

# Ein Dreamteam

## Der Briefwechsel zwischen Parker Tyler und Siegfried Kracauer\*

Adrian Martin

Wer je ein Buch geschrieben oder herausgegeben hat, kennt das bange Warten auf die erste Rezension – und den Ärger, wenn man entdecken muss, dass das eigene, kostbare, einzigartige Werk zusammen mit einem anderen besprochen wurde, nur weil beide ungefähr den gleichen Gegenstand behandeln. Denn nun steht das Buch auf einmal in Konkurrenz zu einem unwillkommenen Gefährten und dessen Stärken und Schwächen.

Eben dieses leidige Format der Doppelrezension führte 1947 dazu, dass zwei so unterschiedliche film- und kulturwissenschaftliche Autoren wie Siegfried Kracauer und Parker Tyler aufeinander aufmerksam wurden. In einer Erinnerung, die Tyler 1971, drei Jahre vor seinem und fünf Jahre nach Kracauers Tod, zu Papier brachte, gesteht er freimütig: «Weder hatte ich je von Kracauer gehört noch er von mir.» Doch obwohl sie einander nicht kannten, gab es Gemeinsamkeiten, sowohl was den Gegenstand als auch was die analytischen Methoden der beiden Bücher angeht, die 1947 herauskamen: Kracauers *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Cinema* und Tylers *Magic and Myth of the Movies*. In beiden Fällen handelte es sich um, wie Tyler es ausdrückt, «sozio-psychologische» Kritiker, die sich im (jeweils anders

\* [Anm. d. Hg.:] Ursprünglich erschienen in *Cineaste* XL,1 (Dezember 2014), S. 20–25. Die Übersetzung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber der Zeitschrift. Der Autor dankt den Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs Marbach sowie Johannes von Moltke, Noah Isenberg, Girish Shambu und Thomas Elsaesser für ihre Hilfe und Ermutigung bei seinen Forschungen. Der Aufsatz wurde für die deutsche Veröffentlichung um einige bibliografische Angaben ergänzt.

gefassten) Grenzgebiet von Psychoanalyse und Kulturgeschichte, von Individual- (sei es Fantasie, Tagtraum oder Halluzination) und Kollektivträumen bewegen; beide spürten sie dem Zeitgeist im sich stets verändernden Gefüge der populären Massenkultur nach.

Laut Tyler zeigte sich Kracauer ein wenig pikiert, dass Eric Bentley, gefeierter Kritiker der *New York Times Sunday Book Review*, *Magic and Myth* den Vorzug gab vor *From Caligari to Hitler*. Seinem neuen Bekannten gegenüber bemerkte Kracauer: «Sehr gut für Sie, sehr schlecht für mich.» In gewohnt ironischem Ton kommentiert Tyler im Rückblick: «Ich fand, mein Kollege hätte sich über Bentleys Besprechung doch etwas erfreuter zeigen können, zumal in der Überschrift sein Buch vor meinem genannt wurde.»

In Tylers Version der Geschichte wiederholte sich die Situation 1960, 13 Jahre später, dann allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Dieses Mal standen sich Kracauers umfangreiche, nach jahrelanger Arbeit bei Oxford University Press erschienene *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* und Tylers weit bescheidener, aber gewiss nicht weniger ehrgeizig angelegter Band *The Three Faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult* gegenüber. Tylers Buch basierte mehr oder weniger auf einer Vortragsreihe, die er 1947 gehalten und zu der er auch Kracauer eingeladen hatte. Inzwischen, so Tyler, waren seine Interessen noch stärker als zuvor theoretisch und philosophisch ausgerichtet. Doch im Gegensatz zu Kracauers Werken wurde keines seiner Bücher von einem der großen Universitätsverlage publiziert. Das Blatt hatte sich 1960, so schien es ihm, zu seinen Ungunsten gewendet:

Nun war es an mir, verärgert zu sein. Viele Rezensenten fühlten sich zu Kracauers Ideen über die Grundlagen des Films hingezogen und schätzten sie höher ein als meine kritischen Überlegungen, die, weil sich das Umfeld meiner Interessen erweitert hatte, ausgreifender waren denn je.

Doch kehren wir zurück zur ersten persönlichen Begegnung zwischen Kracauer und Tyler, die von Herman G. Weinberg, mythische Figur einer mittlerweile verschwundenen kosmopolitischen Filmkultur, initiiert wurde. Tyler beschreibt diese Begegnung zwar als ein «Interview», doch er erlebte sein Gegenüber als entwaffnend:

Ich sah in Kracauer einen wunderlichen kleinen Mann, offenbar sehr kultiviert, mit einem ausgesprochen gnomenhaften Gesicht und einer merkwürdigen Sprechstörung, sanft in seinen Umgangsformen und sehr charmant.

In seinen Erinnerungen macht uns Tyler mit der Erwähnung einer regen Korrespondenz (Briefe und Postkarten) mit Kracauer neugierig. Von diesem bislang unbeachteten Hinweis fasziniert und von den Kracauer-Spezialisten Johannes von Moltke und Noah Isenberg ermutigt, durchforstete ich die Bestände des Deutschen Literaturarchivs in Marbach, wo sich Kracauers Nachlass befindet. Wie sich herausstellte, sind zwanzig Dokumente aus dem Briefwechsel zwischen 1947 und 1960 erhalten, von denen einige auch als Kopie in Tylers Nachlass in der New York Public Library zu finden sind. Die meisten sind maschinengeschrieben und nicht länger als eine Seite. Tyler und Kracauer waren nicht eng befreundet, und so gibt es weder intime Offenbarungen noch Geständnisse in diesen Briefen. In der Öffentlichkeit sahen sie einander eher zufällig; sie trafen sich bei Vorpremieren oder im Museum of Modern Art, wo sie, wie Tyler sich erinnert, «zum Beispiel einer Vorführung von *CAMILLE* oder *INTOLERANCE* beiwohnten». In den Briefen redeten sie einander ganz formell als «Professor Kracauer» und «Mr. Tyler» an.

