamera gefilmt. Die Raumwirkung in die Tiefe wirkt überzeugend, und die schrägen Bewegungen der Passant:innen beleben den Übergang von der Bildtiefe bis zur Leinwandebene, auf der sich die Bäume befinden. Diese Bäume jedoch brechen die überzeugende Illusionswirkung immer wieder, da sie vom Rand überschritten werden.

Angesichts dieser fünf sehr ähnlich aufgebauten Aufnahmen ist die formale Differenz zur nächsten Sequenz innerhalb der Vorführrolle erneut offensichtlich, auch wenn diese nicht mit einer weiteren Titelfolie angekündigt wird. Die erste Einstellung dieser neuen Gruppe (vgl. P8 S7) zeigt zudem eine andere Stadt, den Times Square, ein Wahrzeichen New Yorks. Während diese Aufnahme relativ gelungen einen Tiefenraum in Szene setzt – die Bewegungen der Passant:innen gehen von der Kamera in die Bildtiefe –, misslingt dies der nächsten Aufnahme. Sie zeigt eine der bekannten Löwenfiguren vor der Public Library. Die Figur erscheint jedoch zusammen mit der vor ihr liegenden Balustrade als ein den Raum ohne sinnvolle Funktion vom Publikum abtrennendes Bildobjekt (vgl. P8 S7).

Bei der nächsten Sequenz (vgl. P8 S8) ist die Inszenierung für die stereoskopische Aufnahme wieder offensichtlich und gelingt. Alle Einstellungen sind direkt frontal für die Kamera abgestimmt. Während aber die erste Einstellung – eine von den Füßen aus gefilmte Aufnahme eines liegenden Mannes – eher von malerischen Experimenten inspiriert scheint, welche die Verkürzungen der Zentralperspektive erproben wie beispielsweise Andrea Mantegnas Christus in dessen Gemälde,¹⁰⁸ inszenieren die Aufnah-

108 Die fast quadratische *Beweinung Christi* von Andrea Mantegna könnte hier inspirierend gewirkt haben, vgl. Andrea Mantegna: *Beweinung Christi*, um 1480, Öl auf Leinwand, 66 × 81,3 cm, Pinoteca di Brera Mailand. Während aber der Kopf des in starker Aufsicht gemalten Christus im oberen Viertel

men der Dame im Pelzmantel und des Mannes mit Revolver tatsächlich Handlungen aus dem frühen Film. So bewegt sich die Tänzerin in der nächsten Einstellung auch lateral, wohingegen die anschließenden Einstellungen die frontalen Bewegungen fortführen, die sich gut mit der stereoskopischen Technik verbinden: Ein Zug, ein Hotdog und eine schaukelnde Frau kommen dem Publikum in negativer Parallaxe entgegen, eine Achterbahnfahrt zieht es ins Bild hinein. Zunächst erscheinen die Filmbilder aus Washington und New York von einer sich selbst verdeckenden Erzählinstanz präsentiert – dezidiert sind die Blickpunkte hinter Bäumen und Balustraden auf der Leinwandebene gesetzt –, bevor nun das Publikum in negativer Parallaxe direkt angesprochen wird.

Der Aufbau der in *Kelley's Plasticon Pictures* zusammenkommenden Sequenzen zeigt sich damit konform zu dem in dieser Arbeit für den klassischen Hollywoodfilm beschriebenen. Sequenzen mit negativer Parallaxe, die das Publikum direkt angehen, treten dabei eben nicht durchgehend auf. Die Möglichkeit des stereoskopischen Films, die Leinwandebene nach vorne hin aufzulösen, wird zu Beginn (vgl. P8 S1) und am Ende (vgl. P8 S8) genutzt und damit an den Stellen betont, in denen auch der klassische Film auf sein Erzähltsein verweist. Die dazwischen liegenden Aufnahmen Washingtons (vgl. P8 2-6) und New Yorks (vgl. P8 7) sind darüber hinaus im Stil des klassischen Spielfilms inszeniert, sie betonen die Rundheit und Bildtiefe des Dargestellten. Durch die zahlreichen Bildebenen ergibt sich eine Schichtung im Tiefenraum, entlang welcher der Blick nach hinten wandern kann. Die Kamera ist dabei nicht immer frontal, sondern teilweise auch lateral zur Handlung positioniert, einmal wird sie sogar in Bewegung versetzt und erzeugt so ein stärkeres Gefühl von Räumlichkeit, so dass der Bühnencharakter zurücktritt (vgl. P8 S6). Die Bühnenhaftigkeit wird zudem durch die dominierenden Außenaufnahmen unterbunden.¹⁰⁹

