

cinema untersucht wurde.⁵⁰ Entscheidend dafür sind jedoch vor allem die Möglichkeiten des digitalen Films, die für den stereoskopische Film nicht maßgeblich sind.

Forschungsstand und methodische Überlegungen

Stereoskopischer Film in der Forschung

Die vorliegende bildhistorische Analyse des stereoskopischen Films in der Geschichte und der Geschichtsschreibung populärer visueller Kultur reiht sich ein in eine rezent angestiegene Forschung zum stereoskopischen Film.⁵¹ Obwohl sie vor allem im angelsächsischen Sprachraum entstanden ist, bleibt sie nicht darauf begrenzt.⁵² Innerhalb der wissenschaftlichen Befassung mit dem stereoskopischen Film lassen sich vier Tendenzen feststellen. Die längste Tradition weisen jene Studien auf, die den stereoskopischen Film von seiner technischen Seite als Anleitungen zur Produktion untersuchen, sowie

-
- 50 Begriffsvariationen von *post-cinematic* bis *Post-Cinema* beschreiben die durch digitale Formate hervorgebrachten Veränderungen. Zahlreiche Tagungen, Publikationen und Seminare in den letzten Jahren zeugen von der Dissemination der Begriffe, wie folgende Auswahl zeigt: *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination and Networks* (Internationaler Workshop des Forschungskollegs Humanwissenschaft, Bad Homburg 2014), *Post-Cinematic Perspectives* (Konferenz am ici Berlin, organisiert vom SFB *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*, FU Berlin, 2013) sowie Kim 2018; Shaviro 2010.
 - 51 Eine ausführliche Bibliographie stereoskopischer Bildpraktiken findet sich in ihrer Gesamtheit auf der von Miriam Ross und Leon Gurevitch initiierten Website *Stereoscopic Media* und führt dabei bisher 42 Dissertationen auf, von denen 26 im 21. Jahrhundert entstanden sind; sie befassen sich überwiegend mit klassischer Stereoskopie und nicht mit dem stereoskopischen Bewegtbild, vgl. Ross/Gurevitch 2011, *Bibliography*. Auch zum stereoskopischen Bild als solchem ist die Zahl der Forschungsarbeiten angestiegen: Vgl. Günzel 2012; Schröter 2009; Winter/Schröter/Barck 2009. Weiterhin führte das gesteigerte Interesse auch zu mehreren Ausstellungen zum stereoskopischen Bild, darunter beispielsweise *Paris en 3D* im Musée Carnavalet (04. Oktober 2000 bis 31. Dezember 2000) und *3D: Double Vision* im LACMA (15. Juli 2018 bis 31. März 2018), die beide von hervorragenden Katalogen begleitet wurden: Vgl. Reynaud/Tambrun/Timby 2000; Salvesen 2018.
 - 52 In französischer Sprache erschienen sind zahlreiche, auch ältere Schriften zur Stereoskopie. Zum stereoskopischen Bewegtbild ist vor allem der Sammelband *Stéréoscopie et illusion: Archéologie et pratiques contemporaines: photographie, cinéma, arts numériques* herauszuheben, der ebenfalls Geschichte und Praxis der Stereoskopie untersucht, vgl. Almiron/Jacquin/Pisano 2018, sowie die Forschungen im Rahmen der Ausstellung *Paris en 3D* im Musée Carnavalet, die auch in englischer Übersetzung vorliegen, vgl. Reynaud/Tambrun/Timby 2000, und dabei vor allem der Aufsatz *The >Feeling of Life<: The Birth of Stereoscopic Film*, der die Ursprünge des stereoskopischen Bewegtbildes in ihrer Frühphase untersucht, vgl. Mannoni 2000. Die Arbeiten aus dem italienischen Sprachraum konzentrieren sich ebenfalls vor allem auf die stereoskopische Fotografie; zu verweisen ist indes auf zwei Sammelbände, die sich mit dem stereoskopischen Bewegtbild beschäftigen, sich dann aber auf die zeitgenössischen in digitaler Stereoskopie produzierten Filme fokussieren: Vgl. Gerossa 2011; Spagoletto 2010. Eine Ausnahme hierzu stellt der Artikel *Tra fotografia e cinema: la tridimensionalità in Italia negli anni Trenta* dar, der, wie der Titel verspricht, stereoskopische Medien in den 1930er Jahren in Italien untersucht, vgl. Valentini 2003. Ebenfalls auf das zeitgenössische Kino haben sich spanische Forschungsbeiträge konzentriert, mit Ausnahme von Iturriaga 2013 sowie Pérez Rufi/Jódar Marin 2019.

jene, die ihn als Ware analysieren.⁵³ Neben diesen eher auf die Apparatur und Ökonomie der jeweils zeitgenössischen stereoskopischen Technik ausgerichteten Ansätzen sind historisierende Forschungen zu früheren stereoskopischen Filmpraktiken anhand der zurückgebliebenen Apparate, Werbematerialien und Selbstbeschreibungen zu vermerken.⁵⁴ Und zuletzt gibt es eine Vielzahl an Texten, die sich dem stereoskopischen Film unter der Fragestellung nähern, in welchem spezifischen Verhältnis er sein Publikum adressiert.⁵⁵

Der Zuwachs dieser Untersuchungen des stereoskopischen Films seit den 2000er Jahren hängt sicherlich zum einen mit seiner Verfügbarkeit zusammen. 2005 bildete CHICKEN LITTLE (Walt Disney) den Auftakt einer Reihe digitaler stereoskopischer Filme, von denen UP (Pixar/Walt Disney) 2009 die Filmfestspiele von Cannes eröffnen durfte und AVATAR im gleichen Jahr Rekordergebnisse einspielte. Zudem fand 2003 die erste 3-D Film Expo statt, bei der historische stereoskopische Filme vor allem aus den 1950er Jahren im Egyptian Theater in Los Angeles einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.⁵⁶

Zum anderen bietet sich der stereoskopische Film den in den vergangenen Jahren reüssierenden Filmtheorieströmungen als Gegenstand besonders an. Medienarchäologische Filmanalysen, welche die historische Spezifik jeder Filmtechnologie betonen, untersuchen stereoskopische Produktions- und Projektionsanordnungen auf Basis erhaltenener Apparaturen, von Bildprodukten und ihrer Diskursivierung. Aufgrund der sich verändernden und mobilisierenden Bildflächen wird der stereoskopische Film zum Anwendungsfäll mit historischen Wurzeln.⁵⁷ Die technische Auflösung der Bildfläche in der Wahrnehmung macht den stereoskopischen Film auch zu einem idealen Gegenstand einer auf die individuellen Betrachtenden ausgerichteten Filmtheorie. Der stereoskopische Film wird mit seiner vermeintlich nicht wahrnehmbaren Bildfläche und den darin begründeten Proklamationen unmittelbarer Ansprache des Publikums und körperlicher Präsenz von jener Forschung herangezogen, die dafür plädiert, Film in seiner viszeralen

53 Von diesen seien hier besonders hervorgehoben: Benna 2018; Deroche/Transvideo 2012; Lipton 1982; Mendiburu 2009; Mendiburu/Pupulin/Schklair 2011; Morgan/Symmes 1982; Spottiswoode/Spottiswoode 1953; Spottiswoode/Spottiswoode/Smith 1952; Wegener/Jockenhövel/Gibbon 2012.

