media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Henning Engelke

Parker Tylers Labyrinth

2016

https://doi.org/10.25969/mediarep/12940

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Engelke, Henning: Parker Tylers Labyrinth. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 25 (2016), Nr. 1, S. 117–135. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/12940.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/2016_25_1_MontageAV/montage_AV_25_1_2016_117-135_Engelke_Parker_Tylers_Labyrinth.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Parker Tylers Labyrinth

Henning Engelke

1. Einleitung

Es gab eine kurze Phase Ende der 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre, in der Parker Tyler von der bundesdeutschen Filmszene und in gewissem Maß auch einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Tylers ebenso differenzierte wie ironisch-kritische Beobachtungen zu «Dragtime and Drugtime» in den Filmen Andy Warhols erschien 1968 auf Deutsch in der *Filmkritik* (Tyler 1968a). Rolf-Dieter Brinkmann kombinierte in dem Band *Acid. Neue amerikanische Szene* Tylers «What Sex Really Is» (1968b) als «Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter» mit Texten von Marshall McLuhan, George Leonard und Leslie A. Fiedler, Comic-Zeichnungen und Gedichten zu einer psychedelischen Vision polymorpher Sexualität, postmoderner Literatur und posthumaner Subjektivität, über die sogar *Der Spiegel* berichtete (Wellershoff 1969). Nur ein Jahr nach der englischen Erstausgabe kam Tylers Buch *Underground Film* (1969) in deutscher Übersetzung heraus.[1]

Angespült in der Bundesrepublik auf der zeitgenössischen Popularitätswelle von US-amerikanischer *counter culture* und Underground-Film, spiegelt sich in diesen Publikationen auch etwas wider von Tylers auf dem Umweg einer literarischen Parodie wiederbelebten Rezeption in den USA: Als Objekte einer obsessiven Camp-Faszination der transsexuellen Titelheldin von Gore Vidals Bestseller *Myra Breckinridge* (1968) ironisiert, fanden Tylers frühe Bücher zum Hollywood-Kino, *The Hollywood Hallucination* (1944a) und *Magic and Myth of the Movies*

1 Für weitere deutsche Übersetzungen von Tylers Texten siehe die Bibliografie am Ende dieses Beitrags.

(1947), genügend Aufmerksamkeit, um mehr als zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen neu aufgelegt zu werden. Tyler verstand es, den zweifelhaften satirischen Ruhm zu seinen Gunsten zu wenden. Dies ermöglichte es ihm, noch einmal die Rollen des Medienpropheten, scharfsichtigen Filmkritikers und Hohepriesters des künstlerischen Experimentalfilms einzunehmen, die er in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg errungen, in den 1960er-Jahren aber an Figuren wie Marshall McLuhan, Andrew Sarris oder Jonas Mekas verloren hatte. In seinen letzten Lebensjahren veröffentlichte er allein zum Film noch drei umfangreiche Bücher, die Aufsatzsammlung *Sex, Psyche, Etcetera in the Film* (1971), *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies* (1972) und, ausdrücklich als Summe seines filmkritischen und -theoretischen Lebenswerks angelegt, *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building: A World Theory of Film* (1973). Tyler gehörte einer Generation von Filmkritikern an, die vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die späten 1960er-Jahre an den Schnittstellen der sich ausdifferenzierenden Felder von Filmkritik, *cinéphilie*, Filmdidaktik und Filmwissenschaft tätig waren. Wie André Bazin, Siegfried Kracauer, James Agee, Manny Farber oder Robert Warshow verband er Filmkritik mit weiterreichenden ästhetischen, philosophischen und medientheoretischen Überlegungen. Eine nicht offensichtliche, aber gleichwohl profunde Affinität zeigt sich zwischen Tylers Ideen, insbesondere denjenigen seiner frühen Schriften zum Hollywood-Kino, und der Medientheorie Walter Benjamins (vgl. Engelke 2016). Im Unterschied aber zu Benjamin – der gewiss kein Filmkritiker war – und anderen Kritiker-Theoretikern, deren Schriften nicht nur in aktuellen Anthologien und Werkausgaben zugänglich sind, sondern von Anfang an intensiv in der Filmwissenschaft diskutiert wurden und sie maßgeblich prägten, hinterließ Tyler kaum Spuren in der akademischen Forschung.

Daran konnte auch seine Anfang der 1970er-Jahre noch einmal intensiv aufflackernde Publikationstätigkeit nichts ändern. Wenn Tyler in film- und medienwissenschaftlichen Studien gelegentlich zitiert wird, dann fast ausschließlich im Hinblick auf brillante Einzelbeobachtungen, nicht aber auf theoretische Ideen.[2] Eine signifikante Ausnahme bildet Vivian Sobchak, die in ihren phänomenologischen Studien des Kinos immer wieder auf Tylers «odd but often precisely appropriate somnambulant film criticism» verweist (1980, 292). Mit

2 So zitiert etwa Douglas Crimp eine Beschreibung von Andy Warhols My Hustler, ohne auf Tylers ambivalente Einschätzung von Warhols Filmen einzugehen; vgl. Crimp 2012, 90.

seinem «enthusiastic but methodless ‹feel› for existential phenomenology» wird Tyler für sie zu einem Vorläufer ihres eigenen systematischen Ansatzes (1992, 29).

Erst in den letzten Jahren scheint sich das Blatt zu wenden. David Bordwell widmet Tyler ein Kapitel seines gerade erschienenen Buchs *The Rhapsodes*, das der Rolle von Kritikern der 1940er-Jahre für die sich etablierende Filmkultur gewidmet ist (2016, 111–132). Thomas Elsaesser wiederum stellt nicht allein die Bedeutung von Tylers Schriften für seine eigene Entwicklung als Filmwissenschaftler heraus (2012, 17); vielmehr wird Tyler für ihn, neben Siegfried Kracauer, Béla Balázs und Edgar Morin, zum Kronzeugen einer gerade angesichts der digitalen Transformation des Filmischen dringlichen Erkundung der Idee einer «soul of cinema» (2015, 206). Elsaesser reaktiviert Tyler im Rahmen einer medienepistemologischen und -archäologischen Neuausrichtung filmhistorischer Methoden. Mit ihren komplexen metaphorischen Strukturen und ihren zwischen Film, Mythologie, Malerei, Literatur, Soziologie und Popkultur mäandernden Argumenten mögen, so Elsaesser, Tylers Schriften oft manieriert und manieristisch erscheinen, doch blieben sie stets «close to the physicality and *élan vital* of the American cinema when it touches the many, often contradictory, layers of its collective soul-searching» (ibid., 199).