Bemerkenswert ist, dass die Archivare – oder vielleicht auch Kracauer selbst beim Ordnen seiner Papiere – die Korrespondenz mit Tyler in einem Konvolut aus verschiedenen, meist unbedeutenden und unpersönlichen Briefwechseln mit Verlegern, Herausgebern und Übersetzern abgelegt haben. (Es gibt auch hier interessante Stücke, so die Briefe aus den 1960er-Jahren von und an den Filmhistoriker Jerzy Toeplitz, Direktor von Filmhochschulen in Polen und Australien sowie fast dreißig Jahre lang Präsident der FIAF.) Doch die Korrespondenz mit Tyler passt eigentlich nicht in diesen Zusammenhang, was möglicherweise der Grund dafür ist, dass sie bislang keine Beachtung fand. Auch wenn Tyler kein besonders wichtiger Briefpartner für Kracauer war, ergibt sich aus den Briefen die Geschichte der einander spiegelnden Schicksale zweier Autoren, die beide einzig in ihrer Art sind und sich jeglicher Klassifizierung entziehen.

In einer seltsamen Wendung der Geistesgeschichte ist Kracauer heute sehr viel bekannter (dies vor allem in der akademischen Film- und Medienwissenschaft) als Parker Tyler, dessen einstiger Ruhm inzwischen leider weitgehend verflogen ist. Die Wiederentdeckung Kracauers in den USA verdankte sich vor allem der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dessen journalistischen Arbeiten der 1920er- und frühen 1930er-Jahre, die in *Das Ornament der Masse* wieder zugänglich gemacht worden waren – die Aura dieser Texte war zweifellos umso wirkungsvoller, als sie in der intellektuell aufregenden «Zwischenkriegszeit» der Weimarer Republik entstanden waren.

Kracauers Werkausgabe bei Suhrkamp wird insgesamt 16 Bände und Teilbände umfassen, während Tyler froh sein darf, wenn ihm im Internet ein «Gay for Today»-Spotlight gewidmet ist.<sup>1</sup>

Zu Lebzeiten war Tyler jedoch überaus produktiv, von 1933 (damals 29 Jahre alt) bis zu seinem Tod 1974 veröffentlichte er 33 Bücher und hunderte von Artikeln in den unterschiedlichsten Gattungen: Romane, Gedichte, Kunstkritik, Biografisches, Text-Bild-Bände in Zusammenarbeit mit verschiedenen Malern. Seine ersten beiden Filmbücher, *The Hollywood Hallucination* (1944) und *Magic and Myth of the Movies* (1947) fanden weithin Anerkennung; beide wurden 1971 mit einer neuen Einleitung des Autors in Großbritannien und den USA wieder aufgelegt. In einer ausführlichen, auf seinem Blog veröffentlichten Studie zu den amerikanischen Anfängen der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Film in den 1940ern vergleicht David Bordwell Parker Tyler mit James Agee und Manny Faber.<sup>2</sup> Alle drei Autoren experimentierten, jeder auf seine eigene, unverwechselbare Weise, mit neuen stilistischen und ästhetischen Darstellungsformen und betrachteten Filme im Rahmen gesellschaftlicher Zusammenhänge.

Erst relativ spät in seinem Leben, 1968, erlangte Tyler seltsamen und unerwarteten Kultstatus, da seine frühen Filmbücher in Gore Vidals wildem Geschlechtsumwandlungsroman *Myra Breckinridge* eine wichtige Rolle spielen. Viele Jahre später, 2002, macht der *Queer*-Theoretiker Wayne Koestenbaum in einer «Nonfiction-Erzählung» Parker Tyler ein unvergessliches Kompliment, als er die Figur Myra wie folgt beschreibt: «Sie nähert sich den männlichen Körpern als Forscherin, als empirisch ausgerichtete Perverse, als Filmwissenschaftlerin, als Parker-Tyler-Fan» (Koestenbaum 2008, 116).

In zahlreichen filmwissenschaftlichen und kultursoziologischen Arbeiten findet man Spuren von Tylers Einfluss: in David Riesmans Klassiker *The Lonely Crowd* sowie in Martha Wolfensteins und Nathan Leites' nüchternem Buch *Movies: A Psychological Study* (beide 1950) und auch in *Films and Feelings* (1967), dem wichtigen Band des britischen Eigenbrötlers Raymond Durgnat. In einem offenen Interview nennt Durgnat Parker Tyler neben Manny Faber, Robin Wood und Pauline Kael als jemand, den er bewundert: «Eine wirkliche Persönlichkeit, die auf der Grundlage reichhaltiger Erfahrung spricht, nicht aufgrund angelesener Automatismen.» Tylers Einfluss zeigt sich auch bei anderen

1 <http://gayfortoday.blogspot.com.es/2007/03/parker-tyler.html>

2 <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/04/02/parker-tyler-a-suave-and-wary-guest/>

Filmkritikern wie dem Australier John Flaus<sup>3</sup> oder Camille Paglia, die ihn neben Pauline Kael auf ihrer äußerst kurzen Liste von Kritiker-Vorbildern nennt.

