

## Mediengeschichten

### Wiedergelesen

#### **Parker Tyler. Underground Film. A Critical History**

New York: Da Capo Press 1995, S., ISBN 0-306-80632-0, DM 42,-

Nachdem in den vergangenen Jahren eine ganze Reihe neuer Untersuchungen zum amerikanischen Avantgardefilm erschienen sind, werden diese nun durch die Wiederveröffentlichung eines gleichermaßen polemischen wie weitsichtigen Textes bereichert: Parker Tylers *Underground Film. A Critical History* aus dem Jahr 1969. Anders als die akademischen Analysen von David E. James (*Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press 1989) oder James Peterson (*Dreams of Chaos. Visions of Order. Understanding the American Avant-garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press 1994), entstammt Parker Tylers Ansatz primär der Kunstkritik. Mit kritischem Wohlwollen versucht er, im Underground-Film der sechziger Jahre den aktuellen Stand der Filmavantgarde zu beleuchten. Während James eine materialistische Theorie der Filmproduktion für seine Interpretationen heranzieht und Peterson die Avantgarde konstruktivistisch erklären möchte, hält sich Tyler nicht mit polemischen Attacken gegen Tendenzen zurück, die er qualitativ einfach als 'schlecht' einschätzt. Solche Wertungen im Stil der Filmkritik stützen sich jedoch auf nachvollziehbare Prämissen und bevorzugte Traditionslinien der Filmgeschichte.

Dabei verfährt Tyler nicht im Sinn eines linearen und stringenten Arguments – das wäre angesichts der vielen verschiedenen Filme, die er berücksichtigt, auch gar nicht möglich –, sondern er verknüpft 31 kurze, kaleidoskopische Kapitel zu einem Text, der Leitmotive des Underground-Films anhand unterschiedlicher Beispiele herausarbeitet. Detaillierte Filmanalysen, die mit großer Leichtigkeit und Prägnanz die wesentlichen Aspekte der betreffenden Werke erkennen, gehen in allgemeine, kulturkritische Beobachtungen über, die in polemischen Punkten kulminieren. Unter anderem wendet Tyler sich Andy Warhol, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Paul Sharits, Bruce Conner, Shirley Clarke, Ken Jacobs und Michael Snow zu, geht aber auch auf den von ihm präferierten europäischen und amerikanischen Kanon seit den zwanziger Jahren ein, der von Robert Wiens *Dr. Caligari* über Luis Buñuel bis zu Maya Deren reicht. Die Neuveröffentlichung des Buches wird ergänzt durch eine kurze Einleitung von J. Hoberman und ein Nachwort von C. Boultenhouse.

Daß Parker Tyler seine Untersuchung unmittelbar in die Filmtradition der frühen Avantgarde und in den Zeitgeist der sechziger Jahre einbettet, hat verschiedene Gründe. Einerseits ist er im Jahr 1969 noch sehr eng mit den Phänomenen in Berührung, die er zu perspektivieren versucht (auch wenn der Underground-Film aus heutiger Sicht mit *The Chelsea Girls* von Andy Warhol 1966 ein

Endstadium erreicht). Andererseits ist er einer der ersten Autoren, die sich überhaupt die Mühe machen, diese heterogenen und z. T. flüchtigen Filmproduktionen zu systematisieren und in die Tradition einer künstlerischen Avantgarde zu stellen. Dazu greift er auf eine an Surrealismus, Symbolismus und Psychoanalyse geschulte Kunstkritik zurück, die aus den Werken immer auch einen gesellschaftlichen Zustand abzuleiten versucht. Angesichts der zeitlichen Nähe zwischen Gegenstand und Reflexion ist es dabei um so erstaunlicher, wie präzise er jene Elemente der Filme benennt, die für die weitere Entwicklung der Mediengesellschaft wichtig werden sollen. Ohne es in seiner Tragweite explizit herauszustellen, spürt er, der seine Werturteile aus den Experimenten der europäischen Moderne gewinnt, den Einzug von Merkmalen einer postmodernen Kunst auf.

Durch diese Perspektive wird deutlich, warum der Untertitel des Buches – *A Critical History* – eine so herausragende Funktion erhält: Der 1904 geborene Tyler gehört einer Generation an, die das Bewußtsein um die Notwendigkeit einer Filmavantgarde immer mit deren seriöser Reflexion verbunden hat, und er muß nun mit ansehen, wie in Zeiten der kürzer werdenden medialen Verfallszeiten die Kritik zur *promotion*, d. h. zur unreflektierten Selbstdarstellung zu verkommen droht. Seine Polemik richtet sich daher gegen vier für ihn problematische Entwicklungen: gegen die Selbstdarstellung und Institutionalisierung der Avantgarde durch Jonas Mekas, gegen die gängigen Formen filmhistorischer Betrachtung und Kritik, gegen die ästhetische Praxis des Underground-Films und schließlich auch gegen den in dieser Praxis sich andeutenden Zeitgeist innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Auch wenn es sein Anliegen ist, die Leistungen der Avantgarde herauszustellen, fällt es ihm nicht immer leicht, diese Leistungen im Underground-Film zu erkennen und in ihrem kreativen Potential zu wertschätzen.