Tylers intensive publizistische Aktivitäten aus den frühen 1970er-Jahren, die er aufgrund einer Krebserkrankung auch im Bewusstsein unternahm, dass ihm nicht mehr viel Lebenszeit verblieb, liefen dennoch zunächst ins Leere. Der angestrebte Nachruhm blieb aus. Was und vor allem *wie* Tyler schrieb, stand nicht allein im Gegensatz zu Methoden und theoretischen Ansprüchen der sich gerade etablierenden Filmwissenschaft, es fiel sogar fast ganz aus deren Wahrnehmungsraster heraus. Figuren wie Kracauer und Bazin boten zumindest eine Angriffsfläche (und oft auch mehr) für eine Disziplin, deren Analysen von Identifikationsstrukturen und Subjektkonstruktionen sich maßgeblich an linguistischer Semiotik, Psychoanalyse und marxistischer Theorie orientierten. Die Arbeiten Tylers verschwanden aus diesem sich entfaltenden Diskurs. Seine vorübergehende bundesdeutsche Rezeption beruhte wohl ohnehin auf einem Missverständnis. Um den auch hier auflebenden Enthusiasmus für den filmischen Underground zu bedienen, war die anspielungs- und voraussetzungsreiche Kritik, als die *Underground Film* sich darstellt, kaum geeignet. Besser aufgehoben war Tyler in Rolf-Dieter Brinkmanns bereits erwähnter Anthologie. Zwar entspricht Tylers komplexes und spannungsvolles Verhältnis zu Ideen der *counter culture* nicht der Etikettierung einer

«neuen amerikanischen Szene», doch fand sein Aufsatz in der literarischen Collage einen seinem Schreibstil angemessenen Kontext. Auf das Engste mit seinen theoretischen Argumentationen und kritischen Analysen verbunden, trug dieser Stil Tyler immer wieder den Vorwurf der Hermetik und zugleich kreativen Überinterpretation ein und gab ihn schließlich mehr oder weniger dem akademischen Vergessen anheim. Symptomatisch ist das Urteil einer erst vor wenigen Jahren erschienenen Geschichte der US-amerikanischen Filmkritik, die ihn als «man of ideas without the facility to express them clearly» charakterisiert (Roberts 2010, 143).

Die für dieses Heft ausgewählten und übersetzten Texte Tylers, der Aufsatz von Adrian Martin zur Korrespondenz zwischen Tyler und Kracauer und der vorliegende Text sollen einen Beitrag dazu leisten, ein differenzierteres Bild zu gewinnen und eine kritische Auseinandersetzung mit Tylers Analysen, Theoretisierungen und halluzinatorischen Visionen des Kinos, insbesondere aber auch mit seinen – wenn auch nicht immer offensichtlichen – methodischen Verfahren anzuregen. In einem unveröffentlichten Exposé (das zu den besten und kenntnisreichsten Texten über Tyler gehört) verweist Catrina Neiman treffend auf die Unmöglichkeit einer abschließenden Kategorisierung seiner Schriften. Beständig aus einer Außenseiterposition schreibend, als Dichter unter Kritikern, als Kritiker unter Dichtern oder als Homosexueller unter Heterosexuellen, gestalte sich sein Werk als Anordnung von «overlapping masks – with the mask of comedy and tragedy, of poet and critic, of hero and villain, of the male and female presented not in Janus-faced opposition but in filmic, flickering superimposition» (Neiman 1988, 51). Seine Schriften stellen zugleich – um eine Metapher zu gebrauchen, die Tyler selbst in Bezug auf die Malerei Jackson Pollocks verwendete (1950a, 93) – ein ausgreifendes Labyrinth dar, das immer wieder neue Wege, Abzweigungen und Querverbindungen aufzeigt, ohne auf eine «definite conclusion» hinauszulaufen – «that Waterloo of the dilettante» (Tyler 1944b, 62).

Dennoch eröffnen sich einige Hauptwege, denen ich im Folgenden nachgehen möchte: Tylers Positionierung als Kritiker *und* Dichter, seine von subjektivem Begehren geleitete Methode sowie seine übergreifenden medien- wie kunsttheoretischen Thesen. Meine Argumentation zielt darauf ab, diese Aspekte in ihrem historischen Kontext zu betrachten, um schließlich Tylers schwieriges Verhältnis zu den sich in den 1960er-Jahren etablierenden Feldern von Filmwissenschaft, Medientheorie und Underground-Film im Hinblick auf aktuelle Theoriediskurse zu diskutieren.

2. Surrealistische Dialektik: Tyler als Dichter und Kritiker

Zwei Jahre, bevor *The Hollywood Hallucination* 1944 herauskam, erschien ein von Henry Miller verfasstes Vorwort dazu in der Zeitschrift *Dyn*. Miller war begeistert von der verheerenden Prägnanz des Manuskripts, das ihm Tyler kapitelweise zugeschickt hatte. Die Tragweite seiner Einsichten könne kaum überschätzt werden: «There is a kind of criticism at work here which […] levels an unanswerable condemnation at our whole way of life» (1942, 33). Symptomatisch habe Tyler am Hollywood-Kino den Werteverfall einer sich im Zweiten Weltkrieg selbst zerstörenden Zivilisation aufgedeckt. Als Beleg zitiert Miller ausführlich die freiwillige Selbstzensur, die sich Hollywood mit dem Hays-Code zur Sicherung seiner finanziellen Interessen auferlegte. Es erübrigt sich beinahe festzustellen, dass Tylers Verlag dieses Vorwort ablehnte.

Ersetzt wurde es durch die politisch weniger brisanten Ausführungen von Iris Barry, der Leiterin der Film Library des Museum of Modern Art in New York. Barry lenkt die Aufmerksamkeit auf Tylers surrealistische Affinitäten, um zugleich den intellektuellen Wert seiner Ausführungen hervorzuheben. Sie bezeichnet das Buch – wichtige Aspekte seiner späteren Rezeption vorwegnehmend – als «bright and disturbing essay upon the hallucinatory, somnambulistic nature of all film» (1944, x). Miller hingegen, so könnte man meinen, bezieht sich nicht so sehr auf Tylers Ausführungen, als dass er die Grundthesen seines 1944 erschienenen pazifistischen Manifests *Murder the Murderer* vorformuliert. Doch beleuchtet seine eigenwillige Lesart eine – oft übersehene – politische Dimension von *The Hollywood Hallucination*. Dies betrifft nicht allein den Verweis auf den Hays-Code, dessen Bigotterie Tylers Analyse mit scharfsichtiger Präzision als wichtige Quelle der zahllosen psychologischen Verschiebungen und libidinalen Subtexte des kommerziellen Kinos identifiziert. Millers Ausführungen positionieren das Buch zugleich in zeitgenössischen Kontroversen zu Kunst und revolutionärer Politik, die tatsächlich prägend für Tylers Ansatz waren.

