

An das Studienbüro der Fakultät 13

08.04.2013

Abschlussbericht über das studentische Forschungsprojekt 3D

Sehr geehrte Damen und Herren,

in meiner Magisterarbeit widme ich mich dem 3D-Film als filmische Anomalie zur Parallelisierung filmischer Konventionen. Diese Eigenschaft kann und soll Rückschlüsse auf die spezifische mediale Disposition von 3D erlauben. Als gleichzeitig parasitärer Störfall und avantgardistisches Supplement fungiert 3D als *advocatus diaboli*, indem es das 2D-Kino, seinen initiativen Nährboden, produktiv weiterentwickelt und destruktiv in Frage stellt. 3D operiert als phantasmatische Unmöglichkeit – die „Leere der möglichen Andersheit“ nach Žižek –, zumal „die tatsächliche Spanne der Wahlmöglichkeiten [2D]“ kontradiktorisch in Frage gestellt wird¹. Die kinematographische Energie – „das hysterische Begehren“ – fixiert ein virtuelles Gespinst, „diese Nichtakzeptanz der ultimativen Schließung, diese vergebliche Hoffnung, daß das andere Ding [3D] um die Ecke warten könnte“².

Analeptisch, simultan, sowie repetitiv prognostizierend, existiert 3D als technisches Bild *vor*³, als experimentelle Visualität *seit*⁴ Anbeginn, als reproduzierte Weiterentwicklung *nach*⁵ dem Kino. Als a-historische Ubiquität zeichnet 3D nicht eine chronische Linearität, sondern die Zirkularität eines Moments der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“⁶ nach:

An invocation of the future and past, at once anticipatory and nostalgic, 3D cinema dissolves the materiality of a film history, replacing the chronic linearity of history with the anachronic force of phantasy. 3D can be seen as a perpetual phantasy, never fulfilling the scope of its projection.⁷

Die Geschichte des 3D-Films zelebriert das lacansche „*Encore!*“⁸, die passive Hingabe an eine *jouissance*, die neben dem Genießen auch gleichsam den Schmerz akzeptiert. Denn sobald 3D, als bejubelte Attraktion, auf der kinematographischen Bildfläche erscheint, erfährt sie, der immensen Fallhöhe einer zunächst glorifizierten Innovation geschuldet, immer wieder einen „inglorious death“⁹, von Anfang an ihren pessimistischen Prognosen unterliegend¹⁰.

Als visuelles Kommunikationskonzept markiert 3D einen medialen „Problemfall“ und exponiert als „verstörendes Phänomen an der Grenze zwischen Flächenbild und Raum“¹¹ eine Oszillation zwischen deren Konzeptionen und ihren inhärenten Eigenschaften, indem die räumliche Präsentation am Grad der Fläche lokalisiert werden kann. In der Überwindung der Leinwandgrenze, in der Ansiedlung der Projektion zwischen Vorführraum und Bildschirm, sowie in der Inszenierung einer räumlichen Illusion wendet sich 3D entgegen

¹Žižek 1997, S. 59.

²Ebd.

³Vgl. Elsaesser 2013, S. 234.

⁴Vgl. Dröbler 2008a, S. 8; Zone 2007, S. 35-52.

⁵Vgl. Lippit 1999, S. 215.

⁶Vgl. exemplarisch Nietzsche 1993, S. 228.

⁷Lippit 1999, S. 216.

⁸Lacan 1986, S. 10.

⁹Paul 1993, S. 321.

¹⁰Vgl. Ebert 2011, Thompson 2011.

¹¹Schröter 2009, S. 53.

einer planozentrischen Vorstellung¹² von Wirklichkeit und operiert damit als Kontrastmoment zu der Fokussierung des Bildbegriffs als zweidimensionale, plane Darstellung, als „transportable rechteckige Fläche“¹³ zu Gunsten einer „Idealität des Sinns“¹⁴.

Im Aufgeben der Bilddeutlichkeit der zwei 2D-Abbildungen durch eine Überpräsenz an Rauminformation in der Bewältigung einer visuellen „Disparität“ und in der Tilgung von bildlichen Unstimmigkeiten – dem zweidimensionalen Rauschmoment – entfaltet der 3D-Effekt seine maximale Wirkung, aus der hochgradigen Unwirklichkeit seines Referenzpunktes und begründet seine mediale Mitteilung eines raumillusionistischen Filmbildes auf den zweidimensionalen Störfall. In der Simultanität von Fiktion und Brechung der Fiktion, von raumillusionistischer Bildperfektion und undefinierbaren Störbild, einzig getrennt durch die dünnen Gläser der Polbrille inkorporiert 3D einen Oszillationsmoment, welchen Manovich bezeichnend für die moderne Bildlichkeit erkennt und unter dem Begriff des „Metarealism“ verhandelt¹⁵:

[T]he new metarealism is based on oscillation between illusion and its deconstruction, between immersion a viewer in illusion and directly addressing her.¹⁶

Im Dokumentieren einer Dysfunktion zeichnet sich das stereoskopische Bild im Film durch einen „Trugbild“-Charakter aus¹⁷, wenn man das Trägerische als das erkennt, was keinen substantziellen Status beanspruchen kann, weil es sich nicht auf materielle Repräsentation, sondern auf subjektive, entmaterialisierte Erfahrung begründet¹⁸. In der Tradition eines „filmischen Optativs, Konjunktivs, Irrealis“, Suppositivs, Rennarrativs“¹⁹ lenkt das 3D-Filmbild in filmtypischer Manier, in seiner Sichtbarkeit, die Aufmerksamkeit auf eine Unsichtbarkeit und formiert damit seine Sinnstiftung in der Kombinatorik von Text und Rezipient, indem dezidierte „Unbestimmtheitsstellen“²⁰ vom Rezipienten imaginär ausgefüllt werden.

So kann der partikulare Kippmoment als Basis einer 3D-inhärenten Medienspezifik verstanden werden: Dreidimensionalität synthetisiert erstens die Überwindung einer planozentrischen Bildlichkeit mit einer räumlichen Bildauffassung, zweitens fusioniert sie die Heterogenität zweier differenter Bilder zu einem Seherlebnis und transformiert schließlich den Umgang mit der „referentiellen Illusion“ in der Relation von Darstellung und Wirklichkeit²¹. In der Simultanität und Synthese dieser ambivalenten Konzeptionen entfaltet 3D ihre visuelle Macht: *Die Fusion des Inkompatiblen*²² transformiert zweidimensionales Rauschen zu „halluzinatorischer Klarheit“²³. Die Möglichkeit dieser Integration der Extreme scheint dem undefinierbaren, virtuellen Moment der unmittelbaren Referenzlosigkeit des 3D-Effekts geschuldet. Die „ikonische[...] Differenz“²⁴ von Abbild und Original wird damit um einen Moment der „Aura des Geheimnisvollen“²⁵ ergänzt.

¹² Schröter 2009, S. 50.

¹³ Schwarte 2004, S. 73-74.

¹⁴ Schröter 2009, S. 50.

¹⁵ Vgl. Manovich 2002, 209.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Crary 1996, S. 126.

¹⁸ Vgl. Crary 1996, S. 126.

¹⁹ Heiß 2011a, S. 227.

²⁰ Ingarden 1972, S.49.

²¹ Vgl. Barthes 1968.

²² Vgl. Polanyi 1995, S. 155.

²³ Crary 1996, S. 130.

²⁴ Boehm 2007, S. 52.

²⁵ Crary 1996, S. 12.