Tylers Rückkehr in die gegenwärtige cinephile Kultur wird wohl nur langsam vonstatten gehen, aber sie geschieht gewiss. J. Hoberman (2003a; 2003b) ist zumindest *ein* prominenter Autor, der die Schnittstelle zwischen Kracauer und Tyler auslotet, indem er Freuds Begriff «Traumgewebe» (um Bill Krohns Rezension von *The Dream Life in Cineaste* zu zitieren) für die komplexen und verrückten Zusammenhänge zwischen Filmen, Politik und Medienereignissen verwendet. Aus anderem Blickwinkel untersucht Thomas Elsaesser (2015) die fruchtbare Affinität zwischen den beiden Autoren, die ihn als jungen Cinephilen in den 1950ern prägten. Laut Elsaesser gelang es Kracauer wie Tyler, die «Seele» des Films zu erspüren und zu analysieren, um damit das Medium jenseits der Enge auteuristischer Fixierungen zu betrachten und gleichzeitig engstirnig ideologische oder rein symptomatische Lesarten von Filmen zu vermeiden.

Kracauer und Tyler bilden in der Tat ein faszinierendes Dream-team; in vielerlei Hinsicht könnten sie kaum unterschiedlicher sein. Tyler war schwul und eng verbunden mit der Underground- und der experimentellen Kunstszene; der Ton seiner Artikel variiert zwischen sarkastischem Klatsch, journalistischer Paraphrase und philosophischer Grübelei – oft innerhalb eines Absatzes oder selbst eines einzigen Satzes. Man könnte sagen, er war ein geborener Surrealist. Für seine intensive Beschäftigung mit den vermeintlich universellen und zeitlosen Phänomenen, die er als «Ritual» oder «Mythos» bezeichnete, gibt es keinerlei Pendant bei Kracauer, dessen Blick auf sozialgeschichtliche Bestimmungen und Verhältnisse eher materialistisch geprägt war. Und während Kracauer im allgemeinen eine präzise, rationale, akademisch geschulte Prosa schrieb – denn auf diesem Feld suchte er Respekt und Anerkennung zu erlangen und wünschte, dass seine *Theory of Film* direkt in den Rang eines «Klassikers» erhoben würde –, neigte Tylers Spiel mit literarischen Stilen und Gattungen bisweilen zu nachgerade unerhörten Extremen. Wie er 1971 formulierte, tendierte er dazu, sich «außerhalb aller generellen Kategorien zu bewegen». Und er gab zu, dass er nicht davor zurückschreckte, «filmische Phänomene selbstgefällig zur eigenen Unterhaltung zu betrachten statt zu den von Filmemachern und Produzenten intendierten Zwecken».

3 Vgl. die Flaus gewidmete kollektive Hommage in *Senses of Cinema*, 72, 2014 [<http://sensesofcinema.com/issues/issue-72/>].

Obwohl er, genau wie Kracauer, ein scharfes Auge und Ohr für gesellschaftliche Entwicklungen und deren Widerhall in der Kunst und den Medien hatte, war Tylers politische Haltung nur selten offen radikal, er praktizierte eher eine Art «radikalen Konservatismus», wie später auch Raymond Durnat.<sup>4</sup> Tyler komponierte seine Texte oft in einer Struktur, die ich als Zickzack-Umschlag-ins-Gegenteil bezeichnen möchte. So pflegte er angesichts der zu Klischees geronnenen Konventionen des Mainstream-Hollywoodfilms Partei für extremes Experimentieren zu ergreifen, im Leben wie in der Kunst. Doch in Anbetracht all dessen, was er an der Avantgarde als störend oder gar unerträglich empfand, schwenkte er um und pries Tradition, ewige Wahrheiten, Common Sense und guten Geschmack. Immer wieder vollzog er diesen rhetorischen Drahtseilakt – ganz im Gegensatz zu Kracauer, der eine präzise folgerichtige, Hegelsche Argumentationsweise schätzte. Man kann sich schwer vorstellen, dass Tyler es jemals vermocht hätte, sich zusammenzunehmen und seinen Stil im Zaum zu halten, um offizielle Berichte abzufassen, wie sie Kracauer in den 1940ern und 1950ern schreiben musste, um in Amerika seinen Unterhalt zu verdienen.

Man verstehe mich nicht falsch: Auch Kracauer war ein wirklicher Schriftsteller. Doch die von ihm praktizierte Form der «kritischen Poesie», wie Cocteau einmal formulierte, spielte sich eher in den Zwischenräumen und Untertönen seiner Argumente ab, in den wiederkehrenden, bisweilen obsessiven Metaphern, die von heutigen Lesern eher verstanden werden und uns auf die zutiefst persönliche, tastende Natur seiner Erforschung der Medien, der Erinnerung und Bedeutung hinweisen. Sein Werk als Ganzes erscheint uns als Bindeglied, als Brücke zwischen zwei seiner deutschen Zeitgenossen und Freunden: zwischen den kryptischen Aphorismen Walter Benjamins und der unerbittlichen, grimmigen Negativität Theodor W. Adornos. Die eher im Verborgenen wirkende kritische Poesie Kracauers passt zu seinem Temperament, das laut Elsaesser «die Züge einer autoritären Persönlichkeit, von sexueller Unterdrückung und kleinbürgerlichem Ressentiment trägt», ganz im Gegensatz zu Tylers «Hedonismus, polymorpher Perversität und dandyhafter Überheblichkeit» (Elsaesser 2015, 202).