54 Vgl. Blunck 2008; Distelmeyer/Andergassen/Werdich 2012; Drößler 2008a, b, c, d; Gosser 1977; Hayes 1989; Mannoni 2000; Sammons 1992; Zone 2007, 2012. Besonders herauszustellen ist in diesem Bereich die Arbeit von Bob Furmanek, Greg Kintz und Jack Theakston, die auf der Website 3-D Film Archive kenntnisreich historisches Material vorstellen und kontextualisieren, vgl. Furmanek/Kintz/Theakston o.D.

55 Für diese Arbeit sind neben den direkt im Text genannten Positionen besonders relevant die Forschung im Sammelband *3D-Cinema and Beyond*, vgl. Adler/Marchessault/Obradovic 2013, und darin im Besonderen Allison/Wilcox/Kazimi 2013 sowie Wenders 2013. Vgl. weiter Arthur 1996; Atkinson 2011; Jockenhövel 2012a, b, 2014; Klinger 2012, 2013a, b; Linseisen 2014; Spörer 2016.

56 Es folgten weitere Expos 2006 und 2013, wo jedes Mal liebevoll aufbereitete und mit höchster Präzision vorgeführte historische stereoskopische Filme gezeigt wurden. Die Relevanz, die diese Festivals auf seine Forschung hatten, beschreibt exemplarisch Ray Zone in seiner Studie, vgl. Zone 2012, S. 30–43.

57 Vgl. Drößler 2008a, b, c, d; Saether/Bull 2020; Verhoeff 2012; Zone 2007, 2012. Einen Überblick über den Ansatz medienarchäologischer Forschung liefern Huhtamo/Parikka 2011. Für das Zusammenspiel medienarchäologischer Forschung und Filmforschung siehe Elsaesser 2016.

Qualität zu verstehen und nicht als Äquivalent zu dechiffrierbaren Texten aufzufassen. Anstatt ›den Zuschauer‹ als argumentative theoretische Figur zu begreifen,⁵⁸ versteht die sich auf eine verkörperte Wahrnehmung berufende Filmforschung den betrachtenden Körper als nicht nur historisch konkret, wie die Medienarchäologie, sondern als individuell bestimmt. Die Filmerfahrung wird so von der eigenen Leiblichkeit abhängig und nicht auf die visuelle Wahrnehmung begrenzt.⁵⁹

Unter der Prämisse einer solchen Wahrnehmung nähern sich zwei zentrale Studien der vergangenen Jahre zum stereoskopischen Film ihrem Gegenstand. Miriam Ross untersucht den stereoskopischen Film mit der von Antonia Lant und Laura Marks formulierten Theorie des haptischen Films, der nicht rein optisch distanziert, sondern viszeral und dabei vermeintlich nicht intellektuell perzipiert wird.⁶⁰ Jesko Jockenhövel geht zum Ursprung optischer und haptischer Wahrnehmung zurück und wählt Alois Riegl's Schrift *Spätromische Kunstgeschichte* als theoretische Grundlage seiner Untersuchung des stereoskopischen Films.⁶¹ Beide stellen die Auflösung der Bildfläche in der Wahrnehmung in das Zentrum ihrer Argumentationen. Ross spricht dabei von einem »3D Bildschirmfeld«, das sich Publikum und Film teilen,⁶² und untersucht, wie sich dies auf die Ansprache des Publikums und die Realitätsillusion des filmisch Gezeigten auswirkt. Jockenhövel legt die Räumlichkeit der Filmbilder als kontrollierbares und zur Narration einsetzbares kinematographisches Mittel dar. Beide Positionen streifen in ihren ontologisch ausgerichteten Analysen die Anfänge des stereoskopischen Films, präsentieren jedoch keine historisierende Analyse der zeitgenössischen Bildtechnologie.⁶³

Einen dezidiert in die Geschichte des stereoskopischen Films gerichteten Blick wirft Ray Zone.⁶⁴ In seiner grundlegenden Studie *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D*

-
- 58 Während ich in der vorliegenden Arbeit die geschlechtergerechte Sprache verwende, nutze ich beim Begriff des »Zuschauers« oder »Betrachters« bewusst die Lücke aus, die sich zwischen dem generischen Maskulinum und den dabei nach sprachlichen Konventionen gemeinten, nicht mit dem Adjektiv »männlich« beschriebenen Personen ergibt: Somit soll das physisch, charakterlich und historisch unbestimmte Subjekt gefasst werden, das die Filmtheorie als vom Film als Gegenüber konstruiert beschrieben hat. Vgl. für dieses unbestimmte Subjekt vor allem die sogenannte neoformalistische Filmtheorie, wie sie Kristin Thompson (2014) dargestellt hat.
- 59 Unter dem Begriff verkörperter Erfahrung lassen sich als bekannteste Positionen subsumieren: Barker 2009; Lant 1995; Marks 2000, 2002; Rutherford 2003; Shaviro 1993; Sobchack 1992, 2004. Als vermeintlich begehbarer Raum, und damit ebenfalls auf den Körper der Betrachtenden bezogen, untersucht Giuliana Bruno (vgl. 2002) Film.
- 60 Vgl. Ross 2015, hier konkret S. 24f. Sie bezieht sich dabei auf Lant 1995 sowie Marks 2000, 2002.
- 61 Vgl. Jockenhövel 2014. Für die Ausführungen zu seinem Bezug auf Rieg 1901 siehe sein viertes Kapitel: *Gestaltung und Wahrnehmung von 3D-Filmen: kognitivistisch und phänomenologisch*, Jockenhövel 2014, S. 69–115.
- 62 Ross 2015, S. 24, vgl. auch S. 24f.
- 63 Jockenhövel widmet dem Beginn des stereoskopischen Films bis zu den Produktionen der 1950er Jahre vier Seiten und geht dabei auf die zwei Filme DIAL M FOR MURDER (Warner Bros. 1954 – Kurztitel DIAL M) sowie CREATURE ein, vgl. Jockenhövel 2014, S. 57–59. Ross wählt innerhalb der 14 Filmbeispiele, die ihre Kapitel jeweils eröffnen, ebenfalls diese beiden historischen Filme und erörtert darüber hinaus wiederholt kurz, aber nicht systematisch weitere historische Beispiele. Für die Analysen von DIAL M und CREATURE siehe jeweils den Kapitelaufklang in Ross 2015, *Hyper-Haptic Visuality*, S. 18–46, und *3D Cinema of Attractions*, S. 47–71.
- 64 Vgl. Zone 2005, 2007, 2012.

möchte er zeigen, wie der Stereoskopie, die zu Beginn des Bewegtbildes als Unterhaltungstechnologie weitverbreitet gewesen sei, zentrale Bedeutung für die Entwicklung des Kinos zufalle.⁶⁵ Trotz der historisierenden Zielsetzung bleibt er dann aber bei einer Zusammenstellung der erhaltenen Apparate und Patente, Zeitungsartikel und Werbematerialien stereoskopischer Filmpraktik und der Aufschlüsselung personeller Konstellationen und enthält sich der Einordnung seiner Funde in einen über das stereoskopische Bild hinausgehenden Kontext.⁶⁶ Auf Basis der statischen Artefakte und erhaltenen Beschreibungen und Charakterisierungen verortet Zone die stereoskopischen Filme in ihren Filmerzählungen zwischen zwei Polen. Zum einen attestiert er den stereoskopischen Filmen vor den 1950er Jahren die Nähe zu jenem Filmstil, den Tom Gunning und André Gaudreault einflussreich als *cinema of attractions* charakterisiert haben.⁶⁷ Zum anderen fasst er das stereoskopische Bild immer wieder als gesteigert realistisch.