The Hollywood Hallucination markierte einen Wendepunkt in Tylers Laufbahn. Seine literarischen Ambitionen gerieten in den Hintergrund, und er trat nun vor allem als Kritiker in Erscheinung. Tyler schrieb für Zeitschriften wie *The Kenyon Review*, *The Sewanee Review*, *The Nation* oder *Art News* über Literatur und Malerei, hauptsächlich aber über Film.[3] Dabei hatte er sich in den 1930er-Jahren durchaus erfolgreich als

3 Bereits 1957 zählte Kenneth Rexroth Tyler als Dichter zu den «forgotten modernists», registrierte aber zugleich die unterschwellige Bedeutung seiner Dichtung für die Beat Generation; vgl. Rexroth 1987, 52.

Schriftsteller und Dichter etabliert. Der gemeinsam mit Charles Henri Ford verfasste Roman *The Young and Evil* (Paris 1933) hatte seine Autoren zumindest unter den in Frankreich lebenden US-amerikanischen Avantgardisten bekannt gemacht, konnte angesichts seiner expliziten Beschreibungen homosexueller Abenteuer allerdings nicht in den USA erscheinen. Tyler korrespondierte zudem mit Ezra Pound, der ein Gedicht Tylers in seine Anthologie *Profile* (1932) aufgenommen hatte. Pounds Vorstellungen von Dichtung wurden für Tyler zu einem Leitstern, der auch in den Sprachstil seiner kritischen Schriften einfloss (vgl. Boultenhouse 1992, 17). Noch *The Shadow of an Airplane* baut auf dem Vergleich von Pounds «hieroglyphics» mit Eisensteins gleichfalls an Hieroglyphen orientierter intellektueller Montage ein zentrales Argument auf (Tyler 1973, 11). Pounds «film-like practice of poetry» und Eisensteins «poetry-like practice of film» zeigten die Bedeutung des Films als Teil einer Dialektik an, die der Wirklichkeit menschlicher Kreativität Rechnung trage – und nicht bloß Siegfried Kracauers «physical reality» widerspiegle (ibid., 39). Und wenn Tyler in seinem Aufsatz «Mass Film Criticism» innerhalb weniger Zeilen Haute Couture, Pound, Rilke und die Raumfahrt aufruft, dann folgt er offenkundig selber dieser Methode.

Schon vor Beginn des Zweiten Weltkriegs für die surrealistische Fédération Internationale pour un Art Révolutionaire Indépendant (FIARI) in den USA aktiv, intensivierten sich Tylers Kontakte zu den Surrealisten während seiner Mitherausgeberschaft der Zeitschrift *View*. Von Ford 1940 gegründet, wurde *View* zu einer wichtigen Schnittstelle zwischen den im Exil lebenden Figuren der europäischen Avantgarde wie André Breton, Max Ernst, Marcel Duchamp oder Pavel Tchelitchew (Fords Lebensgefährte) und jüngeren US-amerikanischen Künstlern (vgl. Tashjian 1955, 168f). Politisch war die Zeitschrift, wenn auch nicht streng mit dem orthodoxen Kern der Surrealisten verbunden, immer noch dem antistalinistischen Manifest verhaftet, das Breton 1938 zusammen mit Leon Trotzky in Mexiko aufgesetzt hatte. Tylers retrospektive Beschreibung ihrer Ziele macht dies deutlich: «the strategy of making a cultural popular front, between fashionable transatlantic elements and neglected aspects of American talent» (1957, 422f).

Gerade wegen seiner Distanz zu den dogmatischen Positionen des Surrealismus konnte Tyler in der Folgezeit seine eher losen Affinitäten zu der in Bretons Manifest geforderten Verbindung von Surrealismus, Marxismus und Psychoanalyse aufrechterhalten. Darin unterschied er sich von den meisten US-amerikanischen Intellektuellen, deren tiefgreifende Desillusionierung mit Beginn des Zweiten Weltkriegs in eine apolitische Haltung umschlug. Als einziger der befragten Intellektuellen

einer Umfrage der Zeitschrift *Dyn*, darunter Clement Greenberg, Sidney Hook, Dwight MacDonald, Bertrand Russell oder Meyer Schapiro, verteidigte Tyler den dialektischen Materialismus, wenn auch als ein übergreifendes Prinzip «not strictly convertible into a set of symbols»: «[I]t is a science to organize *sciences*, and *not* an economic conspiracy to subjugate all the working scientific formulae» (1942, 53; Herv.i.O.). Die dialektische Methode durchzog – oft übersehen – Tylers gesamte Arbeit als Kritiker.

3. Das Auge der Libido

Der Erfolg von *The Hollywood Hallucination*, das nicht nur positiv besprochen wurde, sondern sich auch gut verkaufte, bestärkte die Hinwendung zur Kritik, die sich bereits in Tylers Arbeit für *View* abgezeichnet hatte. Daran änderte auch die Begeisterung vieler Literaten für sein im folgenden Jahr erschienenes Langgedicht *The Granite Butterfly* nichts. William Carlos Williams bezeichnete es als eines der herausragenden lyrischen Werke seit T.S. Eliots *The Waste Land* und sprach von einem «event of major significance» (1946, 203). Allerdings sah Tyler seine Arbeit als Kritiker nicht im Gegensatz zu seiner künstlerischen Tätigkeit, sondern als Fortsetzung, wie er ausdrücklich in einem Brief an Williams aus dem Jahr 1943 anmerkt: «I do not think of my critical writing in the ordinary sense but as a form of imaginative expression touching on the poetic method itself».[4] Persönliche Beobachtungen und subjektive Fantasien verbinden sich in dieser poetischen Kritik mit historischen Reflexionen und Spekulationen zur universellen Natur der Kunst.