Allerdings muss bei der These eines klassischen Narrationsaufbaus die Unsicherheit über das Zustandekommen der erhaltenen Vorführrolle berücksichtigt werden. Die Betrachtung der Filmbilder, die auf der Blu-ray unter *Kelley's Plasticon Pictures* versammelt sind, bestätigt die Einschätzung des 3-D Film Archive, dass die Sequenzen aus verschiedenen Quellen stammen. Aber auch die Einzelteile weisen Elemente auf, die sich der klaren Einordnung in den Erzählmodus des frühen Films widersetzen.

THRU' THE TREES scheint komplett in *Kelley's Plasticon Pictures* eingearbeitet zu sein, wie die geschlossene Struktur der abgebildeten Bauwerke suggeriert. Der Film beginnt mit dem Obelisk der National Mall und endet mit dem Kapitol, das diesem räumlich gegenüberliegt. Dabei ruft der Film zentrale Elemente der amerikanischen Demokratie und Geschichte auf, um dann mit einem Blick auf die amerikanische Landschaft zu enden. Innerhalb dieser geschlossenen Erzählung präsentiert sich die Erzählinstanz nicht.

des Gemäldes zu sehen ist, muss der Schauspieler in der Aufnahme von 1922 den Kopf kurz heben, um den Betrachtenden die Aufnahme verständlich zu machen.

109 Damit entsprechen die Filmbilder nicht nur dem klassischen Hollywoodraum, sondern widersprechen auch dem flachen Filmraum des frühen Films, wie ihn Zone, in Referenz auf Burchs Charakterisierung, in fünf Punkten selbst definiert hat: »1. A more or less vertical illumination suffusing the whole field in front of the lens with a completely even light 2. The fixity of the camera 3. Its horizontal and frontal placement 4. The very widespread use of painted backdrops 5. The placing of the actors always a long way from the camera, often spread out in a tableau vivant, all facing front, and without axial [z-axis] movement of any kind.« Burch 1990, S. 164, zit.n. Zone 2007, S. 81f.

Die dezidiert verdeckten und damit dem unbeobachteten Erzählen entsprechenden Aufnahmepositionen wirken ambivalent. Denn während sie einen gerahmten Blick auf die Landschaft präsentieren, der nicht frontal zum Geschehen positioniert ist, setzen sie die vom Spielfilm etablierte, voyeuristische Position der Kamera, und damit der Zusehenden, gewissermaßen motivisch ins Bild. Gleichzeitig kann dieser filmische Versuch, die amerikanische Geschichte und Demokratie in Ausblicken zu präsentieren, in seinen formalen Setzungen auch als konform mit dem Streben des Hollywoodfilms nach der Wirkung des offenen Fensters gesehen werden. Es sei hier bedacht, dass der Autor oder die Autorin C.R.C. schon bei den Aufnahmen Porters und Waddells 1915 und damit noch am Beginn der Formfindung des klassischen Films von den stereoskopischen Bildern als Blick aus dem »offenen Fenster« gesprochen hat.¹¹⁰ Da sich auch das klassische Erzählkino und mit ihm das *continuity editing* in der Entstehungszeit von *THRU' THE TREES* erst noch gefunden und verfeinert hat, zeigen sich dessen stereoskopische Filmbilder als Teil dieses Prozesses, in dem sie einige Elemente noch wenig gekonnt austesten oder bereits gekonnt inkorporieren. Die Sequenzen aus *THRU' THE TREES* beginnen beispielsweise alle mit einer Art *establishing shot*, der dem Publikum die Verortung erlaubt, und schließen einen *breakdown* an, der den gezeigten Raum in einzelnen Einstellungen auffächert.