Während Elemente des *cinema of attractions* sich in frühen wie heutigen stereoskopischen Filmen beobachten lassen⁶⁸ – wenngleich diese auch nicht auf den stereoskopischen Film allein beschränkt sind⁶⁹ –, lassen sich die Filme selbst schwerlich als realistisch beschreiben. Zone, Mitglied einer begeisterten Stereocommunity, die teilweise außerhalb offizieller Strukturen Artefakte stereoskopischer Bildpraktiken sammelt und diskutiert, aber auch produziert,⁷⁰ folgt hier stärker den Versprechen stereoskopischer Bilder als den tatsächlichen formalen und narrativen Setzungen der von ihm untersuchten Bildpraktik. Auf Basis von diesen Setzungen erscheint es mir produktiver bei der Analyse der stereoskopischen Filme vor den 1950er Jahren dem *cinema of attractions* Elemente des sogenannten klassischen Kinos gegenüberzustellen, die sich in den Produktionen erfahren lassen.⁷¹ Damit ließe sich die von Zone auf Ebene der Apparate vorgestellte These, dass das stereoskopische Bild wie der stereoskopische Film kontinuierliche Bestandteile einer Geschichte des Kinos sind und Letzterer nicht als eine nachträgliche

⁶⁵ Vgl. Zone 2007.

⁶⁶ Mark Gosser untersucht mit gleicher Zielsetzung, aber ebenfalls allein auf apparativer Ebene, die Anfänge von stereoskopischer und filmischer Technologie, vgl. Gosser 1977. Die Grundidee der Verwandtschaft von Film und Stereoskopie formulieren auch schon ohne weitere Untersuchung Bazin 2009a und Potoniée 1925.

⁶⁷ Vgl. Gaudreault 1988; Gunning 1989, 1990a, b, 1995a. Auf das Verhältnis von *cinema of attractions* und stereoskopischen Film gehe ich in dieser Arbeit ebenfalls ein, vgl. *Stereoskopischer Film und das cinema of attractions*, S. 117–120.

⁶⁸ Ähnlich argumentieren Moulton 2012 und Ross 2015, S. 47–71.

⁶⁹ Allgemein eine Wiederkehr des *cinema of attractions* untersuchen beispielsweise die Textbeiträge im Sammelband *Cinema of Attractions Reloaded*, vgl. Strauven 2006.

⁷⁰ Für diese Arbeit zentral ist vor allem die bereits erwähnte Sammlung und Forschung des 3-D Film Archive sowie zusätzlich die Sammlung 3D-Archive, die Eric Kurland in Los Angeles unterhält. In diesen engen Kreis von Stereoenthusiast:innen sind auch die schon genannten Forschungen einiger Akteure stereoskopischer Bildpraktiken einzuordnen wie Lipton 1982; Sammons 1992; Spottiswoode/Spottiswoode 1953; Spottiswoode/Spottiswoode/Smith 1952.

⁷¹ Das klassische Kino findet sich extensiv in *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* beschrieben, vgl. Bordwell 2005. Die Demarkation zwischen beiden Formen des Kinos und ihre theoretische Diskursivierung werden im Kapitel zum Film HUGO CABRET ausführlich diskutiert.

Sonderform des Films verstanden werden kann, auch in den Narrationen selbst bestätigen.

Thomas Elsaesser betont in seinem Aufsatz *The ›Return‹ of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century* ebenfalls die Verbindung des digitalen stereoskopischen Films zur Geschichte des Kinos.⁷² In seinem Artikel stellt er vier alternative Thesen zu einer von ihm angenommenen typischen Erzählung auf, warum der stereoskopische Film in den 2000er Jahren, wie sein Titel angibt, erneut wiederkehre. Anstatt das digitale stereoskopische Kino als Reaktion auf die Konkurrenzsituation mit den neuen Filmrezeptionssituationen und -verbreitungen zu charakterisieren, argumentiert er dafür, ihn als Teil einer größeren Strategie der Filmindustrie zu verstehen, die Digitalisierung der Kinos und die Vermarktung von Filmen auf diversen Plattformen und vor allem auch kleineren, ubiquitäreren Bildschirmen jenseits von Kinoleinwänden voranzutreiben.⁷³ Gleichwohl plädiert er anschließend dafür, dass das Sichtbarwerden des stereoskopischen Films in den 2000er Jahren keine wirkliche Wiederkehr sei, sondern vielmehr den Blick auf eine *andere* Genealogie des Kinos eröffne. Da stereoskopische Bildpraktiken vor dem klassischen, am Vorbild der gerahmten, zentralperspektivischen Malerei orientierten Erzählkino existierten und gleichzeitig in Militär und Avantgarde-Praktiken neben diesem weiter bestanden hätten, zeige sich das fotografische Erzählkino als eine kontingente Konstellation innerhalb der Bildgeschichte.⁷⁴ Während die vorliegende Arbeit diesem Argument folgt, unterscheidet sie sich in der Einschätzung des Verhältnisses von klassischen und stereoskopischen Filmerzählungen. Elsaesser begreift die Bildlichkeit des digitalen stereoskopischen Films als vom klassischen Film abgesetzte Filmform. Für ihn zeigt sich Erstere als Speerspitze einer neuen Bildform, die es den sie erfahrenden Individuen nicht schlicht erlaube, sie zu betrachten, sondern gewissermaßen zu nutzen. Konkret schreibt Elsaesser dem stereoskopischen Film die Kraft zu, ein neues Verhältnis von Mensch und Bild zu visualisieren, bei dem der Mensch von einer simulierten Bilderwelt umgeben sei und diese nicht als repräsentative Bildflächen, sondern als operative Interfaces begreife.⁷⁵ Während er zwar beschreibt, dass ihm »ausführliches Lesen stereoskopischer Bilder« diese Argumentation eröffnet hätte,⁷⁶ erscheint die stereoskopische Technik hier übersemantisiert. Der stereoskopische Film wird als Auftakt der Überlegungen zum zeitgenössischen Film und zu den als epistemologisches Konzept verbreiteten operativen Bildern instrumentalisiert.⁷⁷ Die von Elsaesser dem stereoskopischen Film zugeschriebene neue Bildlichkeit scheint dabei eher im digitalen Film und in den Möglichkeiten der 3D-Animation begründet, als

⁷² Vgl. Elsaesser 2013b. Der Artikel führt dabei einige Thesen aus, die Elsaesser schon zwei Jahre zuvor in einem Essay formuliert hatte, vgl. Elsaesser 2010.