Dass der Film eine so zentrale Rolle in Tylers kritischer Imagination einnimmt, beruht ganz unmittelbar auf seiner tiefen Einbettung in die Zusammenhänge des modernen Lebens. Bordwell weist treffend auf die Bedeutung von Spiegelungstheorien für Tylers Verständnis des Films hin. Film spiegele für Tyler nicht lediglich die Gegebenheiten der Gesellschaft wider, sondern führe zeitgenössische Mythen vor, die einen Einblick in das kollektive Unterbewusste erlaubten (vgl. Bordwell 2016, 117). Doch geht Tyler streng genommen noch weiter, denn das Kino erschafft in einer Art von reflexiver Feedback-Schleife zugleich die Mythen, die es widerspiegelt. Wenn es aber auf diese Weise tief in die unbewussten Wünsche und das Begehren der Massen eingreift, wenn diese selbst von den Bildern, Stereotypen und Mythen des Films durchdrungen sind, dann können Wünsche und Begehren zum kritischen Instrument werden.

4 Parker Tyler an William Carlos Williams, 7. Juli 1943, zit. in Neiman 1988, 14.

Tyler formuliert dies programmatisch in seinem Aufsatz «The Erotic Spectator» (1944b). Zwar hat der Text vordergründig Tylers von den Surrealisten über Proust reichende persönliche Reflexionen angesichts eines Gemäldes zum Thema, das er auf einer Anzeige in der New Yorker U-Bahn entdeckte. Doch erst die mentale Überlagerung mit einem filmischen Bild bringt ihn zu der epiphanischen Einsicht, er habe in dem harmlos erscheinenden Blumenstillleben ein sexuell ambivalentes Medusenhaupt vor sich: «In its stead […] appears the metamorphic cascade of blonde hair that erupts from the top of Veronica Lake over her ramrod body» (ibid., 83). Geleitet vom «eye of the libido» wird der «erotic spectator» in einer «situation of collaborative vision» zum Mitproduzenten des betrachteten Werks (ibid., 83). Die grundsätzliche Vorgehensweise entlehnt Tyler von den Surrealisten. Wie Louis Aragon, André Breton oder Robert Desnos isoliert er einzelne filmische Aspekte, psychologisch besonders aufgeladene Sequenzen, evokative Bilder, manchmal auch nur Bilddetails, Gesten oder den Klang einer Stimme, um jenseits der Filmhandlung – und oft genug auch jenseits einzelner Filme – verborgene Bedeutungsschichten freizulegen. Joseph Cornells idiosynkratische Sammelleidenschaft für alte Filme und seine *found footage*-Hommage Rose Hobart (USA 1936), aber auch die Collagetechnik seiner *Boxes* bilden einen weiteren Bezugspunkt für Tylers Methode. Cornell schuf, in Anerkennung ihrer gemeinsamen Passion für das Kino, die Collage *The Hunchbacked Bear* (ca. 1936–1939) für Tyler, die das Gesicht des Stummfilmstars Carlyle Blackwell auf dem Rumpf eines Skifahrers inmitten einer von merkwürdigen Objekten und elfenhaften Figuren besetzten Winterlandschaft zeigt (vgl. Boultenhouse 1992, 17).

Cornells Anspielung auf Carlyle Blackwell hatte für Tyler eine tiefe persönliche Bedeutung. Blackwell, in dessen Filmbild Tyler sich im Alter von zwölf Jahren verliebt habe, steht emblematisch für die Verknüpfung von Autobiografie, subjektivem Begehren und mechanischer Kinoapparatur. Er zeigt aber auch an, wie die Massenmythen des Kinos auf einer individuellen Ebene in die künstlerische Produktion eingeflochten sind: Tyler beschreibt sein Gedicht *The Granite Butterfly*, dessen Versstruktur einen «sense of cinematic devices» aufrufe (1994, 82), als Austreibung von Blackwells Geist, der seine Seele so lange in Bann gehalten habe. Dieser Brückenschlag von massenkultureller Faszination und Kunstproduktion ist mit dem Begriff des *Camp* – «downplaying aesthetic judgement» –, wie ihn Gregory Taylor beansprucht (1999, 58), nur unzureichend beschrieben. Stets zielt Tylers Dialektik auf einen weiteren Kontext.

Der Artikel «Hollywood as a Universal Church» (1950)* nimmt die Diskrepanz zwischen den ostentativen Botschaften der Ende der 1940er-Jahre aufkommenden Problemfilme und ihren impliziten Aufforderungen zur Assimilierung in den Blick. Unterbindet die Dynamik der allein von ökonomischen Bestrebungen geprägten «Weltkirche des Kinos» eine echte Auseinandersetzung mit rassistischen Zuschreibungen, so lässt sich die in diesen Filmen behandelte Formel des «Durchgehens» («passing») unschwer auf homosexuelle Identitäten übertragen (vgl. Auerbach 2006, 44). Tatsächlich greift Tyler hier bereits im Begriff der «grenzgängerischen Identität» auf seine Anfang der 1970er-Jahre in *Screening the Sexes* explizit ausformulierte These eines «infinitely variable spectrum […] of sexuality» (1972, 349) aus.

Wenngleich Tylers Analysen von subjektiven Beobachtungen und Reflexionen ausgehen, versteht er sie keineswegs als willkürlich. Seine Methode passe sich vielmehr ihrem Gegenstand an:

> I have invented little or nothing. […] That I speak metaphorically, in dream symbols, and […] in terms of my own ‹hallucination›, is a fact that I wish not only to admit but to proclaim. Yes, I have made up a collective myth of my own, and I confess that in doing so I have plagiarized Hollywood exhaustively (1947, xix).

Die Halluzinationen und unbeabsichtigten Mythenschöpfungen des Hollywood-Kinos resultieren zumindest teilweise aus der arbeitsteiligen Produktionsweise. Jede der beteiligten Berufssparten, vom Drehbuchautor und Regisseur über die Production Designer, Kameraleute und Cutter bis hin zu den Verantwortlichen für das Make-up, versuche eine eigene Vision zu verwirklichen. Aus diesem heterogenen Gemisch erwachse, analog zur surrealistischen *écriture automatique*, ein letztlich niemals vollständig kontrollierbares Produkt. Es ist dieser Aspekt, der das Hollywood-Kino von einer genuinen künstlerischen Produktion unterscheide, die für Tyler immer an individuelle Vorstellungskraft und Kreativität gebunden ist; *écriture automatique* war für ihn, anders als für einige Surrealisten, ein interessantes Spiel, aber kein künstlerisches Verfahren. Doch zugleich resultiert aus diesen unkontrollierten Aspekten die Bedeutung des Kinos für die Massenkultur und deren kritisches Verständnis: «Hollywood is the mass unconscious – scooped up as crudely as a steam shovel scoops the depths of a hill, and served on a helplessly empty screen» (1944a, 238).