Aber es gibt auch Gemeinsamkeiten zwischen Kracauer und Tyler. Keiner von beiden war, jedenfalls für die meiste Zeit, durch eine universitäre Stellung abgesichert; wie alle freien Autoren mussten sich

4 Vgl. die ausgezeichnete Einleitung von Henry K. Miller zu *The Essential Raymond Durnat* (Miller 2014).

beide ins Zeug legen, um in Publikationen von erstaunlicher Bandbreite veröffentlicht zu werden: von akademischen Zeitschriften zu populären, quasi Fan-Magazinen wie *Films In Review* und dazwischen dem weiten Feld von Kunst-, Kultur- und Literaturzeitschriften, teils für die breite Leserschaft, teils für ein Nischenpublikum. In ihrem Briefwechsel lautet Tylers oft angestimmter Refrain, er sei «finanziell jämmerlich beengt», während Kracauer mit mehr Zurückhaltung äußert, er sei «fürchterlich überarbeitet» wegen der vielen Aufträge, die er annehmen müsse, um zu überleben, und die ihn in den 1950er-Jahren daran hinderten, seine *Theory of Film* zu vollenden.

Dennoch ist es, wie ich meine, zumindest teilweise ihre Lage als freie Autoren, die dazu führte, dass beide eine Stimme, einen Stil und eine Schreibweise entwickelten, welche die Institutionen des populären Journalismus und der akademischen Forschung miteinander verband und sie gleichzeitig in Frage stellte. Wann immer ihre Arbeiten in der Öffentlichkeit gemeinsam betrachtet oder miteinander verglichen wurden, schwang das Pendel zu einem der Extreme: Für manche Kommentatoren war Tyler viel zu witzig, satirisch, umgangssprachlich und *camp*, um wirklich als Intellektueller gelten zu können, während Kracauer für andere, so Pauline Kael in einer beißenden Kritik in *Sight and Sound*, die geradezu komische Figur eines trockenen, theoretisierenden Intellektuellen abgab, eben die Sorte Intellektueller,

der nicht sagen kann: «Schöner Tag heute», ohne zuvor festzustellen, dass es Tag ist, dass der Ausdruck ‚Tag‘ ohne das dialektische Konzept ‚Nacht‘ bedeutungslos sei, dass beide nur dann etwas aussagen, wenn es eine Welt gibt, in der Tag und Nacht sich abwechseln, und so weiter. Bis er schließlich ein epistemologisches System ausgearbeitet hat, das es ihm ermöglicht zu sagen, der Tag sei schön, hat er uns den Tag schon verdorben (Kael 1962).

Hoberman (2012) meint hierzu, dass «Kracauers Reputation sich in den 1960ern von Kaels populistischer Demütigung nie ganz erholt hat», und fügt zu Recht hinzu, es sei ein «verheerender» und «verheerend unfairer» Artikel.

Wie der Briefwechsel zeigt, bewunderte Kracauer Tylers umfassendes Wissen nicht nur über Film, sondern auch über Literatur und Kunst; auch Tyler war also «offenbar kultiviert». Mehr als einmal bezeichnete Kracauer ihn sogar als brillant, doch wie Tyler 1971 klagte, war dieses Lob, ob in Briefen oder im Gespräch, immer zweischneidig: «Ich glaube zwar, dass Sie völlig falsch liegen, doch der Text ist brillant.» Und trotz all ihrer Bildung redeten beide hin und wieder

aneinander vorbei. Ein Beispiel: Im März 1950 schrieb Kracauer an Tyler und gratulierte ihm zu einem Artikel im *Magazine of Art* über Jackson Pollocks Stil und dessen «unendliches Labyrinth», das Tyler scharfsinnig als «absichtliche Unordnung verborgener hypothetischer Ordnungen» beschrieben habe. Doch wo es Tyler darum ging, die vielfältigen «Paradoxien» in Pollocks Werken herauszuarbeiten, sah Kracauer in Tylers «Mischung von Definition und Beschreibung» ein für ihn schmeichelhaftes Spiegelbild seiner eigenen Filmtheorie: «Was Sie in Pollock entdecken – das Bild des Labyrinths ohne den rettenden Ariadnefaden – scheint mir besonders wichtig. Etwas in dieser Art findet man auch in wahren Filmen, die in den Dschungel des physischen Daseins eintauchen.» Auf prägnante Weise nistet sich hier die Idee der «Errettung der äußeren Wirklichkeit» ein.

Eine relativ friedliche, aber langwierige Form einer solchen «kognitiven Dissonanz» im Briefwechsel ergab sich aus den jeweiligen Ansichten Kracauers und Tylers über die Ursprünge der Fotografie, die Bezüge einerseits zur Malerei aufweist, andererseits zum Film. Dieses Thema beschäftigte Kracauer zeit seines Lebens, wie man aus seinen zahlreichen Hinweisen auf die Rolle von Fotos in Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* ersehen kann. Im April 1954 dankte Kracauer Tyler für die Übersendung von dessen Artikel «The Film Sense and the Painting Sense» und lobte die «aufschlussreichen Bemerkungen zu ästhetischen Wechselbeziehungen». Tylers Ansichten zur Geschichte der Fotografie (und deren Verhältnis zur expressiven Malerei) hielt er dagegen für schlichtweg falsch – was er ihm in trockenen Worten mitteilte.

Für Kracauer – unter Berufung auf Puschkin, Daguerre und (natürlich) Proust – war die Fotografie von Beginn an nicht Nachahmung der Malerei, sondern Wiedergabe der Wirklichkeit, des Lebens selbst. Oft versuchte ja die Malerei ihrerseits, den Bildrealismus der Fotografie nachzuahmen. Der «Realitätseffekt» der Fotografie, so Kracauer an Tyler, sei auch deren «Tragik» – eine verblüffende Formulierung, die Roland Barthes und Susan Sontag um viele Jahre voraus war.

