

Stephen Barber: The Projectionists: Eadweard Muybridge and the Future Projections of the Moving Image

Zürich: Diaphanes 2020, 208 S., ISBN 9783035802894, EUR 30,-

Der englische Kunsthistoriker und Künstler Stephen Barber hat sich als der Bearbeiter des Nachlasses von Eadweard Muybridge verdient gemacht, vor allem in der Publikation *Muybridge: The Eye in Motion* (2012), in der er mit allen Mitteln - entgegen der Tatsachen - versucht, Muybridge als den Erfinder des bewegten Filmbildes zu erklären. Dazu bedient er sich zweier fragwürdiger Thesen, die als roter Faden mehrfach in dem vorliegenden Band wiederholt werden: Muybridge hätte den ersten Vorführapparat für bewegte Bilder erfunden und 1893 das erste alleinstehende Kino gebaut. Diese These muss die Tatsache

unterschlagen, dass der von Muybridge erfundene Zoopraxiskop gemalte, animierte Bilder zeigte, das heißt, kaum anders funktioniere als andere im 19. Jahrhundert entwickelte optische Spielzeuge, wie Zoetrope und Praxinoskope. Zweitens kann die für die Columbia Weltausstellung in Chicago gebaute, alleinstehende Halle für seine Zoopraxiskop-Projektionen als direkter Vorgänger der nach 1907 gebaute Kinopaläste nur gelten, wenn man die Entwicklung des Kintopps und der zum Teil aus Holz konstruierten Wanderkinos unterschlägt. In *The Projectionists. Eadweard Muybridge and the Future Projections of the Moving Image* versucht

Barber erneut, verschiedene Momente am äußersten Rand der Filmgeschichte ins Zentrum zu rücken, um diese als Essenz der Projektionskunst zu definieren.

Barber wird im ersten Kapitel sogar zum Helden seiner eigenen Geschichte stilisiert, da er in seiner Jugend Filmvorführer war, beziehungsweise in den folgenden Kapiteln in die Fußstapfen Muybridges bei seinen europäischen Projektionstourneen wandelt. Bei den Vorführungen zeigte Muybridge fotografische Dias seiner „Animal Locomotion“-Serien und – in den letzten 15 Minuten – die mit dem Zoopraxiskop erstellten Animationen, doch der Autor gibt niemals preis, dass es sich im letzteren Fall nicht um fotografische Bilder handelt. Mit Akribie beschreibt der Autor seine Forschungsreisen, um dem erfolgreichen Wiederhall der Vorführungen in Berlin, Wien und England sowie den geradezu peinlich erfolglosen Veranstaltungen in Chicago nachzugehen, und reist sogar nach Japan, um seitenlag darüber zu spekulieren, wohin Muybridge gereist wäre, hätte er eine geplante Reise nach Japan tatsächlich unternommen.

Im nächsten Kapitel geht es um die Vorführungen der Skladanowsky-Brüder in Berlin und Stettin, die zum ersten Mal bewegte Filmbilder vor einem zahlenden Publikum zeigten. Genau bei dieser Formulierung geht es Barber vor allem darum, den Mythos der Lumiere-Brüder zu entlarven, wie er es schon in einem Kapitel in *Muybridge: Eye in Motion* versucht hatte. Obwohl seine These im Wortlaut stimmt, handelte es sich bei dem

Skladanowsky'schen Bioskop-Apparat um eine technische Sackgasse. Die Verbindung zwischen Muybridge und den Skladanowsky-Brüdern besteht nach Barber darin, dass beide als ‚Projectionists‘ galten, das heißt, beide nicht nur bewegte Bilder produzierten, sondern auch selbst projizierten, und zwar in Hallen, die dann zerstört wurden. Gerade die ephemere Natur der Projektion, die in Zerstörung mündet, verbindet zwei weitere zentrale Momente Barbers verquerer Filmgeschichte, nämlich die nicht weiter spezifizierten Kunstfilmvorführungen bei der Osaka Weltausstellung im Jahre 1970 und die von dem japanischen Bildkünstler Teiji Furuhashi im Jahre 1994 veröffentlichte Multi-Media-Projektion *The Lovers*. Wieso Osaka und nicht die Weltausstellungen in Montreal (1967) oder New York (1964) als Beispiel herangezogen werden, trotz der Tatsache, dass bekannte Künstler wie Saul Bass und Charles Eames beziehungsweise Buckminster Fuller und Roman Kroitor – letzterer entwickelte den Vorgänger des in Osaka vorgestellten IMAX – beteiligt waren, bleibt schleierhaft. Auch das Furuhashi-Werk scheint kaum außerordentlich, denkt man an alle anderen analogen Multi-Media-Shows: um die Projektion im Jahre 2016 in New York wiederaufzuführen, musste der analoge Vorführmechanismus gegen eine digitale Lösung ausgetauscht werden.

Barber resümiert den gemeinsamen Nenner der Vergänglichkeit dieser Projektionen: „Moving image projection has held three pre-eminent historical moments of ending, and

each forms a vital juncture, retrospectively illuminating projection's instigation and its entire space, within that unique concertained instant of closure, which unleashes abandonment and the scattering of cinematic detrita into the spectral future, as well as casting-aside the projectionists" (S.191). Die Frage bleibt, worin liegt der Wissensgewinn für eine wirkliche, statt einer imagi-

nären, geradezu mystisch anmutenden Filmgeschichte?

So bleibt dieses Buch ein Kuriosum, womöglich interessant für Spezialisten einer alternativen Vorgeschichte des Kinos, aber wenig nützlich für Student_innen und Nichtspezialisten.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)