Tylers Hauptvorwurf gegen Mekas und dessen Abspielpraxis im Kino ist, daß dieser durch eine unkritische Freizügigkeit („uncritical permissiveness“) jeden Film als ‘underground’ akzeptiere, die einzelnen Werke jedoch große Unterschiede in Qualität und Bedeutung aufwiesen. Nicht der Wert des Films stünde im Vordergrund, sondern dessen Funktionalisierung für eine Selbstdarstellung des alternativen „establishments“. Diese Kritik an der Abspielpraxis erweitert Tyler zu einem grundsätzlicheren Argument über die fehlende systematische Auseinandersetzung mit der Tradition der Avantgarde. Seiner Ansicht nach muß sich auch dieser Bereich der Filmgeschichte an kanonisierten Werken orientieren, die Qualitätsurteile erlauben und den Stand der Kunstproduktion bemessen lassen. Den Anhängern der ‘Toleranz’ stellt er sich als Hüter eines Kanons entgegen. Letztlich versucht er – ganz dem Anspruch der Moderne verhaftet –, eine aufklärerische Funktion der Avantgardekunst aufrecht zu erhalten: „The ethics of film history, I maintain, must obey a rule that criticizes all efforts, Underground, avant-garde, and independent no less than routine commercial work, from the viewpoint of a *basic filmic enlightenment*, of which the true avant-garde film is,

be it added, the abiding torch. This torch illuminates the basic film forms as sustained in works (however long or short) that have a true and deep visionary scheme.“ (S.194f.)

Damit ist klar, daß Tyler den Maßstab seiner Kritik aus 'organischen Werke' – etwa denen von Maya Deren – bezieht: Wichtig sind ihm Kohärenz, Aufbau und Ökonomie der Strukturen, ein Gefühl für 'musikalische' Formen und ein visionäres Potential. Auch wenn der 'Promoter' Mekas sich auf die Tradition des poetischen Ausdrucks beruft, geht dem Underground-Film nach Tyler gerade dieser Reiz der Poesie ab. Statt dessen treten andere Aspekte in den Vordergrund, die z. T. schon im Surrealismus vorhanden sind, im Underground-Film aber zunehmend von einer übergeordneten künstlerischen Struktur abgelöst werden. Obsessive Gewalt und Sexualität, aber auch psychedelische Drogenexperimente verselbständigen sich in kultischen Erfahrungen. Einerseits verspricht eine voyeuristische Kamera visuelle Omnipräsens und die 'Aufregungen' der Schlüsselloch-Perspektive. Filme über sadistischen Sex sind ebenso die Folge wie die Anfänge der öffentlichen Beichte („public confession“), die in *Portrait of Jason* (Clarke/Holliday, 1967) manifest werden. Zum lustvollen Akt wird das Brechen von Tabus andererseits durch seine exhibitionistische Kehrseite, die Tyler anhand der „fetish footage“ aufzeigt: jenen Filmen, die zumeist improvisatorisch und flüchtig eine sexuelle oder aggressive Momenterfahrung zum Spektakel erheben. Obwohl er die Bedeutung von Wahnsinn und Verbrechen für den frühen Avantgardefilm betont und insofern eine Fortführung dieser Motive im Underground-Film sieht, sind sie seiner Ansicht nach in den sechziger Jahren bereits ihrer Authentizität enthoben: Die Vermischung von Realität und Illusion, von Leben und Theater wird zum Eskapismus, der die Folgen von 'echter' Gewalt oder 'echtem' Sex scheut, wenn nicht zu vermeiden versucht. Voyeurismus und Exhibitionismus verbinden sich in seiner Analyse demnach zu zwei Grundfiguren: einer regressiven Infantilität und einem passiven Narzißmus. Daß diese Figuren darüber hinaus oftmals spontan und 'formlos' zusammenmontiert werden, führt zu einer kritischen Zwischenbilanz: „For Underground filmmakers in general, the 'very big' or the 'very original' consists in giving up those high intellectual and formal standards to which art has traditionally clung. It means (to many, though not to all, Undergrounders) accepting instead disorder and amateurishness; accepting, above all, *boredom*, with its repetitions, its passive narcissism, its inevitable outbursts of naive frenzy. It means giving up all poetry except the kind inherent in the spontaneous practices of children and madmen.“ (S.88)