Tyler blieb skeptisch, auch noch über den Tod seines Gesprächspartners hinaus. In seiner «Declamation on Film» aus den späten 1960ern erwähnt er mit deutlicher Gereiztheit «diejenigen, die von fotografischer Malerei reden» und damit seine Ansicht nicht teilen, dass alle Kunst auf Stil, Idealisierung und formaler Gestaltung beruhe. Diese Sichtweise übernahm Raymond Durgnat in *Films and Feelings* und späteren Schriften. (In einer weiteren Wendung, so Henry K. Millers überzeugende Darstellung, näherte Durgnat sich in den 1980ern immer stärker Kracauers *Theory of Film* an.)



Im Briefwechsel zwischen Kracauer und Tyler gibt es etwas Unausgesprochenes, das dennoch überall zu spüren ist. Es hat mit der persönlichen und beruflichen Unsicherheit zu tun, die beide verständlicherweise in ihrer Zeit und Kultur verspürten – und der unerwarteten Spiegelung dieser Unsicherheit im Gegenüber, die keiner von beiden wirklich sehen oder gar sich eingestehen konnte. Bei beiden verbanden sich die Ängste mit Narzissmus, was eine explosive Mischung sein kann, vor allem dann, wenn man sie in einem *Pas de deux* hin und her schiebt. Adorno erfuhr dies auf sehr viel intensivere Weise mit Kracauer, als dies bei Tyler jemals der Fall war: Als er 1963 eine Würdigung seines alten Freundes schrieb (die durchaus ambivalent ausfiel), verbot ihm dieser zu erwähnen, dass dies aus Anlass seines 75. Geburtstags geschah (Adorno/Kracauer 2008, 611).

Tyler strebte nach kultureller und intellektueller Anerkennung, doch sein Stil verhinderte, dass er sein Ziel auf einfachem und konventionellem Weg erreichte. Zeit seines Lebens machte es ihm Spaß, die strengen Geschmacksnormen und intellektuellen Methoden zu unterlaufen, doch für eben diese Provokation wollte er sich anerkannt und geschätzt wissen, wie auch für seine Beiträge zur Meinungsbildung und zu öffentlichen Debatten. Seine 1971 publizierte Rückschau trägt den Titel «The Hazards and Rewards of being an Original Film Critic Bold enough not to Fear being called Highbrow and Worse» (etwa: «Risiken und Lohn eines originellen Filmkritikers, der mutig genug ist, sich nicht davor zu fürchten, als Intellektueller und Schlimmeres beschimpft zu werden»), wobei die Großschreibung an Tylers neoklassische *camp*-Poesie erinnert. Seine Furcht ging in zwei Richtungen: Weder wollte er von den *lowbrows* als *highbrow* ausgeschlossen werden (beispielsweise in den Zeitungen), noch als *lowbrow* von den *highbrows* (in Universitäten und Kunstmuseen). Auch Kracauer war anfällig für diese Mischung aus Ängsten und Wünschen: Auch er verlangte nach akademischer Anerkennung, hatte jedoch zugleich das Bedürfnis, seine eigene poetische Stimme zu bewahren.

Tyler brauchte die Grenzgänge zwischen Journalismus und Universität, um sich zu artikulieren und seine kritischen Ideen zu verfolgen, doch das setzte ihn auch unter Druck. Ganz offensichtlich schaute er auf zu Kracauer, den er zu Recht oder Unrecht als jemanden sah, dem im Amerika der 1940er und 1950er eine hohe *gravitas* zuerkannt wurde und der daher über einigen Einfluss verfügte.<sup>5</sup> Tyler wollte

5 Man denke auch an den Altersunterschied von 15 Jahren – Tyler war nur ein Jahr jünger als Adorno, mit dem Kracauer eine ziemlich komplizierte väterlich/brüderli-

wohl vor allem von dieser eminenten Autorität, die nun zu seinem Bekanntenkreis gehörte, als Denker und als Schriftsteller anerkannt werden. Im April 1950 verkündete er Kracauer:

Alles in allem – und ich sehe keinen Grund zur Bescheidenheit – betrachte ich Sie und mich als die einzigen beiden Autoren mit literarischer und kultureller Kompetenz, die viel auf Englisch über das Medium Film publiziert haben. Wo wir nicht einer Meinung sind, betrifft das, wie ich glauben möchte, schwierige Fragen des Geschmacks und grundlegende Prinzipien, aber das Niveau unserer Texte und die Ernsthaftigkeit unserer Haltung stehen außer Frage.

Mehrmals wendet Tyler sich an Kracauer um Unterstützung für ein Guggenheim Fellowship oder ein Stipendium der Rockefeller Foundation. Kracauer engagiert sich – ohne Erfolg – in beiden Fällen, doch es ist aufschlussreich, dass er in ähnlichen Angelegenheiten nie Tylers Hilfe in Anspruch nahm. Gleichzeitig ist Tyler ganz offenbar in Sorge, ob Kracauer ihn wirklich versteht: seinen Stil und seinen Geschmack wie auch seine Argumente und Ansichten. Als Kracauer ihm zu seinem Pollock-Artikel gratuliert, antwortet Tyler indirekt: «Manche Leute finden, mein Stil sei schwer zu fassen. Doch was vielleicht frivol und oberflächlich erscheinen mag [...], ist als ironisches Spiel mit den Konventionen gemeint.»