Schlüsse über *MOVIES OF THE FUTURE* auf Basis der Filmausschnitte in *Kelley's Plasticon Pictures* zu ziehen, erscheint schwieriger, da maximal drei nicht zusammenhängende Sequenzen gezeigt werden (vgl. P8 S1, 7, 8). Die erste Sequenz (vgl. P8 S1) ist so, wie sie ihre Technik erklärt, jedoch derart eindeutig als Eröffnungssequenz gestaltet, dass sie zumindest stets zu Beginn und damit an einer Stelle, an der auch der klassische Spielfilm häufiger auf sich selbst als erzählte Geschichte verweist, positioniert gewesen sein muss. Die beiden Einstellungen aus New York sind einmal frontal und einmal lateral zur Bewegungsrichtung der Personen aufgebaut, aber inszenieren allein in die Tiefe (vgl. P8 S7) und tendieren eher dazu, beobachtend den Raum zu präsentieren. Die Position der letzten Einstellungen (vgl. P8 S8), welche die Betrachter:innen narrativ, formal sowie stereoskopisch durch die negative Parallaxe direkt adressieren und in ihrem Raumaufbau und ihrem Erzählmodus dem frühen Film entsprechen, muss jedoch völlig offenbleiben. Auch ob sie aus *MOVIES OF THE FUTURE* stammen oder ebenfalls schon jenen »Vignetten« innerhalb der *Plastigrams* entsprechen, die Crespinel und Norling gemäß Zone erst später aufgenommen hätten, um die »vierte Wand zu durchbrechen«, kann nur aus der Anschauung nicht geklärt werden.¹¹¹

In jedem Fall ist den an all diesen filmischen Experimenten Beteiligten bewusst gewesen, dass Einstellungen dieser Art niemals einen gesamten Film ausmachen könnten. Das deutet zumindest Crespinel in der Rückschau rekapitulierter Einwand auf die Idee an, einen gesamten Film mit negativen Effekten zu machen:

We hade made six of these novelties and our experience had proved that the footage of each must be limited to between 400 and 500 feet. Even with that limitation, many of the audiences became affected with eyestrain, dizziness, headache and nausea, the

110 C.R.C. 1915. Für die Bedeutung der Metapher des offenen Fensters im Hollywoodfilm vgl. die Ausführungen im Kapitel zu HUGO CABRET, S. 110–114.

111 Zone 2007, S. 120, Hervorhebung im Original.

reason being that the eyes are subjected to an unnatural vision of (1) looking through complementary coloured glasses and (2) having the eyes focus on a distant object which is suddenly brought to a few inches of the eyes in a matter of a second or so. The screening time of our films was no more than five minutes. Thinking in terms of a film with a projection period of almost an hour just won't work.¹¹²

Auch Zone zitiert diesen Einwand, deutet ihn aber nicht als Hinweis darauf, dass sich auch die stereoskopischen Filme der Anfangszeit dem Aufbau klassischer Filme annähern, sondern begründet damit, dass sich die Beteiligten letztlich vom Stereofilm ab- und dem Farbfilm zugewandt hätten.¹¹³ Der Fokus auf das Rezeptionserlebnis, wie in der Analyse der formalen und narrativen Charakteristika dieser stereoskopischen Filmbilder aus den 1920er Jahren vorgestellt, erlaubt stattdessen dies als Hinweis auf eine facettenreichere Verbindung zwischen klassischem Film und stereoskopischem Film zu lesen. Blickt man auf die Filmbilder selbst, zeigt sich, dass nicht nur die stereoskopische Technik eng mit einer inzwischen klassischen Filmtechnik, dem Farbfilm, verbunden ist, sondern dass stereoskopische Filme Teil der Ausbildung einer auf Immersion zielenden Filmsprache gewesen sind. Auch in ihnen ist die geschlossene Erzählung und noch stärker die Illusion eines begehbaren, in sich geschlossenen Raums, der dem Publikum in voller Rundheit vor Augen steht, angestrebt.