⁷³ Vgl. Elsaesser 2013b, S. 221–223.

⁷⁴ Vgl. Elsaesser 2013b, S. 228f.

⁷⁵ Vgl. Elsaesser 2013b, S. 240–245. Als Gewährsmänner für das Argument, dass diese neue Bildlichkeit existiert, stellt sich Elsaesser Belting 1991, Elkins 1996 und Mitchell 2005 zur Seite. Er geht dann aber nicht weiter auf diese Theorien ein, sondern argumentiert mit seiner eigenen Erfahrung.

⁷⁶ Elsaesser 2013b, S. 244.

⁷⁷ Aud Sissel Hoel hat mit *Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory* einen konzisen Überblick über die Diskursgeschichte des Begriffs gegeben, siehe Hoel 2018.

im stereoskopischen Film.⁷⁸ Denn im Grunde geht es ihm um die Loslösung des zeitgenössischen Films vom fotografischen Film. Um die Genealogie des zeitgenössischen, digital produzierten Films über den fotografischen Film hinaus in die Geschichte reichen zu lassen, bindet er den zeitgenössischen digitalen Film über seine teilweise stereoskopische Verfasstheit an stereoskopische Bildpraktiken vor dem Beginn des Films an. Der Erfolg des stereoskopischen Films wird so bei Elsaesser lediglich zum Beleg für den Niedergang des fotochemisch basierten Films als Produkt des Kinos.⁷⁹ Dem folgend stellt er dann in seiner wissenschaftlichen Betrachtung des stereoskopischen Films jene Elemente heraus, die den stereoskopischen Film in Differenz zum klassischen Kino zeigen, das für ihn ein traditionelles Bildverständnis repräsentiert. Dabei vernachlässigt er jene Elemente, die den stereoskopischen dem klassischen Film verwandt zeigen. Damit schreibt er seine Genealogie des stereoskopischen Bewegtbildes nicht als eine historisierende Analyse der stereoskopischen Narrations- und Formfindungen, sondern deutet es im Rahmen seines heutigen Erscheinungskontexts.

Zum idealen Gegenstand einer Filmtheorie gemacht, welche die verkörperten Be trachter:innen und die mobilisierten Bildschirme untersuchen will, und ausgestattet mit dem Zukunftsversprechen des Schlagworts 3D, in dem sich *head-mounted displays*, 3D-Animation und Stereoskopie vermengen, wird der stereoskopische Film in Analysen wie der Elsaessers revolutionierender, als er es möglicherweise ist. Dass der stereoskopische Film vielmehr als selbstverständlicher Teil des sich etablierenden Films zu betrachten ist, lassen historische Positionen einer sich parallel formierenden Filmtheorie vermuten, die den stereoskopischen Film mit größerer Selbstverständlichkeit verhandeln.⁸⁰

Darauf aufbauend untersuche ich in der vorliegenden Arbeit die Anordnungen des stereoskopischen Bewegtbildes innerhalb einer breiteren Bild- und Filmgeschichte nicht unter der Idee von Brüchen, als vielmehr von graduellen Verschiebungen. Angeregt von Forschungen zur Verwandtschaft der stereoskopischen und kinematographischen Technologien analysiere ich dabei die Interrelation von stereoskopischem Film und klassischem Spielfilm auf der Ebene seiner Narrationen und Formfindungen. Dabei gehe ich weder von einer Nachzeitigkeit des stereoskopischen Films zum klassischen Film in Form genealogischer Entwicklung noch von deren prinzipieller Alterität aus. Stattdessen stelle ich vielmehr die Entwicklung des klassischen Spielfilms und seiner

78 Vgl. Elsaesser 2013b, S. 237.

79 Vgl. Elsaesser 2013b, S. 234f. Die Vermutung, Elsaesser ginge es nicht um die stereoskopische Technologie, wird dadurch unterstützt, dass sich in seiner Rekapitulation der Geschichte des stereoskopischen Films zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten finden lassen, die Miriam Ross in einer *response* auf den Text bereits in aller Deutlichkeit offengelegt hat, vgl. Ross 2013a. Die aufgezählten Fehler in den Verwendungszeitpunkten bestimmter Techniken und Erscheinungsdaten signifikanter stereoskopischer Filme machen Elsaessers These noch nicht obsolet, wie er auch selbst in einer weiteren *response* argumentiert, vgl. Elsaesser 2013a, weisen aber auf ein gewisses Desinteresse an der Geschichte des stereoskopischen Films hin.

80 Es eröffnet sich hier der letzte Strang der für die Geschichte des stereoskopischen Films relevanten Literatur, nämlich theoretische Positionen, die als zentrale Vertreterinnen einer sich entwickelnden Filmtheorie akzeptiert sind und dabei auf die Stereoskopie Bezug nehmen: Vgl. Arnheim 2002b; Bazin 2009a, e; Eisenstein 2013; Münsterberg 1996.

Geschichtsschreibung durch und mit stereoskopischen Bildpraktiken zur Diskussion. Leitend ist dabei die spezifische Bildlichkeit des stereoskopischen Bewegtbildes.

Film als Anordnung

In dieser Arbeit gehe ich also von der Erfahrung der zur Diskussion stehenden Bildgegenstände aus und nicht von deren Kontextualisierung. Zentral ist daher die spezifische Bildlichkeit der stereoskopischen Bewegtbilder, die in ihrer durch Ton begleiteten wahrgenommenen Raumausdehnung und Bewegung erfasst werden muss. Dennoch verstehe ich die wahrzunehmenden Filmbilder nicht als für sich stehende (audio-)visuelle Ereignisse, sondern als durch personelle, technische, diskursive und ökonomische Bedingungen hervorgebracht und damit historisch spezifisch geformt. Dies muss die Analyse der Filmerfahrung reflektieren. Im Versuch, einen solchen als bildhistorisch zu beschreibenden Zugang zu den stereoskopischen Bewegtbildern zu entwickeln, der das Objekt in seiner Spezifik ernst nimmt sowie historisiert, treffen zwei in unterschiedliche Richtungen zielende Untersuchungsvektoren zusammen. Beide Vektoren problematisieren dabei das Konzept eines unbestimmten Betrachters des Films, auf den bezogen Narration und Wirkung beschrieben werden. Zeitgenössische filmtheoretische Strömungen, die diesen Betrachter als verkörperte individuelle Betrachter:innen mit spezifischen Voraussetzungen verstehen, problematisieren einerseits vorrangig die Verallgemeinerung einer individuellen Inhaltsproduktion.⁸¹ Positionen, die weniger auf eine individuelle als auf eine zeitspezifische Partikularität jeder Filmerfahrung zielen, betonen andererseits, dass sich die Produktions- und Rezeptionskontakte der Filmbilder historisch wandeln. Im Zentrum dieser theoretischen Positionen stehen dabei die auch in dieser Arbeit untersuchten historischen Zeitschnitte: der frühe Film und der klassische Film der 1940er und 1950er Jahre. David Bordwell, Janet Staiger und Kirsten Thompson führen in ihrer 1985 erstveröffentlichten, exemplarischen Studie zum Hollywood-Studiofilmsystem die Notwendigkeit produktionsästhetischer Ansätze vor, indem sie die Narrations- und Formfindungen klassischer Hollywoodfilme beschreiben und sie in den spezifischen Produktionsbedingungen verankern.⁸² Jene hier unter dem Begriff des *cinema of attractions* bereits aufgerufene Forschung zum Film vor der Etablierung des Hollywoodsystems macht deutlich, dass die narrativen und formalen Qualitäten eines Films von seinem Rezeptionskontext abhängig sind und zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Zielsetzungen reagieren.⁸³