Kurz, Tyler wollte von Kracauer als intellektuell ebenbürtig anerkannt werden. Was Kracauer seinerseits von Tyler wollte – und was er tatsächlich von dem jüngeren Autor hielt –, wird aus den Briefen weit weniger deutlich. Dass ihre Korrespondenz in einer eher unwichtigen Sektion seiner Papiere ‚begraben‘ lag, mag ein Zeichen von Verdrängung, von Missbilligung oder einfach nur von Gleichgültigkeit sein. War Kracauer also nur höflich und ‚toleriert‘ Tylers Exzentrik und Ausbrüche – oder gab es eine tiefere Resonanz, einen eher untergründigen Austausch? Wie auch immer, Tyler bekam von Kracauer nie die Anerkennung, die er ersehnte, jedenfalls nicht auf eine Weise, die ihn befriedigt, bestätigt oder besänftigt hätte.

Im Briefwechsel lassen sich zwei besonders dramatische Trennlinien zwischen Kracauer und Tyler ziehen. Die eine betrifft Charlie Chaplin, der für fast alle Filmtheoretiker des 20. Jahrhunderts, von Jean Epstein und Béla Balázs bis zu den Surrealisten und darüber hinaus

che Beziehung mit homoerotischen Untertönen unterhielt, wie der veröffentlichte Briefwechsel belegt.

eine Art Fixstern war. Eine Marotte Kracauers, die Tyler zur Weißglut brachte, war dessen Gewohnheit, im persönlichen Kontakt zu loben, was er anschließend im Druck verurteilte – ein Zug, der offenbar für deutsche Intellektuelle, insbesondere zur Zeit der Weimarer Republik, typisch, mit amerikanischen Verhaltensweisen aber nur schwer zu vereinbaren war.

Besonders aufgebracht zeigte sich Tyler über Kracauers Rezension seines Buchs *Chaplin, Last of the Clowns*, die 1948 in der *New Republic* erschien; die Kritik ist ebenso harsch, wie das Buch – selbst für Tylers Verhältnisse – exzentrisch ist.<sup>6</sup> Tyler versucht sich in einer Art interpretativer, psychoanalytischer Biografie Chaplins, die eine gewisse Verwandtschaft mit Jean-Paul Sartres sehr viel späterer Flaubert-Biografie aufweist. Statt sich mit den, wie Kracauer es nennt, «gesellschaftlichen Implikationen» von Chaplins Filmen zu befassen, betrachtet Tyler sie (so Kracauer) «als Selbsterforschung eines Künstlers, der die gefährlichen Konsequenzen seines Traumlebens begriffen hat». Kracauer beurteilt Tylers Buch als «verstörend fiktional»:

Chaplins angebliche emotionale Konflikte dienen dazu, seine Filme zu erklären, die ihrerseits dazu herhalten müssen, die Tiefen seiner Psyche auszuloten. Das Verhältnis von Werk und Biografie wird ständig überbetont, während das zwischen Individuum und Umwelt völlig vernachlässigt wird. [...] Doch weder Chaplin noch sonst ein Künstler kann isoliert vom Rest der Welt betrachtet werden.

Kracauers Beurteilung von Tylers Methode ist schonungslos: «Selten beschränkt er sich darauf, ästhetische und psychologische Gegebenheiten vorsichtig einzubeziehen. Vielmehr lässt er seiner Phantasie freien Lauf, die sich nur selten bei Fakten aufhält, sondern gleich ins Reich der Deutung aufbricht.» Tyler, so schließt er, «besitzt ein feines Gespür für Nuancen und eine rare ästhetische Sensibilität», doch er habe, «so scheint es, etwas Narzisstisches in seiner störrischen Blindheit gegenüber all den Einflüssen, die ein Individuum von außen formen. Tyler verfügt über das gesamte Rüstzeug des Interpreten, doch um zu interpretieren, muss er lernen, auf das zu hören, was das Material ihm zu sagen hat.»

Ein sonderbarer, möglicherweise bitterer Ton klingt in dieser Rezension an und gibt zu Spekulationen Anlass. Auch Kracauer hatte schließlich «etwas Narzisstisches» an sich. Ein tiefer liegender Grund könnte sein, dass auch sein *From Caligari to Hitler* (schon zu seinen

6 *New Republic*, 26. Juli 1948, S. 24f.

Lebzeiten) wegen einer zirkulären Logik kritisiert worden war, wie er sie nun Tyler vorwarf: eine Überbetonung des Verhältnisses zwischen den ‚prophetischen‘ Filmen des deutschen Expressionismus und den historischen Katastrophen, welche diese Prophezeiungen einlösten.

Tyler jedenfalls reagierte scharf auf diese Kritik: Er schrieb einen Brief an die *New Republic*, dann im Juli 1948 auch an Kracauer und erklärte, dessen Rezension ergreife «auf sehr unfaire Weise Partei für eine ‚Schule‘ der Filmkritik, die für meine Zwecke völlig ungeeignet ist». Und er macht seinen Standpunkt deutlich: «Es ist bedauerlich, dass wir (zumindest in unseren gedruckten Texten) so sehr als Gegensätze auftreten. Doch meine Haltung zum Film hat generelle Bedeutung erlangt, und ich denke nicht daran, sie aufzugeben oder auch nur im Mindesten nachzugeben.» In einem weiteren Brief vom September 1948 bekennt er, es gebe «keinen Groll meinerseits, nur eine gewisse unvermeidliche Distanz».