Weil Seherlebnisse, die diesen Zugriff auf die Filmbilder erlauben, aber immer zeitaufwendig und nicht immer möglich sind sowie häufig ohne definitive Ergebnisse enden, dominiert bei den Untersuchungen der Geschichte des stereoskopischen Films der Fokus auf die überlieferten Techniken und ihre Patente sowie auf die Aussagen der Beteiligten. Von William T. Crespinel Erinnerung an die Wünsche Riesenfelds und deren Erfüllung geleitet, konzentriert sich Zone in seiner Analyse über die Verwandtschaften der Anaglyphen- und der Farbfilme der 1920er Jahre bei der Beschreibung der Seherfahrungen auf den Teil der überlieferten Filmbilder, die seiner These entsprechen, die *William T. Crespinel/Jacob Leventhal Tests (1924 – 1927 – anaglyphic)*. Die dabei formulierte klare Charakterisierung der formalen und narrativen Qualitäten setzt sich dann fort. Weiberg beispielsweise zitiert, genau bei der Frage nach der Seherfahrung, die für ihn nicht im Vordergrund steht, Zones Einschätzung, wonach die Anaglyphenfilme nur auf technischer Ebene die Entwicklung des Films allgemein mitbestimmten, nicht aber auf formaler und narrativer Ebene.¹¹⁴ Es verfestigt sich so die These, dass der historische stereoskopische Film auf einen Modus der Publikumsansprache zurückgreift, der dem klassischen Hollywoodfilm vorangegangen und zu diesem different ist. Die Seherfahrungen der stereoskopischen Bewegtbilder der 10er und 20er Jahre des 20. Jahrhundert bestätigen diese Einschätzung nur teilweise. An diesen stereoskopischen Bewegtbildern werden damit sowohl die Notwendigkeit eines erlebenden Zugriffs offensichtlich als auch die Bedingungen und Herausforderungen der stereoskopischen Filmtechnik und ihres theoretischen Diskurses evident.

112 Crespinel 2000, S. 67f.

113 Vgl. Zone 2007, S. 113.

114 Vgl. Weiberg 2017, S. 93f.

Projektionsanordnungen stereoskopischer Bewegungsbilder

Auch wenn sich die Technologie seit den beschriebenen Anfängen geändert hat, lassen die in den Zeitungsartikeln, vor allem in *Wearing Red and Green Spectacles to See Stereoscopic »Movies«*,¹¹⁵ für den Film in Anaglyphentechnik formulierten Bedingungen die Grundanordnung stereoskopischer Projektion erkennbar werden. Die hierbei im Rahmen der ersten Stereoprojektion in Anaglyphentechnik noch stets erwähnte zukünftige Anordnung zur Betrachtung von Filmen mit dreidimensionaler Wirkung ohne Brillen ist bis heute Experiment geblieben.¹¹⁶ Die Idee der sogenannten autostereoskopischen Projektionen ist es, die Bildtrennung nicht erst vor den Augen, sondern bereits an der Bildfläche zu erzeugen. Während dies bei kleineren Formaten funktionieren kann – lentikulare Postkarten beispielsweise vermögen durch eine Dreieckstruktur auf der Oberfläche zwei Bilder getrennt sichtbar zu machen –, führt dies bei größeren Flächen zu Problemen. Die klare Bildtrennung ergibt sich nur unter einem bestimmten Winkel, den bei einer großen Bildfläche nicht alle Betrachtenden gleichzeitig einnehmen können.¹¹⁷ Obwohl die lentikulare Technik heute teilweise in zur Werbung eingesetzten Bildschirmen in größeren Multiplexkinos angewandt wird, eignet sie sich, wegen der Brüchigkeit ihres stereoskopischen Effekts, immer noch nicht für die Betrachtung von Filmen. Die russischen Entrepreneur:innen des stereoskopischen Films haben verstärkt an autostereoskopischen Rezeptionsanordnungen gearbeitet. Mit einem Drahtgeflecht vor der Leinwand, durch das die beiden Bilder getrennt werden, ist im Kino Moskwa experimentiert worden, während im Kino Wostok eine Linsenrasterleinwand zum Einsatz gekommen ist. Bis heute ist unklar, wie gut die russischen Systeme funktioniert haben.¹¹⁸