81 Ausführlich formuliert Vivian Sobchak diese in ihren Forschungen *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience* und *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. In beiden Büchern stellt sie vor, wie die körperliche Wahrnehmung die intellektuelle Wahrnehmung eines Films mitbestimmt und somit immer individualisiert, vgl. Sobchack 1992, 2004. Einen Überblick über die unterschiedlichen auf die individuelle Betrachtungserfahrung verweisenden Positionen gibt Rogers 2013, S. 8–10.

82 Vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 2005, S. xvii. Auch Thomas Elsaesser betrachtet den Hollywoodfilm als durch seine historischen Bedingungen hervorgebracht: Vgl. unter anderem Elsaesser 2009a, 2012; Horwath/King/Elsaesser 2004.

83 Hier werden vor allem die Forschungen Tom Gunnings methodisch leitend herangezogen, vgl. Gunning 1989, 1990a, b, 1995a, b, 2006, 2008, 2012. Die Idee einer auf die Rezeption gerichteten

Die markierten Differenzen zwischen den jeweils individuellen verkörperten Seh-erfahrungen sowie zwischen zeitgenössischer und historischer Betrachtung werden methodisch über die Anordnungen der Filme zu erfassen versucht. Michel Foucault hat in seiner einflussreichen Forschung zur Historizität wissenschaftlicher Diskurse und Wahrheiten⁸⁴ für die sich veränderten Wissenswirklichkeiten den Begriff des Dispositivs geprägt.⁸⁵ Mit dem Dispositiv fasst er sowohl ein nicht fixiertes, sondern variables Gefüge in seinen Elementen als auch deren Relationen zueinander. Ihre jeweilige Konstellation, und dies ist maßgeblich, ist dann nicht überzeitlich, sondern ein historisch spezifischer Zeitschnitt, der auf eine gesellschaftliche Dringlichkeit antwortet.⁸⁶ Dennoch soll die Historizität der Produktionsbedingungen und der Rezeptionssituationen von Film, die für diese Arbeit entscheidend ist, nicht mit dem Begriff des Dispositivs gefasst werden. Denn anders als in anderen Disziplinen gibt es in der Filmwissenschaft eine weitere theoretische Setzung, die mit dem gleichen Begriff ebenfalls ein Gefüge aus Elementen beschreibt, sich in ihrer Konzeption aber fundamental unterscheidet. Die in Frankreich durch Jean-Paul Baudry und Jean-Louis Comolli in den 1970er Jahren initiierte Apparatustheorie argumentiert dafür, Film nicht als für sich stehendes ästhetisches Ereignis, sondern im Rahmen einer größeren Rezeptionsanordnung und dabei vor allem als ideologische Anordnung zu verstehen.⁸⁷ In seinem 1975 erschienenen Aufsatz *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*⁸⁸ definiert Baudry das Dispositiv – im Gegensatz zum Basisapparat, der sämtliche Bedingungen der Filmproduktion einschließt – als die der Projektionssituation zugehörigen Elemente: Projektionsraum und -apparatur sowie das betrachtende Subjekt bilden in ihren Relationen – den technischen, architektonischen und sozialen Bedingungen der Aufführungen – eine das Kino charakterisierende Wahrnehmungssituation aus.⁸⁹

Baudrys erfolgreich in den Filmdiskurs eingeführtes Konzept des kinematographischen Dispositivs ist dabei anders als das von Foucault durch seine Überzeitlichkeit bestimmt.⁹⁰ Baudry erklärt das Dispositiv des Films, um dessen täuschende Natur

Forschung zum frühen Film stellt Thomas Elsaesser in seinen Kapitaleinleitungen in dem von ihm mit Adam Barker herausgegebenen Sammelband *Early Cinema: Space – Frame – Narrative* eindrucksvoll dar, vgl. Elsaesser/Barker 1990.

84 Vgl. Foucault 1990. Im französischen Original erschien *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* bereits 1966.

85 Die erste Definition des Begriffs gibt Foucault Gosrichard auf dessen Frage, welchen Sinn und welche methodologische Funktion er dem Ausdruck »Dispositiv« gebe, vgl. Foucault 1978, S. 119f. Für einen Überblick zu Foucaults Dispositiv siehe die Ausführungen zum Begriff im *Foucault-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, vgl. Link 2014.

86 Vgl. Foucault 1978, S. 119f.

87 Vgl. Baudry 1970, 1975; Comolli 1971a, b, c, d, 1971/1972, 1972. Für Überblickswerke über die einflussreiche Theorie siehe Riesinger 2003; Rosen 1986.

88 Baudry 1975. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung von Max Looser *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks* verwendet, vgl. Baudry 1994.

89 Vgl. Baudry 1994, S. 1052. Aber schon 1970 in *Cinema: Effets idéologiques produits par l'appareil de base* formulierte er die Grundzüge dieses Konzepts, vgl. Baudry 1970, 2003.