* [Anm. d. Hg.:] Vgl. die Übersetzung in diesem Heft.

4. Träume aus Tageslicht

In *The Hollywood Hallucination* führt Tyler die überschaubare Anzahl von Archetypen und Mythen vor, von denen das Kino der 1940er-Jahre immer wieder ausgeht, um sie in seinem zweiten Filmbuch *Magic and Myth of the Movies* noch einmal um einige Konfigurationen zu ergänzen und in zahllosen kritischen Artikeln aufzugreifen. Technische Aspekte wie das «surrealist eye» der Kamera mit seinen psychologisch-apparativen Verschiebungen von Blickbeziehungen oder die libidinösen Aspekte des Technicolor spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Gesichter und Stimmen der Filmstars – und vor allem diese sind es, die als sterblich-unsterbliche Götter die modernen Mythen des Kinos beherrschen. Ihr Pantomimenspiel, ihre «charade», suggeriert – Tyler greift hier Edgar Morins (1957) filmsoziologischen Beobachtungen voraus – eine stets brüchige Beziehung von Star-Persona und Rollenimage.

Tylers psychologische Biografie *Chaplin: Last of the Clowns* (1948) treibt diesen Ansatz auf die Spitze und wurde entsprechend heftig als akademisch unzulängliche Spekulation kritisiert – wenngleich Chaplins spätere Filme Tylers Annahmen retrospektiv zu bestätigen schienen.* Was Tyler im Film sieht, ist weitaus faszinierender als die festgelegten sozialen und sexuellen Rollen, die der Hays-Code glaubte kanonisieren zu können. Ihm erschließt sich eine Welt dialektischer Kontraste und ambivalenter Geschlechter, verdrängter Wünsche und versteckter Tagträume. Wenn Greta Garbo ihren Hals darbietet, um sich dem Zuschauer in einer Geste schlafwandlerischer Passivität zu präsentieren, wird dies angesichts ihrer androgynen Erscheinung zu einer höchst ambivalenten Geste sexueller Hingabe. Die vermeintliche Verfügbarkeit der Schlafwandlerin zeigt sich zugleich als unvermeidliches Pendant zu einem vampiristischen Impuls, den Tyler, die Dynamik seiner Metaphern voll ausschöpfend, auch als technologisch-ökonomischen Vampirismus versteht. Und bei aller Verlockung rufe Garbos Geste immer auch aus: «Don't forget that I am only an image, and that is all I can be to you» (1944a, 84). Tyler führt dieses Argument aus *The Hollywood Hallucination* in *Magic and Myth of the Movies* fort. Denn Garbos Stimme pflanze sich – nicht beabsichtigt, sondern eher der «structure of Hollywood reality» geschuldet – in der rauchigen Intonation von Lauren Bacall fort, «as though Miss Bacall had by some extraordinary concatenation of circumstances fallen heir to an experiment similar to those frequently seen in ‹scientific› thrillers» (1947, 25).

* [Anm. d. Hg.:] Vgl. den Beitrag von Adrian Martin in diesem Heft.

Im Unterschied zu vielen zeitgenössischen Kritikern, Theoretikern und Filmsoziologen spricht aus Tylers Analysen eine echte Faszination am Film: «Where others saw a grim mirror, he saw a sumptous mirage» (Bordwell 2016, 117). Bei aller Faszination und allem Sprachwitz aber haben die Mythen Hollywoods und ihre ungewollte Ironie für Tyler auch eine dunkle Seite. Die «psychoanalytisch-mythologischen» Muster, die er enthüllt, sind nicht nur stets in die technologisch-apparativen wie historisch-ökonomischen Bedingungen des Films eingebunden – was man heute nach Michel Foucault als filmisches Dispositiv bezeichnen würde. Vielmehr färben Mechanisierung und Industrialisierung der Filmindustrie auf die Seele des Massenmenschen ab, die nun selbst mechanisiert und warenfömig wird. Tyler wird nicht müde, dies herauszustellen – und Miller fasst ihn treffend zusammen: «[A]ll art might be thought of as beginning out of soul stuff and ending in celluloid and cellophane» (1942, 37). Gerade weil er die Anziehungskraft des Kinos nicht ausblendet, ist Tylers Kritik umso prägnanter. Die mechanische Illusion einer quicklebendigen Mickey Mouse bildet dann lediglich – beides selbstreflexive Erscheinungen des kinematographischen «Lebens» – die dialektische Umkehrung von Frankensteins Monster:

> When man's spirit dies, it lives again in the mechanized body, and then this curious machine begins to *live*; that is, it becomes ‹animal›. This […] is an inversion of the comic principle of man imitating machine: it is machine imitating man (1944a, 142).

In «The Daylight Dream», dem Schlusskapitel von *The Hollywood Hallucination*, arbeitet Tyler diese Dialektik in einer metaphorischen Tour de Force aus. Der Gegensatz von Licht und Dunkelheit in der Projektionssituation des Kinos wird ihm darin lediglich zu einem Aspekt eines weitreichenden Zusammenhangs, der von der Elektrifizierung der Städte und den Rhythmen der modernen Arbeitswelt bis in die Strukturen des Bewusstseins und der künstlerischen Schöpfung reicht:

> Hollywood is but the industrialization of the mechanical worker's daylight dream. Do not think that the vast factories of the movie city represent anything more than the daylight dream, the dreamlight of the soul and will and intelligence which is separated from the night of things – the daylight dream extended ritualistically into those hours reserved by custom for relaxation and amusement (Tyler 1944a, 237).

Das Kino – so argumentiert Tyler lange vor den psycho-semiotisch-marxistischen Untersuchungen zur filmischen Subjektkonstruktion –

stelle sich damit als eine Maschine der endlosen Konfliktverschiebung dar:

> The black daylight of the office and the bright nightlight of the theater balance too easily the daydream of the office and the nightdream of the theater; the effect is one of *cancelling*, and hence a perpetual suspension of the true conflict of forces (ibid., 243; Herv.i.O.).