Trotz wiederholtem Scheitern autostereoskopischer Bildpraktiken wird das brillenlose Sehen stereoskopischer Bilder noch immer angestrebt. So hat beispielsweise das Fraunhofer Institut auf der IFA 2012, inmitten aller Technologien unter dem Schlagwort »3D«, eine Anordnung ohne Brillen präsentiert, bei der für bestehende Szenen mehrere Blickpunkte errechnet werden. Diese Lösung des Problems der Reduktion der Blickpunkte durch die Vervielfältigung der Einfallswinkel hat in der Präsentation recht überzeugend funktioniert, wenn man sich an einem als *sweet spot* betitelten Punkt relativ be-

115 Vgl. o.A. 1923b.

116 Zone stellt unterschiedliche autostereoskopische Bildpraktiken zusammengefasst zum Abschluss seines Abschnitts über stereoskopische Experimente vor, vgl. Zone 2007, S. 163–167.

117 Auf die Geschichte und Technik lentikularer Bildpraktiken geht Michel Frizot in seinem Text *Lenticular Screen Systems and Maurice Bonnet's Process* ausführlich und mit zahlreichen Bildillustrationen ein, vgl. Frizot 2000.

118 Sowohl Zone als auch Drößler legen die von Semyon Ivanov entwickelte autostereoskopische Kinoanordnung im Kino Moskwa dar. Zone bezieht sich hierbei auf einen Bericht von Semyon Ivanov in der Zeitschrift *American Cinematographer*, in dem Semyon Ivanov angegeben habe für das Kino Moskwa ein funktionierendes autostereoskopisches Display entwickelt zu haben, vgl. Zone 2007, S. 167–169. Drößler legt die Umstände des Kinos Moskwa kürzer dar und stellt dabei ein mögliches Scheitern der Technologie zur Disposition, vgl. Drößler 2008d, S. 12f. Vöhringer gibt an, dass die Details der autostereoskopischen Anordnung Ivanovs heute nicht mehr rekonstruiert werden könnten, aber kann eine Fotografie des Kupferdrahtgestells zur Bildtrennung präsentieren, vgl. Vöhringer 2015, S. 122f.

wegungsarm aufgehalten hat.¹¹⁹ Dennoch scheint die Technik, aufgrund dieser Stillstellung als auch wegen des großen Datenvolumens, das die Filmszenen in Anspruch nehmen, immer noch ebenso »kommerziell unbrauchbar«, wie Porter und Waddell den Status stereoskopischer Bewegtbilder 1915 gefasst haben, bevor sie es gemeisterten hätten, stereoskopisch zu projizieren und den verwendeten Film in Standardgeräten abspielbar zu machen.¹²⁰ In den von Porter und Waddell formulierten Problemfeldern – Projektion und Kompatibilität – haben sich seitdem zahlreiche Erfindungen und Techniken etabliert, welche die Biograph:innen des stereoskopischen Films ausgiebig untersucht haben. Insgesamt lässt sich innerhalb dieser Entwicklungen feststellen, dass die absolute Übereinstimmung zwischen beiden Spuren immer noch entscheidend für den stereoskopischen Seheindruck ist und dass die Kompatibilität mit den existierenden Projektionsanordnungen die ökonomische Vermarktbarkeit der einzelnen technischen Anordnungen bestimmt. Doch trotz der Vorteile, die gerade der digitale Film bringt – er ist auf allen Ebenen kontrollier- und im Nachhinein veränderbar –, sind die in diesem Kapitel beschriebenen Diskursivierungen gleichgeblieben.