90 Vgl. Parr/Thiele 2007 zur Verknüpfung von Foucault und Baudry.

deutlich zu machen, mit Platons Höhlengleichnis.⁹¹ Wie die Gefangenen in Platons Text, die auf die Schatten von an einer künstlichen Lichtquelle vorbeigeführten Gipsfiguren starren, würde das Kinopublikum unbewegt auf das Lichtspiel vor ihm blicken. Die im Abgleich mit Platons Text ausgearbeiteten Bedingungen der Projektion sind entscheidend für den im Kino erzeugten Realitätseindruck, der das betrachtende Subjekt letztlich täuscht: Dunkelheit, abgesehen von der sich hinter den Subjekten befindenden Lichtquelle, das Verborgenhalten der Mechanik der Bildphänomene sowie die Unbeweglichkeit der Zusehenden begründen nach Baudry die Unmöglichkeit, die Realität des Gesehenen zu überprüfen.⁹² Entscheidend für Baudry ist die in den Filmdiskurs eingebrachte These, dass es »gerade das Dispositiv [ist], das die Illusion erzeugt, und nicht die mehr oder weniger genaue Nachahmung des Realen.«⁹³ Mit seinem Konzept des Kinos als illusionserzeugende Apparatur grenzt er sich von vorangegangenen ontologischen Bestimmungen des Realitätseindruck des Films ab⁹⁴ und stellt die Wahrnehmung des Subjektes innerhalb einer räumlich, technisch und sozial bestimmten Situation – dem Kino – klar in den Vordergrund. Das Kino wird so nicht als »ideologisch neutraler Apparat« verstanden, sondern als die Wahrnehmung beeinflussendes »Gesamt-Dispositiv, zu dem auch das Subjekt gehört«.⁹⁵ Der Zuschauer, der sich nach Baudry willentlich in das Dispositiv des Kinos einfüge, da er so vermeintlich in einen Zustand vorbewusster Wunschbefriedigung zurückkehre,⁹⁶ wird damit zentrales Element der Filmerfahrung. Es ist die Verankerung in einem menschlichen Bedürfnis, die Baudrys Dispositivkonzept der Historisierung enthebt. Das von ihm beschriebene Dispositiv ist nicht an eine konkrete technische Verwirklichung gebunden, sondern an ein psychoanalytisch herausgearbeitetes Regressbedürfnis, für dessen Befriedigung das sich als real präsentierende Gesehene notwendig ist. Das Ent sprechen des verwirklichten Kinos und Platons vermeintlicher Beschreibung desselben trotz des zeitlichen Abstandes erkläre sich nach Baudry so dann auch dadurch, dass beide Dispositive auf denselben Wunsch antworten. Das Kino wird dergestalt zu einer entzeitlichten Idee, die immer vom gleichen Bedürfnis getrieben wird. Technologische Entwicklungen, unterschiedliche soziale Handlungsprotokolle sowie diverse Subjektkonstitutionen werden in einem urmenschlichen Bedürfnis aufgelöst.⁹⁷ Während Foucault mit Dispositiv ein

91 Für eine Diskussion des Sokrates im siebten Buch der *Politeia* von Platon in den Mund gelegten Gleichnisses siehe Plato 2005.

92 Vgl. Baudry 1994, S. 1047–1056.

93 Baudry 1994, S. 1056. Um diese These zu stützen, zieht Baudry eine weitere Wahrnehmungssituation hinzu, den Traum. Dieser präsentiere, so Baudry, der mit den psychoanalytischen Schriften, vornehmlich denen von Sigmund Freud, argumentiert, seine Inhalte ebenfalls als real. Vgl. Baudry 1994, S. 1061–1067.

94 Obwohl Baudry keine konkreten Positionen genannt hat, ist anzunehmen, dass er sich vor allem von den prominenten Schriften seines Landsmannes und Zeitgenossen André Bazin absetzen wollte, siehe für dessen Schriften überblicksartig das Kompendium *Qu'est-ce que le cinéma?*, das hier in der deutschen Übersetzung von Robert Fischer und Anna Düpee verwendet wird, Bazin 2009e.

95 Baudry 1994, S. 1067.

96 Vgl. Baudry 1994, S. 1073.

97 Vgl. Baudry 1994, S. 1058f. In ähnlicher Weise argumentiert etwa 30 Jahre zuvor schon der im Text von Baudry implizit kritisierte André Bazin bezüglich des dreidimensionalen Films, der für ihn als

historisierbares Zusammenwirken heterogener Elemente beschreibt, die auf eine zeit-spezifische Anforderung reagieren, verwendet Baudry Dispositiv, um eine überzeitliche Wahrnehmungssituation zu erläutern. Die beiden Dispositivkonzepte schließen sich damit im Grunde gegenseitig aus.

Gleichwohl kommen in den divergierenden Setzungen des Dispositivbegriffs die beiden in unterschiedliche Richtungen ziellenden Untersuchungsvektoren dieser Arbeit zusammen: In Baudrys Forschung ist schon vor den eingangs erwähnten neueren Positionen, welche die körperliche Erfahrung betonen, die Erfahrung des Films als Ereignis in den Diskurs eingezogen – allerdings nicht als subjektive Erfahrung, sondern als menschlicher Teil einer räumlichen und technischen Anordnung. Dass diese Anordnung selbst jedoch historisch spezifisch gedacht werden muss, haben auf Foucault aufbauende Forschungen gezeigt.⁹⁸ So zusammengefasst werden die beiden eigentlich widersprüchlichen Konzepte in dieser Arbeit unter dem Begriff der Anordnungen vereint.⁹⁹ Die Setzung von »Anordnung« anstelle von »Dispositiv« erlaubt die Kombination der Thesen Foucaults und Baudrys, da sie lediglich die Ansätze der beiden zusammenbringt, aber den problematischen Begriff des Dispositivs in der Beschreibung der technischen und sozialen Beziehungen und Setzungen auflöst. Der Begriff der Anordnung umfasst damit das Zusammenkommen von verschiedenen Elementen – Apparate und Bauteile ebenso wie Personen und Praktiken. Vergleichbar beschreibt Thomas Elsaesser in seinem Band *The Persistence of Hollywood* Hollywood im Sinne einer Anordnung als einen resilienten Organismus, der sich an sich verändernde soziopolitische und ökonomische Situationen stets aufs Neue anpasst.¹⁰⁰ Die filmischen Erzählungen seien dabei nur das mit dem Publikum kommunizierende Interface des Systems. Immer bestehe dieses System aus Techniken und Handlungsweisen, die von eigenen Entwicklungen sowie immer wieder auch durch gesamtgesellschaftliche Prozesse geprägt werde.

Dem hier ausgestellten Gedanken des Films als Interface liegt eine ältere, unter dem Begriff des neoformalistischen Ansatzes bekannte Argumentation zugrunde. Bereits in

Idee bestanden habe, bevor dieser technisch möglich gewesen sei. Kino wird auch hier zu einem entzeitlichten Konzept, vgl. Bazin 2009a.

- 98 Die Apparaturtheorie wird heute häufig – um ihren psychoanalytisch ausgelegten Anteil verkürzt – unter einem eher auf Foucaults Konzeption aufbauenden Begriff angewandt: Vgl. Aggermann/Döcker/Siegmund 2017; Distelmeyer 2012; Paech 1997; Ritzer/Schulze 2018. Knut Hickethier geht auf die Verwendung des Begriffs ausführlich ein und hat im Zuge einer Debatte in der Zeitschrift *tiefenschärfe* die Verbreitung des Begriffs mit einem eigenen Schwerpunkt thematisiert, vgl. Hickethier 2002/2003. Frank Kessler hat sich mit der Geschichte des Begriffs unter anderem in Seminaren an der Universität Utrecht beschäftigt, vgl. Kessler 2010. Vgl. zudem Paech 1997.
- 99 Dabei wird davon ausgegangen, dass es erst die deutsche Übersetzung ist, die aus den beiden Verwendungen des französischen Begriffs *dispositif* bei Foucault und Baudry Konzepte gemacht hat. Erst in der Setzung des nicht in der deutschen Alltagssprache verständlichen Begriffs Dispositiv, der dadurch als eigenes theoretisches Konzept verstanden werden muss, entsteht in der Kombination von Foucaults und Baudrys Beschreibungen ein Widerspruch. Die beiden Landsmänner bauen in ihrer Verwendung auf das allgemeine Verständnis des Begriffs in ihrer Muttersprache auf. Sowohl Kessler als auch Link zitieren das französische Wörterbuch *Le Petit Robert* und legen die Wurzeln der Verwendung des Begriffs bei Foucault bzw. Baudry in der französischen Alltagssprache dar: Vgl. Kessler 2010, S. 1; Link 2014, S. 238.
- 100 Vgl. Elsaesser 2012, S. 328.