Irrationale Traumlogik und ein vormodernes, «primitives» Denken, die im Hollywood-Kino durch die dünne Oberfläche des Rationalismus hervorbrechen, müssen jedoch nicht automatisch eine sedierende, lediglich die pathologischen Symptome modernen Lebens unterdrückende Wirkung entfalten, die dazu beiträgt, den ökonomischen Status Quo zu erhalten. In den Mythen des Kinos ist zugleich, schwach aber beharrlich, die Möglichkeit einer kritischen Reflexion und Subversion angelegt. Nicht zufällig finde die Präferenz Hollywoods für das Mythische eine Entsprechung in avancierter (surrealistischer) Malerei und Literatur (ibid., 240).

An diesem Punkt setzt die dialektische Beziehung zwischen Hollywood und künstlerischer Schöpfung an:

> The impulse of the daydreamer is to escape the facts. The artist always begins by being a daydreamer, but his daydreams are inevitably turned into works of art by way of the dialectic of testing them back to the facts. This movement is continuous. Facts, to the artist form an opacity, and the concept of opacity is black, relieved only by light, which provides a conception of the object in space, a conception of the total relations of living processes (ibid., 239).

Es ist diese – von John Dewey ebenso wie Alfred North Whitehead inspirierte – Vision einer allein künstlerisch wiederzuerlangenden Einheit von «Lebensprozessen», die Tylers Engagement für den Experimentalfilm durchzieht. Zwar scheitere Hollywood immer wieder als Kunst, doch zugleich bilde es den Grund, aus dem Kunst – wie Tyler selbst in *The Granite Butterfly* vorführt – im Zeitalter des Kinos entspringen muss. Im Experimentalfilm sah er dann, analog zu seiner Aufgabe als Kritiker, eine Form, die besonders geeignet sei, die unbewussten Mythen Hollywoods reflexiv ins Bewusstsein zu rufen. Diesen Gedanken führt er in «Dream Structure: The Basis of Experimental Film» (1960)* aus. An die Stelle von Hollywoods «falschen»,

* [Anm. d. Hg.:] Vgl. die Übersetzung im vorliegenden Heft.

2 Parker Tyler in Maya Derens AT LAND (USA 1944)

psychologisch verzerrten und warenförmigen Mythen setzten Experimentalfilme wenigstens potenziell «wahre» Mythen und ritualisierte Formen, die eine Einheit von innerer und äußerer Erfahrung wiederherstellen könnten, um «den Riss zwischen Traum und Wirklichkeit zu heilen» (ibid., 175). Tyler geht es dabei nicht um eine Rückkehr in einen romantisierten Naturzustand. Seine Position rückt ihn eher in die Nähe von Whiteheads *Process and Reality*, der die emergenten Eigenschaften von Wirklichkeit innerhalb eines dynamischen Nexus von subjektiven Wahrnehmungen und objektiven Gegebenheiten betrachtet. Tylers Feststellung, dass «Realität […] sowohl subjektiv wie objektiv, und in dieser wichtigen Hinsicht […] Fiktion ebenso wie Faktum» ist (ibid., 171), kann als ein – direktes oder indirektes – Echo auf Whitehead verstanden werden.[5]

Vor diesem Hintergrund wurde Tyler in den 1950er-Jahren, neben der mit ihm eng befreundeten Maya Deren, zum wichtigsten Fürsprecher der US-amerikanischen Experimentalfilmbewegung (Abb. 2). Er publizierte eine Reihe von Aufsätzen, nahm regelmäßig – etwa an der Seite der Mythentheoretiker Joseph Campbell und Francis

5 «[J]ust as the ‹feeling as one› cannot bear abstraction from it of the subject, so the ‹data as one› cannot bear the abstraction from it of every feeling which feels it as such» (1929, 231).

Fergusson – an Symposien teil und führte immer wieder in Filme bei Amos Vogels New Yorker Film Society Cinema 16 ein. Sein Ansatz prägte sich in das Bild des Experimentalfilms als eines mythopoetischen Unterfangens ein. Dieses Engagement allerdings trug mit dazu bei, dass er, nicht allein in der selbsterwählten Rolle des «Hohepriesters» experimentellen Filmschaffens, angesichts des New American Cinema sowie der Akademisierung von Filmwissenschaft und Medientheorie in den 1960er-Jahren zunehmend an den Rand gedrängt wurde.

5. «The fluid, perpetual-motion, endless accretion-excretion atmosphere» – Was Parker Tyler über die Postkinematographie weiß

In seinem 1962 veröffentlichten Aufsatz «Mass Film Criticism» nimmt Tyler eine Bestandsaufnahme der aktuellen und historischen Filmkritik zum Anlass für eine weitreichende Reflexion über das Verhältnis von Moderne und Modernisierung. Wiederum spielt er die Individualität kreativer Schöpfung – seiner Affiliation mit der Kunst*moderne* Rechnung tragend – gegen den Massencharakter aus, den nicht nur der Film, sondern zunehmend auch die Institutionen der Kunstwelt annehmen. Im Kern setzt der Text Argumente fort, die bereits in *The Hollywood Hallucination* angelegt sind. Doch die Situation ist eine andere: Tyler sieht sich konfrontiert mit einem Umfeld, in dem der Begriff der Kommunikation als gesellschaftliche Wirklichkeit wie als theoretisches Konzept seine Dialektik von Kunst und Massenmedium obsolet erscheinen lässt. Tyler hält mit einem Plädoyer für individuelle Schöpfung dagegen, die, wie er eindringlich bekennt, auch die Arbeit des Kritikers einschließt. Seine Kritik an Siegfried Kracauer – die Adrian Martin im vorliegenden Heft ausführlich beleuchtet – bildet eine weitere Facette: Mit seiner auf die Errettung der äußeren Wirklichkeit zielenden und an neuen Tendenzen des Dokumentarfilms orientierten Filmtheorie rede Kracauer einer Modernisierung das Wort, in der alles – Film wie Filmkritik – zur Mode, zum warenförmigen, massentauglichen Produkt werde. Damit aber entzieht sich zunehmend der für seine Vorstellung entscheidende dialektische Gegenpol der Ästhetik.