Stereoskopische Filme werden als einerseits neu und andererseits als durch ihre vermeintlich dreidimensionale Körperlichkeit als besonders naturgetreu beworben. In der Trope realistischer Greifbarkeit, die sich seit den Anfängen stereoskopischer Bildmedien mit ihnen verbindet, wird eine besonders naturnahe Bildlichkeit versprochen, die der Seheindruck jedoch nicht einlöst. So wie in dieser Arbeit am Beispiel von *Oz* gezeigt worden ist, dass der Seheindruck seine angekündigte überzeugende Körperlichkeit nicht vermittelt, scheint dies schon bei den Stereofilmen in Anaglyphentechnik zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall gewesen zu sein.

Obwohl die Autor:innen der die Vorführungen beschreibenden Zeitungsartikel wohl die durch die einleitenden Vorträge angestoßenen Formeln des Seheindrucks der Natur-

119 Das Projekt wurde von Christian Riechert unter dem Titel *Glasses-Free Home Entertainment – Eine Generation von Inhalten für die Wiedergabe auf brillenlosen autostereoskopischen Displays*, live abgespielt von 3D-Blu-ray-Disc in Halle 11 am Stand 10, auf der IFA-Berlin vom 31. August bis 5. September 2012 präsentiert. Die Broschüre *IFA TecWatch – Technologien für die Märkte von morgen* stellt unter der Rubrik *Next in TV, HD & 3D* noch ein weiteres Stereosystem vor, das ohne Brille funktionieren sollte: die Werbedisplays von United Entertain, die sich heute in Kinos finden und für einen Preis ab 10.998 Euro erworben werden konnten, wie deren Website angibt, vgl. United Entertain o.D. Die von 2011 bis 2020 produzierte Handheld-Spielekonsole Nintendo-3DS setzte ebenfalls auf autostereoskopische Technik und hat dabei sicherlich von ihrem verhältnismäßig kleinen Display profitiert, vgl. Nintendo o.D.

120 Vgl. die Ausführung von Porter und Waddell zur Beschreibung ihrer Projektionen, hier in Denig 1915. Auf der IFA 2012 wurden auch kommerziell ausgerichtete Projekte, wie die Displays von Toshiba, vorgestellt, die in ihrer Broschüre mit dem gleichen System wie das Fraunhofer Institut warben: »LED-Displays mit der vierfachen Full-HD-Auflösung (Quad Full HD), eine ausgeklügelte 3D-Linsensteuerung und die immense Rechenleistung der CEVO ENGINE machen die sonst nötige Brille für den 3D-Effekt überflüssig. Sie setzen sich ganz unbeschwert vor den Fernseher und genießen Bilder in einer wortwörtlich neuen Dimension. Toshibas Technologie für die brillenlose 3D-Darstellung erlaubt diverse Sitzpositionen mit optimalen 3D-Erlebnis. Reguläre Sendungen können entweder in 2D gesehen werden oder auf Knopfdruck in dreidimensionale Bilder umgerechnet werden.« Broschüre, *Toshiba Leading Innovation* vom September 2011. Dass die Technologie wenig erfolgversprechend war, zeigt sich bereits daran, dass die in der Broschüre angegebene Webseite www.toshiba.de/3D nicht mehr existiert.