diesem werden die zueinander in Raum und Zeit spezifisch positionierten Elemente in der Seherfahrung eines Films wirksam. Jede Entscheidung im Film – von der Linsenwahl über das Kostümdesign bis zur Einstellungsdauer –, unabhängig davon, wer sie getroffen hat, bestimmt demgemäß den Film in der Betrachtung.¹⁰¹ Das Filmbild zeigt sich als Kristallisierungspunkt seiner technischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen und erlaubt so die Analyse des gesehenen Films als Ergebnis seiner Anordnung in seiner historischen Verfasstheit. Narrative und formale Entscheidungen müssen so nicht im Willen einzelner Personen begründet werden, sondern präsentieren sich als von der Anordnung des Films hervorgebracht. Dies erlaubt, in Abwandlung des Ansatzes dann jene eingangs eingeforderte Analyse individueller Betrachtung vermittelbar zu machen. Anstelle des von der neoformalistischen Analyse angenommenen impliziten und damit unbestimmten, idealen Betrachters setzt die Arbeit individuelle Betrachter:innen in konkreten Rezeptionssituationen. Bewusst lege ich offen, dass ich die Betrachterin sämtlicher historischer wie zeitgenössischer Bilder dieser Arbeit bin: eine in Deutschland aufgewachsene Kunsthistorikerin mit Interesse an populären Bildpraktiken. Aussagen über Wirkungen einzelner kinematographischer Setzungen beruhen in dieser Arbeit nicht auf empirischer Betrachtungsforschung, sondern auf meinen Seherfahrungen. Diese sind körperlich individuell. So ist bei den Aussagen über Raumwirkungen der stereoskopischen Filme beispielsweise zu bemerken, dass ich diese aufgrund meines leicht unterdurchschnittlichen Augenabstandes vielleicht etwas stärker als Betrachter:innen mit einem durchschnittlicheren interokularen Abstand empfinde. Weiterhin sind sie auch technisch spezifisch. Alle Filme habe ich im Kino im Cinestar am Potsdamer Platz in Berlin und dem Egyptian Theater auf dem Hollywood Boulevard in Los Angeles sowie auf einem Fernseher der Marke LG mit passiver Bildtrennung durch Polarisationsfilter gesichtet.

Diese Individualität bedenkend geht der Ansatz dennoch davon aus, dass die persönliche Seherfahrung Grundlage des wissenschaftlichen Zugangs zu einem Film sein kann, da filmische Seherfahrung in Schichten gefasst werden kann. So begreifen vermutlich alle Zuschauenden als Diegese¹⁰² der eingangs erwähnten Eröffnungsszene in *FRANKENWEENIE*, dass der junge Victor Frankenstein seinen Eltern einen Film zeigt, den er mit seinem Hund Sparky produziert hat. Fast alle leiten davon ab, dass Victor eine enge Beziehung zu Sparky hat. Zahlreichen Rezipient:innen erlaubt das eigene Wissen weitere

¹⁰¹ Kirsten Thompson hat den auf die russischen Formalist:innen zurückgehenden neoformalistischen Ansatz klar beschrieben, vgl. Thompson 2014. Seine möglicherweise ausführlichste und erfolgreichste Ausformulierung hat er in dem von ihr mit David Bordwell geschriebenen Buch *Film Art* gefunden, vgl. Bordwell/Thompson 2010.

¹⁰² Etienne Souriau (vgl. 1997) hat in seinem Aufsatz *Das filmische Universum* die verschiedenen Wirklichkeitsebenen des Films begrifflich voneinander getrennt. Neben der diegetischen, welche die vom Film ausgeprägte narrative Welt beschreibt, führt er die profilmische Ebene ein, die jene Elemente der nichtfilmischen, also in seinen Worten der afilmischen Welt umfasst, die bereits auf den Film bezogen sind, sowie die filmophanische und filmographische Ebene. Letztere beschreiben die Elemente der Projektion bzw. des Filmstreifens. Während sich vor allem der Begriff des Diegetischen und der Diegese in der Filmanalyse gehalten hat, werden hier alle Begriffe eingesetzt, um die Ebenen sprachlich eindeutig zu trennen.

Schlüsse. Die Kenntnis der originalen Geschichte Mary Shelleys¹⁰³ oder einer ihrer vielen Adaptionen erlaubt das Vorausahnen bestimmter Plotpunkte, wie dass Victor Sparky mit Hilfe elektrischer Spannung zum Leben erwecken wird. Das Wissen über Filmgeschichte lässt die zwei ratternden Projektoren im Hintergrund für manche zu Verweisen auf die analoge Tradition des stereoskopischen Films werden. In diesem geschichteten und die Filmerfahrung gestaltenden Wissen besteht die Möglichkeit, die individuelle Seherfahrung bildhistorisch-ikonologisch zu historisieren. Über Formanalyse und Quellenkunde können die Filmbilder in größere Zusammenhänge eingeordnet werden. Die spezifische Schicht, die ich in dieser Arbeit in der Erfahrung der Filme herausarbeite, zielt damit auf die Analyse des stereoskopischen Films in seinen historischen, sich beständig verschiebenden Anordnungen innerhalb einer breit aufgefassten Film- und Bildgeschichte unter Beachtung seiner Paratexte, der Aufzeichnungen über historische Produktions- und Rezeptionssituationen sowie der zeitgenössischen Diskurse. Andere Schichten fallen dabei heraus. Manche sind aller Historisierung zum Trotz unwiederbringlich. Dass die zeitgenössische Betrachtung der teilweise historischen Filme nicht deren originären Rezeptionssituationen entspricht und jene auch nicht lückenlos rekonstruiert werden können, ist nicht nur in dem Verlust der jeweiligen technischen Aufführungsanordnungen, also beispielsweise dem Kino der 1950er Jahre, begründet, sondern auch in der Historizität des Sehens.¹⁰⁴ Wegen der nichteinholbaren Differenz begreife ich diese Arbeit dezidiert als einen aus der Gegenwart bestimmten Blick in die Geschichte stereoskopischer Bildanordnungen. Die unternommene Geschichtsschreibung verstehe ich daher nicht als definitive Klärung historischer Tatsachen, sondern als eine mögliche Diskursivierung der oszillierenden Entwicklung des Films und der Rolle des stereoskopischen Bewegtbildes darin.