Zu dieser Zeit sah Tyler seine Vorstellung von verschiedenen Seiten her bedroht. Marshall McLuhans Schriften hatten einen nichtästhetischen Zugang zu Medien propagiert und ihn zugleich auf großer Bühne in die Rolle des Mediengurus gebracht, die Tyler zuvor gerne selbst, wenn auch in kleinerem Rahmen, gegeben hatte. Ironischerweise

hatte McLuhan bereits 1947 in *Magic and Myth of the Movies* etwas gesehen, das wie eine prägnante Zusammenfassung seiner eigenen späteren Medientheorie anmutet. Denn Tylers Buch zeige «that every mode of technology is a reflex of our most intimate psychological experience» (McLuhan 1947, 714). In McLuhans Zugang konnte Tyler zugleich eine Parallele zum New American Cinema – oder, wie es bald bezeichnet werden würde, dem Underground-Film – sehen, dessen Anspruch darauf basierte, dass allein schon der Akt des unabhängigen Filmemachens als eine (sozial-)revolutionäre Handlung zu verstehen sei. Jonas Mekas, in seiner Parteinahme für den experimentellen Film durchaus mit Tyler vergleichbar, übernahm nun die Rolle des Sprechers der Bewegung. In *Underground Film* (1969) holte Tyler allerdings noch einmal zum umfassenden Gegenschlag aus. Statt sich kritisch mit den herrschenden Formen von Ästhetik und Ideologie auseinanderzusetzen, ignoriere der Underground-Film diese Formen und flüchte sich in einen Zustand der «childlike innocence»:

> [K]nown, stable definitions and classifications don't hold in the fluid, perpetual-motion, endless accretion-excretion atmosphere followed by the Underground ideologists who follow Jonas Mekas – and nearly all of them, consciously or unconsciously, follow Mekas (1969, 149f).

Abgesehen von der negativen Konnotation zeichnet Tyler hier ein durchaus präzises Bild nicht nur des filmischen Undergrounds, sondern auch maßgeblicher theoretischer Konstellationen der folgenden Jahrzehnte, die gleichermaßen auf fließende Grenzen, beständigen Wandel und ein Spiel von kanonischen Ansammlungen und Ausgrenzungen setzen.

Nachteiliger als seine vermeintlich konservative Position wirkte sich aber wohl seine Distanz zu der sich in den 1960er-Jahren formierenden Filmwissenschaft auf Tylers spätere Rezeption aus. Auf den ersten Blick erscheint dies merkwürdig, denn wie Tyler setzten auch die frühen US-amerikanischen Filmwissenschaftler auf einen ästhetischen Zugang zum Film. Mit Robert Gessner, George Amberg, Arthur Knight und Jack C. Ellis, führenden Mitgliedern der Society of Cinematologists, die die Akademisierung der Filmwissenschaft vorantrieben, unterhielt Tyler in den 1950er-Jahren zudem enge Kontakte. Gemeinsam unterstützten sie die Experimentalfilmbewegung und bildeten den Beirat von Maya Derens Creative Film Foundation.

Um den Bruch zwischen Tylers Ansatz und den Methoden der Cinematologists zu verstehen, lohnt es sich, noch einmal auf Iris Barrys

Vorwort zu *The Hollywood Hallucination* zurückzukommen. Barry charakterisiert Tyler darin als idealtypischen Kinobesucher: «Evidently he loves movies with passion, but has not therefore left his critical or his esthetic or his moral judgements behind at the box office» (1944, vii). Zugleich ordnet sie sein Buch ausdrücklich in die erzieherischen Bestrebungen der Film Library ein, die auf die kulturelle Aufwertung des Films abzielten. Die unbeabsichtigte Ironie dieser Feststellung liegt darin, dass Tyler genau jene ungezähmten Exzesse des Kinos in den Fokus rückt – die wilden, oft sexuell konnotierten Fantasien, die unkontrollierbaren psychologischen Auswüchse –, welche das Bildungsprogramm der Film Library zu entschärfen suchte: Tylers Film ist, ungeachtet Barrys oft einsichtsvoller Lektüre, nicht das *objet d'art*, das die Film Library propagierte und das die Cinematologists aufgriffen, um Filmwissenschaft als geisteswissenschaftliche Disziplin in ausdrücklicher Analogie zu Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft zu etablieren (vgl. Wasson 2008, 142f). Mit ihrer Ausrichtung auf Film als «art form» grenzten sich die Cinematologists von filmsoziologischen Arbeiten wie Martha Wolfensteins und Nathan Leites' vergleichender Studie *Movies: A Psychological Study* (1950) oder James Formans *Our Movie Made Children* (1935) ab, der die schädlichen Einflüsse des Kinos auf leicht zu beeindruckende Jugendliche und die ungebildeten Schichten hervorhob. Dem stellten die Cinematologists eine methodisch strenge Auseinandersetzung mit den «Grundbegriffen» der Filmästhetik entgegen (vgl. Grieveson 2009, 172; Gessner 1961, 31). Tyler lag nichts ferner, als sich diesem Ansatz anzuschließen – auch wenn er in «Mass Film Criticism», ohne den Adressaten zu nennen, nicht völlig ablehnend auf Gessners Versuch hinweist, ein «ABC des Filmhandwerks» zu erstellen. Auch grenzt er sich von der frühen Filmsoziologie ab, allerdings dadurch, dass er die von ihren Vertretern angeprangerte Verführungsmacht als das eigentliche Faszinosum des Kinos darstellt und bekennt: «I am quite willing to mislead schoolboys rather than leave them to where they would be led by the academes and the professionals».[6]

Tylers Schriften können zweifelsohne als bedeutende und bislang nicht einmal ansatzweise ausgeschöpfte historische Quellen zur US-amerikanischen Filmkultur der Nachkriegszeit, zum Verhältnis von Entwicklungen der Bildenden Kunst und des Films oder zum zeitgenössischen Experimentalfilm gelesen werden.

Eine weiterreichende Möglichkeit ist in Elsaessers Relektüre angelegt, die Tyler in eine Reihe mit Balázs, Kracauer und Morin stellt.

6 Parker Tyler an William Carlos Williams, 7. Juli 1943, zit. in Neiman 1988, 14.

Bei allen Unterschieden ihrer Auffassungen nähmen sie jeweils den ethnografisch-anthropologischen Horizont der Geschichte des Films in den Blick. Damit eröffne sich eine Perspektive, die filmisches Wissen mit seinen ökonomischen, mythischen, magischen Dimensionen zusammenschließe, die «myths and money» zusammen mit den Rückkoppelungen, den «mutually sustaining projections» von Subjekten und Objekten, reflektieren könne (2015, 205).

Im selben Diskussionszusammenhang um die historiografischen und epistemologischen Konsequenzen der Postkinematographie taucht auffällig auch Tylers Metaphorik von Licht und Dunkelheit wieder auf. Francesco Casetti etwa beobachtet in einem präzisen Echo von Tylers Bild des Tageslichttraums: «Exaggerating just a bit, we could say that the disappearance of the dark may signal the dissolution of the cinematic experience itself» (2015, 205).

