

Markus Spöhrer

Luisa Feiersinger: Reflexionen des stereoskopischen Spielfilms: Eine bildhistorische Analyse

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23633>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Spöhrer, Markus: Luisa Feiersinger: Reflexionen des stereoskopischen Spielfilms: Eine bildhistorische Analyse. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 42 (2025), Nr. 1, S. 87–89. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23633>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Luisa Feiersinger: Reflexionen des stereoskopischen Spielfilms: Eine bildhistorische Analyse

Bielefeld: transcript 2023, 346 S., ISBN 3839466032, EUR 49,- (OA)

(Zugl. Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2021)

Die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Luisa Feiersinger widmet sich in ihrer Dissertation einem vielbeworbenen und -kritisierten Phänomen, das vor 15 Jahren bereits zum dritten Mal Einzug in den filmhistorischen Diskurs hielt und vor allem durch James Camerons Box-Office-Erfolg *Avatar* (2009) für mediale Aufmerksamkeit sorgte: dem stereoskopischen Film. Während sich die filmkritische und mitunter auch -wissenschaftliche Beschäftigung mit dem stereoskopischen Film häufig um dessen Erfolg oder Misserfolg sowie um die Frage nach einem Mehrwert der stereoskopischen Ästhetik drehte, untersucht Feiersinger diese Filmtechnologie aus einer historischen oder genauer: bild- beziehungsweise kunsthistorischen Perspektive. Dabei könne der stereoskopische Film jedoch nicht auf die „Ebene der Präsentation der Erzählung in Ton und Bild“ (S.13) begrenzt bleiben, sondern müsse als konstitutiver Teil der Entwicklung des Films im Allgemeinen begriffen werden, der nicht nur mit technologischen Veränderungen und Verschiebungen, sondern auch mit spezifischen Rezeptionssituationen einhergehe. Der kunsthistorische Blick auf Filme, so Feiersinger, sei allerdings grundsätzlich im akademischen Diskurs unterrepräsentiert (vgl. S.17) oder – im Fall

von ‚Kunstfilmen‘ oder Künstler:innen-Biopics – über einen Bezug zur Hochkultur legitimiert (vgl. S.22). Der stereoskopische Film sei jedoch hauptsächlich im kommerziellen Bereich angesiedelt und somit vorwiegend ein technisch-ästhetisches Merkmal von Mainstream-Filmen, aber eigne sich grundsätzlich für bild(historische) Analysen. Für den Film im Allgemeinen und mit Bezug zum erörterten Desiderat gelte zudem, dass es sich hierbei um Bewegtbilder handle: „Die Spezifik des Bewegtbildes, eben dass es sich verändert und eine eigene Dauer besitzt, entzieht es der singulären Abbildung. Das Bewegtbild sperrt sich damit gegen die gängige kunsthistorische Beschreibung“ (S.19). Gerade der stereoskopische Film, dessen Räumlichkeit und Bewegung nur in der Perzeption der Bewegtbilder und „nicht im Material selbst“ (S.20) existiert, sei somit von der in der kunst- und bildhistorischen Forschung betriebenen Einzelbildanalyse sowie der konventionellen Rahmung des Films als dechiffrierbarer Text nicht vollständig erfassbar. Dieser Problemlage, den methodischen Herausforderungen und dem spezifischen Dispositiv dieser Filmtechnologie begegnet Feiersinger mit einem Zugang, der die Anordnungen des stereoskopischen

Bewegtbildes innerhalb einer breiteren Bild- und Filmgeschichte herausarbeitet. Wichtig ist hierbei anzumerken, dass die Autorin den stereoskopischen Film dabei nicht dem klassischen Spielfilm entgegenstellt, sondern deren Interrelation „auf der Ebene der Narration und Formfindungen“ (S.33) betont und aufzeigt. Den Film als Anordnung zu konzipieren, bedeutet konsequenterweise, das bewegte stereoskopische Filmbild nicht nur über dessen technologisch-apparativen Bedingungen, sondern ebenfalls auch dessen Produktionskontexte zu betrachten sowie die spezifische Rezeptionssituation miteinzubeziehen, die das stereoskopische Filmdispositiv ermöglicht. Den stereoskopischen Film fasst Feiersinger somit als „Bildpraxis spezifischer Bildkulturen, die jedoch bislang in der zeitgenössischen Bildgeschichte unterrepräsentiert sind“ (S.21). Begrüßenswert ist hierbei, dass sich Feiersinger nicht, wie in der aufgeführten neoformalistischen Filmtheorie von David Bordwell und Kristin Thomson (vgl. „Narrative as a Formal System.“ In: dies.: *Film-Art: An Introduction*. New York: MacGraw-Hill, 2010, S.186-212), auf eine:n ideale:n Betrachter:in beschränkt, sondern dezidiert auf ihre persönlich-subjektive, aber theoretisch fundierte Seherfahrung rekurriert, in der sich die spezifischen stereoskopischen Sehereignisse entfalten. Eine zentrale These Feiersingers hierfür und für die Analyse der Beispiele ist, dass stereoskopische Filme gehäuft eine reflexive Haltung einnehmen und im

Zuge dessen die Geschichte, Technik und das genuine, durch stereoskopische filmische Mittel hervorgebrachte Wahrnehmungserlebnis thematisieren und somit ihre eigene Bildlichkeit als stereoskopisches Filmbild verhandeln. Um dies aufzuzeigen, analysiert Feiersinger Filme, die aus unterschiedlichen Epochen des stereoskopischen Films stammen und die konsequenterweise von differierenden Produktions- und Rezeptionsanordnungen geprägt sind: die Früh- beziehungsweise Einführungsphase in den 1920er Jahren, die ‚Wiederkehr‘ in den 1950er Jahren sowie die Einführung des digitalen stereoskopischen Films in den 2010er Jahren. Die im Detail analysierten Filme – darunter Martin Scorseses *Hugo Cabret* (2011), André de Toths *House of Wax* (1953), *Kelley's Plasticon Pictures* (1922-1923) von William van Doren Kelley oder Werner Herzogs *Höhle der vergessenen Träume* (2010) – werden als mediale Konstellationen analysiert, die ihre eigene Medialität und Geschichte als stereoskopische Filme herausstellen. Dies zeigt Feiersinger beispielsweise eindrucksvoll und detailliert an Sam Raimis *Oz the Great and Powerful* (2013), der einerseits historische Aufführungspraktiken und optische Bildapparaturen des 18. und 19. Jahrhunderts reflektiert und somit auch (s)eine Mediengeschichte narrativ verarbeitet, aber andererseits auf den Farbfilmereffekt seines Vorgängerfilms von 1939 verweist und somit dem stereoskopischen Bild eine ähnlich reflexive Wirkung einräumt. Begleitet werden

die Analysen nicht nur von detaillierten technologie-, diskurs- und produktionshistorischen Ausführungen, sondern werden ebenso durch historische sowie kontemporäre Filmtheorien kontextualisiert. Feiersingers Buch sticht hervor, indem es unterschiedliche akademische Diskursstränge zum stereoskopischen Film zusammengeführt, exzellente

Detailanalysen und historische Kontextualisierungen liefert sowie dem stereoskopischen Film nicht nur eine prägende Stellung in der Filmgeschichte einräumt, sondern ebenso in „der Bildgeschichte als akademische[r] Disziplin“ (S.22).

Markus Spöhrer (Tübingen)