Filmprotokolle individueller Seherfahrungen

Der Herausforderung, die zugrunde liegenden Wahrnehmungserfahrungen einzelner Filme kommunizierbar zu machen, begegne ich in dieser Arbeit mit Filmprotokollen. Während Filmprotokolle in der Filmwissenschaft gängige Praxis sind und in Einführungen in die Filmanalyse immer wieder empfohlen werden, finden sie nur selten Eingang in die Texte über Bewegtbilder¹⁰⁵ – sicher auch, weil sie graphisch sperrig, mit Screenshots erweitert rechtlich schwierig und in jedem Fall in der Produktion und Rezeption mühsam sind. Ihr methodisches Potential liegt darin, dass sie es erlauben, den Film als Erfahrung in einen Text einzubeziehen. Anders als andere Gegenstände bildhistorischer

103 Vgl. Shelley 1818.

104 Damit, dass sie das Sehen als ebenso wenig ahistorisch versteht wie das Bild, rekurriert die Arbeit auch auf den methodischen Ansatz Jonathan Crarys, der dies in seinem Schlüsselwerk der Bildgeschichte, genau: anhand eines Gegenstands der Arbeit, dem Stereoskop, vorgeführt hat, vgl. Crary 1996. Crary verwendet dabei ebenfalls das Konzept von Anordnung, die sich bei ihm jedoch über Apparate erschließt und das er mit dem Begriff der Assemblage fasst, vgl. Crary 1996, S. 19.

105 Die Filmprotokolle werden in Einführungen in die Filmanalyse immer wieder empfohlen: Vgl. hierzu Faulstich 2013; Korte 2004; Kuchenbuch 2005. Bordwell/Staiger/Thompson 2005 erwähnen zudem die Möglichkeit, Filmprotokolle computergestützt anzufertigen, machen diese aber in ihrem Text nicht zugänglich.

Untersuchungen kann das bewegte und stereoskopische Bild nicht ausreichend über Abbildungen referenziert werden. Da sowohl seine Bewegungs- wie Räumlichkeitswirkung nur in der Wahrnehmung entstehen, entspricht eine Abbildung ihm nicht. Für das Bewegtbild zeigt sich dies zuweilen, wenn man einen Screenshot eines bestimmten Moments anzufertigen versucht. Dies mündet manchmal in der Erkenntnis, dass es das antizipierte Filmbild nicht gibt, da die Elemente, welche die Szenenerfahrung ausmachen, nicht in einer Einstellung zusammenkommen oder die Bedeutung des Gesehenen über die Tonspur vermittelt wird. Das Filmprotokoll erlaubt es, filmische Momente als wahrgenommene Momente kommunizierbar zu machen, und in seiner Struktur zu offenbaren, dass jeder filmische Moment aus Bild und Ton besteht und Teil eines Gefüges von Filmmomenten ist.

Neben seiner Kommunikationsfunktion erlaubt das Filmprotokoll, die eigene Wahrnehmung zu reflektieren. Seine Anfertigung erfordert die genaue Betrachtung des Bewegtbildes und bewirkt das Verständnis der eigenen Reaktion auf kinematographische Setzungen. Die Protokollerstellung entzieht die eigene Seherfahrung dem filmgeleiteten Wahrnehmen und erzeugt die Distanz des analytischen Wahrnehmens. Diese Erfahrung des Films entspricht somit nicht der vom Film intendierten und ist nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich. Das notwendige Anhalten des Films, das zum Festhalten der jeweiligen Einstellungsparameter notwendig ist, erlaubt das von den hier im Zentrum stehenden Spielfilmen angedachte Rezipieren im großen Kinosaal nicht. Die bewusste Rezeption der teilweise nur eine Sekunde zu sehenden Einstellungen der diegetischen Filmvorführung in FRANKENWEENIE beispielsweise (vgl. P1 E9-16) ist in der vom Film vorgesehenen Erfahrung nicht möglich. Sich bewusst zu machen, dass man die Einstellungen, welche die Sequenz ausmachen, nur eine Sekunde sieht, fügt der Filmererfahrung auch wenig hinzu. Aber um zu verstehen, warum man, ebenso wie die Familie Frankenstein, gebannt der heimischen Filmvorführung Victor Frankensteins folgt, hilft es, ihren schnellen Rhythmus zu erkennen. Und will man anderen zeigen, warum man hier gebannt der Filmvorführung gefolgt ist, kann man wiederum auf das im Protokoll fixierte filmische Mittel, den schnellen Rhythmus, verweisen. Das Filmprotokoll erlaubt so einerseits das Mitteilen der eigenen Seherfahrung sowie andererseits die notwendige Distanzierung zu dieser, um sie in eine ikonologische Analyse einzubinden.

Für diese Arbeit habe ich für alle Filme erste Seherfahrungen, die von allen Filmen in Kinosälen mit stereoskopischer Projektion entstanden, festgehalten und dann in einem zweiten Schritt in Filmprotokollen verankert, die ich auf Basis heimischer Betrachtungen der Filme im 3D-Blu-ray-Format angefertigt habe. Wenn ich in der Arbeit auf Momente innerhalb der Filme Bezug nehme, geschieht dies durch einen Verweis auf das jeweilige Filmprotokoll, das unter der angegebenen DOI geöffnet werden kann. Die wahrgenommenen Filmbilder werden so stets nur im Rahmen ihrer Einbindung in filmische Bewegtbildzusammenhänge inkorporiert. Damit verzichte ich auf den Screenshot und fordere von den Leser:innen ein, sich um eine Wahrnehmungserfahrung des stereoskopischen Bewegtbildes über Sichtung der referenzierten Blu-ray-Fassungen zu bemühen. Die genauen Zeitangaben erlauben es den Rezipient:innen der Arbeit, ihre notwendigen eigenen Seherfahrungen der stereoskopischen Bewegtbilder mit den Filmprotokollen abzugleichen. Um die Weiternutzung sowie mögliche Anreicherung der Filmprotokolle im Rahmen weiterer Forschung zu ermöglichen, aber auch die Möglichkeit von For-

schungsdaten in den Geisteswissenschaften zu explorieren, sind die zu dieser Arbeit gehörenden Protokolle als Forschungsdaten veröffentlicht.¹⁰⁶

Nur an wenigen Stellen, an denen die stereoskopische Räumlichkeit in einzelnen Standbildern geteilt werden kann, werden Standbilder der zentralen Filme in diese Arbeit mitaufgenommen. Andere Filme werden teilweise in Referenzbildern zitiert. Dies führt zu einer angesichts ihrer behandelten überwältigenden Bildformen überraschend bilderarmen Arbeit, die auf ihre Erweiterung durch die Seherfahrungen der Leser:innen vertraut. Mit dem Ansatz, wissenschaftliche Untersuchungen von Filmen in kommunizierbaren, bewusst als individuelle deutlich gemachten Seherfahrungen zu begründen und darauf aufbauend das wahrgenommene Filmbild als Kristallisierungspunkt seiner Anordnungen zu begreifen, hoffe ich, einen methodischen Beitrag zur Bewegtbildforschung zu leisten.

¹⁰⁶ Vgl. FN 1 im gleichen Kapitel.