Als Tyler sein Buch schrieb, war *MONSIEUR VERDOUX* (USA 1947) der bis dahin letzte Chaplin-Film. Nicht ohne Spitze schrieb Tyler an Kracauer im September 1948, die Ankündigung von Chaplins nächstem, quasi autobiografischem Projekt – *LIMELIGHT* – lege nahe, dass Chaplin sein Buch gelesen habe, und zwar «mit mehr Gewinn als die meisten Rezensenten!». Als *LIMELIGHT* schließlich 1952 in die Kinos kam, stürzte Tyler sich sofort darauf und schrieb an Kracauer im September desselben Jahres: «Von vorne bis hinten *Verdoux*.» Kracauer reagierte nicht auf die Provokation und antwortete im November: «Es ist trotz allem ein großer und bewegender Film.» Und er kündigte an, er werde ihn sich nun zum dritten Mal in schneller Folge ansehen. Tyler explodierte. «Ich verstehe nicht, warum Sie das für einen großen Film halten, außer als Chaplinophiler», schrieb er noch im selben Monat und führte seine Kritik an Chaplin und *LIMELIGHT* weiter aus:

Er ist ein Künstler, der nicht auf der höchsten intellektuellen Stufe steht, und er begreift daher nicht, dass er das Drama von Gut und Böse (das sich immer *innerhalb* eines Individuums abspielt) ersetzt hat durch das Drama von Schein und Wirklichkeit. Wie primitiv: Für diese post-Verdoux-Figur besteht das einzige Übel in Tod und Machtverlust.

Tyler schließt triumphierend: «Natürlich sehe ich, dass dies im Ergebnis die These meines Buchs hinsichtlich Chaplins Egozentrismus und seines Gefangenseins im Dualismus von Beruf und Privatleben bestätigt.»

Wie so oft in diesen Briefen ergibt sich trotz sorgfältig respektierter Höflichkeitsformeln ein angespanntes Patt. Im April 1950, mitten in

der Auseinandersetzung um Chaplin, äußerte Tyler den vergeblichen Wunsch: «Ich hoffe, Sie werden eines Tages Ihre Meinung ändern.» Doch als Tyler 1948 verkündete, er werde «nicht nachgeben», blieb auch Kracauer firm und wiederholte in einem Brief vom August 1948 seine öffentliche Kritik mit Nachdruck:

Niemand hat Sie zum Nachgeben aufgefordert. Aber andererseits ist auch niemand vollkommen. Ich habe immer versucht, aus kritischen Rezensionen etwas zu lernen, und viele davon waren weit weniger verständnisvoll als die meine. Und warum auch nicht? Der Kern meiner Kritik ist, dass Sie wissenschaftlicher vorgehen müssen, um der Exeget zu werden, der Sie sein wollen. Besser und grundsätzlicher werden bedeutet nicht, seinen Standpunkt aufzugeben.

Die nächste Gelegenheit für eine Auseinandersetzung des Dreamteams deutete sich 1952 an. Im Juni lobte Kracauer Tylers «vorzügliche Analyse» von Akira Kurosawas *RASHOMON* (J 1950) in einer Broschüre, die von Amos Vogels Cinema 16, das Tyler frequentierte und unterstützte, herausgegeben worden war. Kracauer fuhr fort: «Ich selbst werde auf diesen für die Theorie so wichtigen Film in meinem Buch zur Filmästhetik eingehen müssen», allerdings werde «der Nachdruck mehr auf der Detektivarbeit als auf der Kunst liegen, mehr auf der Wahrheitsuche als auf dem möglichen Gleichgewicht zwischen verschiedenen Wahrheiten» – ein Kommentar, der darauf verweist, wie Kracauer die Unterschiede zwischen seinem und Tylers Stil der Kritik sah.

Acht Jahre später, als Tyler 1960 vom Verlag ein Vorexemplar von *Theory of Film* erhielt – ein Projekt, von dem er ein Jahr zuvor voreilig verkündet hatte, es werde «in der Breite seiner Sichtweise das bedeutendste Werk zur Filmästhetik sein, das je veröffentlicht wurde» –, fand er erneut Grund für einen Wutausbruch. Er meinte, Kracauer habe seine Argumentation falsch dargestellt und bei seiner Kritik einige zentrale Textseiten übersehen oder vergessen. Dies veranlasste ihn erneut zu einer hochfliegenden Erklärung der prinzipiellen Differenzen zwischen beiden: «Der entscheidende Punkt scheint zu sein, dass wir hinsichtlich der Funktion einer der Figuren in *RASHOMON* unterschiedlicher Meinung sind, weil wir hinsichtlich der elementarsten Funktion unterschiedlicher Meinung sind: der «Kunst» des Films!» Tyler schließt seinen Brief ambivalent und prophetisch: «Ich freue mich darauf, aus Ihrem Buch zu erfahren, wie sehr dies zutrifft.»

Die Antwort Kracauers vom 5. Oktober 1960, die im Unterschied zu allen anderen Briefen handschriftlich erfolgte, beschließt das

archivarische Konvolut. Kracauer verspricht, seinen Irrtum hinsichtlich Tylers Text in künftigen Ausgaben von *Theory of Film* zu korrigieren oder zu streichen (was nicht geschah). Doch das, was Tyler im weiteren als «beiläufige Unrichtigkeit» bezeichnete, ist für Kracauer tatsächlich beiläufig: «Ich bin sicher, dass dies für den Leser völlig hinter meiner großen Wertschätzung für Ihre brillante Interpretation von RASHOMON zurücktritt.» Doch dann bekräftigt er wie üblich seine Haltung: Ja, er habe die Ausrichtung von Tylers Interpretation kritisiert, und ja, sie seien unterschiedlicher Meinung zu einigen «grundlegenden Fragen» hinsichtlich des Mediums Film:

Doch ist nicht gerade das eine gute Sache? Eine Welt ohne unterschiedliche Auffassungen verfiere in Stagnation (und wäre fürchterlich langweilig). Entscheidend ist natürlich, dass diese unterschiedlichen Auffassungen gut begründet sind, dass sie auf Prinzipien aufbauen, die einer ernsthaften Betrachtung wert sind. Dann verdienen sie ganz sicher unseren Respekt, ob wir sie teilen oder nicht – und eben diesen Respekt zolle ich Ihrer Arbeit.