Literatur

Auerbach, Jonathan (2006) American Studies and Film, Blindness and Insight. In: *American Quarterly* 58,1, S. 31–50.

Barry, Iris (1944) Introduction. In: *The Hollywood Hallucination*. New York: Creative Age Press, S. v–xi.

Bordwell, David (2016) *The Rhapsodes: How 1940s Critics Changed American Film Culture*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Boultenhouse, Charles (1992) Parker Tyler's Own Scandal. In: *Film Culture*, 77, S. 10–23.

Casetti, Francesco (2015) *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press.

Crimp, Douglas (2012) «*Our Kind of Movies*»*: The Films of Andy Warhol*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.

Elsaesser, Thomas (2012) *The Persistence of Hollywood*. New York/London: Routledge.

— (2015) The Social Function of Criticism; or, Why Does the Cinema Have (to Have) a Soul? In: *Film Criticism in the Digital Age*. Hg. v. Mattias Frey & Cecilia Sayad. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 195–208.

Engelke, Henning (2016) *The Art That Never Was: US-amerikanischer Experimentalfilm, 1940–1960*. Marburg: Schüren [im Ersch.].

Ford, Charles Henri/Tyler, Parker (1933) *The Young and Evil*. Paris: Obelisk.

Forman, Henry James (1935) *Our Movie Made Children*. New York: Macmillan.

Gessner, Robert (1961) The Moving Image. In: *American Heritage* 11 (April), S. 30–35.

Grieveson, Lee (2009) Discipline and Publish: The Birth of Cinematology. In: *Cinema Journal* 49,1, S. 168–176.

Krauss, Rosalind (1999) *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

McLuhan, Herbert Marshall (1947) Inside Blake and Hollywood. In: *The Sewanee Review* 55,4, S. 710–715.

Miller, Henry (1942) Preface to Parker Tyler's *America's Hallucination*. In: *Dyn*, 3, S. 32–38.

— (1944) *Murder the Murderer: An Excursus on War.* Berkeley: Bern Porter.

Morin, Edgar (1957) *Les Stars.* Paris: Ed. du Seuil.

Neiman, Catrina (1988) Acrobat in the Dark: Prospectus for a Critical Biography of Parker Tyler. Unveröff. Ms., Anthology Film Archives, New York.

Paalen, Wolfgang (1942) Inquiry into Dialectical Materialism. In: *Dyn*, 2, S. 49–54.

Rexroth, Kenneth (1987) Disengagement: The Art of the Beat Generation [1957]. In: *World Outside the Window: The Selected Essays of Kenneth Rexroth*. New York: New Directions, S. 41–56.

Roberts, Jerry (2010) *The Complete History of American Film Criticism*. Santa Monica: Santa Monica Press.

Sobchack, Vivian (1980) Beyond Visual Aids: American Film as American Culture. In: *American Quarterly* 32,3, S. 280–300.

— (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience.* Princeton: Princeton University Press.

Tashjian, Dickran (1995) *A Boatload of Madmen: Surrealism and American Avant-Garde, 1920–1950.* New York: Thames & Hudson.

Taylor, Gregory (1999) *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism*. Princeton: Princeton University Press.

Tyler, Parker (1944a) *The Hollywood Hallucination*. New York: New Age Press.

— (1944b) The Erotic Spectator: An Essay on the Eye of Libido: In: *View* 14,3, S. 74–77, 83.

— (1945a) *The Granite Butterfly*. Berkeley: Bern Porter. [Nachdr. mit Einleitung v. Charles Boultenhouse und Quellentexten. Orono, ME: National Poetry Foundation 1994.]

— (1945b) Kafka and the Surrealists. In: *Accent* 5 (Herbst), S. 23–27.

— (1947) *Magic and Myth of the Movies*. New York: Henry Holt & Co.

— (1948) *Chaplin, Last of the Clowns*. New York: Vanguard.

— (1950a) Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth. In: *Magazine of Art* 43,3, S. 92–93.

— (1950b) Hollywood as a Universal Church. In: *American Quarterly* 2,2, S. 165–76. [Deutsch als: Hollywood als Universalkirche. Im vorliegenden Heft, S. 137-151.]

— (1954) The Film Sense and the Painting Sense. In: *Art Digest* (Febr. 1954), S. 10–12, 27–28. [Deutsch als: Filmisches Gefühl und malerisches Gefühl. In: *Perspektiven* 11 (1954).]
— (1957) *The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew: A Biography*. New York: New Directions.
— (1960) Dream Structure: The Basis of Experimental Film. In: *The Three Faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*. New York: Yoseloff. [Deutsch als: Die Traumstruktur als Grundlage des Experimentalfilms. Im vorliegenden Heft, S. 165-175.]
— (1962) Mass Film Criticism. In: *New Politics* (Winter), S. 91–97. [Deutsch als: Filmkritik für die Massen. Im vorliegenden Heft, S. 153-163.]
— (1968a) Über Andy Warhol. In: *Filmkritik* 12,7, S. 483–492.
— (1968b) What Sex Really Is. In: *Evergreen Review* 58 (Sept.) [Deutsch als: Männer, Frauen und die übrigen Geschlechter. In: Rolf Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (1969) *Acid. Neue amerikanische Szene.* Darmstadt: März, S. 250–265.
— (1969) *Underground Film: A Critical History*. New York: Grove Press. [Deutsch als: *Underground Film. Eine kritische Darstellung.* Übers. v. Max Looser. Frankfurt: März 1970.]
— (1971) *Sex, Psyche, Etcetera in the Film*. Harmondsworth: Penguin.
— (1972) *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies.* New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart & Winston.
— (1973) *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building: A World Theory of Film*. Garden City/New York: Anchor.
Vidal, Gore (1968) *Myra Breckinridge*. New York: Little, Brown.
Wasson, Haidee (2008) Studying Movies at the Museum: The Museum of Modern Art and Cinema's Changing Object. In: Dies./Lee Grieveson (Hg.) *Inventing Film Studies*. Durham/London: Duke University Press, S. 121–148.
Wellershoff, Dieter (1969) Die öffentliche Neurose. In: *Der Spiegel*, 31, 28. Juli 1969, S. 108.
Whitehead, Alfred North (1929) *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. New York: Macmillan.
Williams, William Carlos (1946) Parker Tyler: *The Granite Butterfly*. In: *Accent* 6,3, S. 203–206.
Wolfenstein, Martha/Leites, Nathan (1950) *Movies: A Psychological Study*. Glencoe, IL: Free Press.