nähe wiederholen, mischen sich in ihre Beschreibungen immer wieder Hinweise darauf, dass das visuelle Erlebnis doch nicht so überzeugen konnte, wie am Beispiel der Artikel zur Projektion von Porter und Waddell vorgestellt. Dies blieb auch bei den Filmbildern sieben Jahre später der Fall. Die Beschreibungen der nicht mehr erhaltenen Filmbilder von *THE POWER OF LOVE* und seines Vorfilms *SELECTED VIEWS OF YOSEMITE VALLEY* lassen vermuten, dass sie ebenfalls keine so überwältigende Naturnähe wiedergeben konnten, obwohl sie zunächst genau mit den Metaphern der Greifbarkeit beschrieben wurden:

The demonstration of the Fairall process proved beyond a doubt that it gives a stereoscopic effect to a motion picture. Scenes taken in Yosemite Valley were shown and gave the viewer the impression that he was looking through a window and within his vision were waterfalls, mountain crags, canyons, trees, etc., extending over an area miles in length. In the foreground the objects were as plain as those in the far distance. Furthermore, the picture was as distinct when viewed from the side near the screen as from the center of the rear of the theater auditorium.¹²¹

In der Formulierung, der Prozess »habe ohne Zweifel bewiesen«, ein stereoskopisches Filmbild zu erzeugen, lässt sich erahnen, dass dieses stereoskopische Bild nur bedingt überzeugte, vor allem wenn man die folgenden Absätze bedenkt, in denen der Artikel weitere noch zu behebende Probleme der Anordnung betont:

It is necessary to make all negatives for this process on panchromatic negative stock which is slightly slower in exposure than the average negative film stock now on the market. It is also necessary to close the diaphragm of the lenses until what may be termed a universal focus is secured. This insures sharpness in all portions of the picture, but at the same time cuts down the amount of exposure to such a material degree that *slow cranking* of the camera is necessary to secure the proper exposures. This feature is apparent in the finished product, for the players are required to move so slowly that at times their action does not seem real.

Another defect in the exhibited film lies in the titles. The ones used for this picture were the same as made for other motion pictures. The projected images or letters on the screen were flat. When the picture passed from the stereoscopic portion of the film to a title or sub-title, there was, it seemed, a jump for the vision to make. It was like looking off for miles and having some one drop a billboard in front of your eyes with lightning like speed. This caused the eyes to refocus. The same change occurred for the vision when a title or sub-title was finished and the stereoscopic scenes again appeared upon the screen.¹²²

Offensichtlich war die Belichtungszeit dieses frühen Farbfilms zu lang für eine Belichtung in normaler Geschwindigkeit von mindestens 18 Bildern pro Sekunde und es ist anzunehmen, dass der Film damit insgesamt unscharf und ohne flüssige Bewegung zu sehen war. Während dies ein mit sensiblerem Filmmaterial behebbares Problem gewesen

121 O.A. 1923b, S. 105.

122 O.A. 1923b, S. 105, Hervorhebung im Original.

wäre, ist die Problematik der Ermüdung der Augen durch die unterschiedlichen Tiefenebenen – unabhängig von der Qualität – untrennbar mit der stereoskopischen Wahrnehmungserfahrung verbunden.¹²³

Herausforderungen bei der Analyse stereoskopischer Bewegtbilder

Ob Probleme technisch behebbar sind oder nicht, in der Diskussion stereoskopischer Filme hat sich die Trope der Potentialität verfestigt. Eisenstein geht von einer anstehenden technischen Verwirklichung der überzeugenden Illusion des stereoskopischen Films ebenso aus wie Bazin und Arnheim. Unabhängig von der positiven oder negativen Bewertung der vollkommenen Illusion des stereoskopischen Films nehmen die Autoren an, dass diese erreicht werden wird. Die Theoretiker leiten dies, wie dargestellt, von Beschreibungen des stereoskopischen Seheindrucks in anderen Medien und der bisherigen technischen Entwicklung ab.