Was war das Resultat dieser titanischen Auseinandersetzung um die Kunst und Funktion des Films? Während der letzten Lebensjahre Kracauers bis zum Ende seiner eigenen Karriere als Schriftsteller versuchte Tyler immer wieder, durch «taktisches Geschick» den Tigerberg *Theory of Film* zu erobern – oder durch einen Frontalangriff.\* Er schreckte nicht einmal davor zurück, das Buch als «handfeste Peinlichkeit für alle diejenigen, die sich mit den künstlerischen Möglichkeiten des Films befassen», zu bezeichnen. 1971 bekannte er: «Es ist leider mein Schicksal, eine posthume, bedauerlicherweise einseitige Fehde mit dem verstorbenen Kracauer auszufechten. Ich bin zutiefst überzeugt, dass er sich ihrer nicht bewusst war, denn er war ein großzügiger, gütiger und wohlmeinender Mensch.»

Doch in Erinnerung an Kracauers oft wiederholte Äußerung: «Ich glaube zwar, dass Sie völlig falsch liegen, doch der Text ist brilliant», bietet sich Tyler nun die perfekte Gelegenheit, einen Schlusstrich zu ziehen: «Bedauerlicherweise bin ich genötigt, dasselbe über sein *Nature of Film* – der britische Titel des Buchs – zu sagen: Es ist überaus brilliant aufgebaut, aber grundsätzlich und verhängnisvoll falsch.» Tyler wiederholte diese Überzeugung in einer Reihe seiner späten, sehr theoretischen Aufsätze, die in sein Buch von 1969, *Sex Psyche Etcetera in the*

\* [Anm.d.Ü.:] Martin spielt hier auf den Titel einer chinesischen Oper aus der Zeit der Kulturrevolution an: «Mit taktischem Geschick den Tigerberg erobert».

*Film*, aufgenommen wurden und meiner Meinung nach zum Besten zählen, was er geschrieben hat. – Doch das ist eine andere Geschichte.

Übersetzung aus dem Englischen von Frank Kessler

## Literatur

- Adorno, Theodor W./Kracauer, Siegfried (2008) *Briefwechsel 1923–1966*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Durgnat, Raymond (1967) *Films and Feelings*. London: Faber & Faber.
- Elsaesser, Thomas (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.
- Hoberman, James Lewis (2003a) *The Dream Life. Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*. New York: The New Press.
- (2003b) *The Magic Hour. Film at Fin de Siècle*. Philadelphia: Temple University Press.
- (2012) The Trembling Upper World: On Siegfried Kracauer. In: *The Nation*, 19.12.2012 [http://www.thenation.com/article/trembling-upper-world-siegfried-kracauer/].
- Kael, Pauline (1962) Is there a Cure for Film Criticism? Or, Some Unhappy Thoughts on Siegfried Kracauer's *Nature of Film*. In: *Sight and Sound*, 31, S. 56–64.
- Koestenbaum, Wayne (2008) The Rape of Rusty. In: *Truth in Nonfiction. Essays*. Hg. v. David Lazar. Iowa City: University of Iowa Press, S. 114–122.
- Kracauer, Siegfried (1947) *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press. [Dt. Übersetzung von Ruth Baumgarten & Karsten Witte: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.]
- (1960) *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press. [Die englische Ausgabe *Nature of Film. The Redemption of Physical Reality* erschien 1961 bei Dobson in London; die deutsche *Theorie des Films. Die Errettung der physischen Wirklichkeit* 1964 bei Suhrkamp.]
- Krohn, Bill (2004) The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties. In: *Cineaste* 29,2, S. 82f.
- Miller, Henry K. (2014) (Hg.) *The Essential Raymond Durgnat*. London: Palgrave Macmillan/BFI.
- Riesman, David (1950) *The Lonely Crowd*. New Haven: Yale University Press.
- Tyler, Parker (1944) *The Hollywood Hallucination*. New York: Creative Age.
- (1947) *Magic and Myth of the Movies*. New York: Henry Holt & Co.
- (1948) *Chaplin, Last of the Clowns*. New York: Vanguard.

- (1950) Jackson Pollock: The Infinite Labyrinth. In: *Magazine of Art* 43,3 (März), S. 92f.
  - (1952) *How to Solve the Mystery of RASHOMON*. New York: Cinema 16, Pamphlet no. 1.
  - (1954) The Film Sense and the Painting Sense. In: *Art Digest* 28 (Februar), S. 10–12, 27f.
  - (1960) *The Three Faces of the Film: the Art, the Dream, the Cult*. New York: Yoseloff.
  - (1961) Declamation on Film. In: *Film Culture*, 22/23, S. 26–33.
  - (1969) *Sex Psyche Etcetera in the Film*. New York: Horizon.
  - (1971) The Hazards and Rewards of being an Original Film Critic Bold enough not to Fear being called Highbrow and Worse. Preface to the First British Edition. In: Ders. (1971) *Magic and Myth of the Movies*. London: Secker & Warburg, S. 7–24.
- Wolfenstein, Martha/Leites, Nathan (1950) *Movies: A Psychological Study*. Glen-coe, IL: Free Press.