Der Fokus auf die Beschreibungen technischer Apparate ist der Forschung zum stereoskopischen Film bis heute erhalten geblieben. Dies mag sicherlich auch durch die Schwierigkeiten der Rezeption stereoskopischer Bewegtbilder begründet sein. Wie für die historischen Filmen ausgeführt, ist die Rezeption stereoskopischer Filmbilder auch dann mühsam, wenn die Filmspuren noch existieren. Durch die daher manchmal nicht selbst gemachten Seherfahrungen können sich einmal festgelegte Eindrücke halten, wie der formale und narrative Gegensatz des historischen stereoskopischen Films zum klassischen Film. Eine exemplarische Auswahl an Seherfahrungen wird getroffen und beschrieben und dann perpetuiert. Gleichzeitig lässt sich der Umstand auch bei zeitgenössischen Filmen noch beobachten. Carter Moulton gibt beispielsweise in seinem Aufsatz *The Future is a Fairground: Attraction and Absorption in 3D Cinema* an, dass seine Thesen, die auf der Zahl der beobachteten »Vorkommnisse von nach innen und nach außen gerichteter Ästhetik« aufbauen, anhand der Trailer stereoskopischer Filme entwickelt seien.¹²⁴ Nicht nur zieht er damit werbende Zusammenschnitte stereoskopischer Filme heran, sondern er legt zudem dar, anhand von »Erinnerungen an die 3D-Screenings dieser Filme« und den zweidimensionalen Versionen dieser Trailer zu Hause gearbeitet zu haben.¹²⁵ Moulton macht so eine methodische Herausforderung der Forschung zum stereoskopischen Film zumindest offensichtlich und bindet sie dabei in eine Tradition der Filmforschung ein, wenn er von einem »neugefundenen Respekt für die Forschenden vor der Einführung von VCR«, einer Videotechnologie für den Privathaushalt, berichtet.¹²⁶

Die von Moulton offengelegte methodische Herausforderung begleitet auch diese Arbeit noch in Ansätzen. Während ich die besprochenen Filme zwar ebenfalls im Kino, aber auch, wie einleitend angegeben, auf einem mit passiver Bildtrennung arbeitenden, stereofähigen Fernseher betrachtet habe, habe ich sie teilweise nur einmal auf der

123 Heute empfehlen stereoskopische Handbücher daher das Angleichen des Tiefenraums zwischen den Schnitten durch eine Verschiebung des interaxialen Abstandes. Unter dem Begriff der *convergence animation* stellt Kroon die Technik in seiner Enzyklopädie des stereoskopischen Films vor, vgl. Kroon 2012, S. 37.

124 Moulton 2012, S. 12.

125 Moulton 2012, S. 13.

126 Moulton 2012, S. 13.

großen Leinwand sehen können.¹²⁷ Dass sich die Wahrnehmungseindrücke aufgrund der unterschiedlichen Rezeptionsanordnungen verschieben, ist möglich. Weiterhin ist die Auswahl der Filme auf die als digitale Versionen auf 3D-Blu-ray vorliegenden Filme begrenzt. Dennoch versuche ich mit der Arbeit deutlich zu machen, dass sich eine kunst- und bildgeschichtlich vorgehende Analyse, die sich an Arnheims Ansatz orientiert, sich dem Film in seiner Spezifik als Bewegtbild zu nähern, diesen Herausforderungen stellen muss. Die stereoskopischen Filme müssen in ihrer Bildlichkeit, die sich durch narrative und formale Setzungen bestimmt, ernstgenommen werden. Und ihre Wahrnehmungseindrücke selbst müssen in Abhängigkeit von den sozialen, technischen und diskursiven Anordnungen analysiert werden.

127 Siehe zur Rezeptionssituation der in dieser Arbeit besprochenen stereoskopischen Bewegtbilder die Ausführungen unter dem Abschnitt *Film als Anordnung* im Kapitel zu FRANKENWEENIE, S. 34–39.