Immer wieder erkennt Tyler bei ausgesuchten Künstlern wie Brakhage oder Markopoulos einen poetischen Stil und ein handwerkliches Können an, aber insgesamt überwiegt eine eher negative Bestandsaufnahme. Der amerikanische Zeitgeist ist demnach von einem Jugendkult geprägt, in dem die infantile Wunscherfüllung und ein allgegenwärtiger Narzißmus übermächtig ausgeprägt sind. Daß

der Drogenkonsum dabei die Phantasie abtötet, der Unterschied zwischen Realität und Fiktion verschwimmt und durch die Feier des 'Hier und Jetzt' auch ein historisches Bewußtsein zu verschwinden droht, sind Thesen, die aus der Ästhetik des Underground-Films abgeleitet werden: „Via Underground Film, modernism has brought the twentieth-century art movement full circle from anti-illusionism and antirepresentationalism to this downright narcissism – more or less illusionist – of a given elite: the Undergrounders, the hip-swingers and cool-cool babies, the warholites and the mekassianics ...“ (S.233)

Es ist bemerkenswert, daß Tyler mit diesen kritischen und polemischen Einschätzungen Thesen vorwegnimmt, die erst in den siebziger Jahren – etwa bei Christopher Lasch – zu einer breitgefächerten Zeitdiagnose der amerikanischen Gesellschaft beitragen. Vor allem Probleme des Narzißmus und des Konsumismus werden – zunehmend allerdings von einer konservativen, 'wertverbunden' Kritik – aufgegriffen. Indem Tyler seine Einsichten überwiegend aus dem Avantgardefilm gewinnt, wird deutlich, daß dieser nicht nur formal und ästhetisch auf zukünftige Fernsehformate (z. B. den Musik-Clip oder die Bekenntnis-Show) vorausweist, sondern auch dem Zeitgeist die Richtung gibt.

Die Polemik stößt jedoch – ob aufgrund des Generationsunterschiedes oder der großen Nähe zum Gegenstand sei dahingestellt – in der Einschätzung der verschiedenen Phänomene auch an Grenzen. Es ist, wie Hoberman im Vorwort anmerkt, nicht nur problematisch, daß Tyler den aufkommenden strukturellen Film in seiner Bedeutung und Komplexität unterschätzt; dessen Gehalt geht offensichtlich über eine (weitere) Variation des Themas Langeweile hinaus und bildet vor allem einen markanten Gegenpol zum voyeuristisch-exhibitionistischen Underground-Film. Wichtig ist auch, daß er die ambivalenten Implikationen der benannten Symptome wie Narzißmus, Indifferenz oder Geschichtslosigkeit nicht wirklich zu greifen vermag und seine Analyse Gefahr läuft, zum konservativen Traktat zu werden. Erscheinen sie bei ihm als Beiwerk einer ästhetisch formlosen Zeit, so müßten sie doch eher als Phänomene thematisiert werden, die zeit-spezifische Probleme der jugendlichen Filmemacher zum Ausdruck bringen. Hinter dem passiven Narzißmus steht bekanntlich die emotionale Leere, und das 'Hier und Jetzt' ist nicht nur ein Gebot der Hippies, sondern auch des ökonomischen Systems.

Tyler sieht insofern nicht, daß die Qualitäten des Spektakels, der Selbstbezogenheit oder der Spontaneität – z. B. bei Andy Warhol – immer ein Element der Verzweiflung oder der Artifizialität transportieren. Und indem sich die Polemik darauf konzentriert, Regression und Infantilität aufzudecken, gelingt es ihr auch nicht, zu erkennen, daß in Zeiten der explosiven Veränderung der Rückgriff auf einen 'Kanon von Meisterwerken' nur eine Scheinlösung sein kann. Denn seine Forderung, den Wert der Underground-Filme historisch zu bestimmen, muß sich auch auf die Kriterien des Kanons selbst beziehen lassen. Insofern kann das Formprinzip der Filme Maya Derens nicht gegen das der Filme Andy Warhols

ausgespielt werden. Angemessener erscheint es, die historischen Leistungen der Filmavantgarde, d. h. auch ihre Relevanz für einen spezifischen Zeitgeist, anhand von Kriterien zu bestimmen, die ihrerseits dem historischen Wandel unterliegen und einer Thematisierung bedürfen. Tyler legt 1969 eine mutige und streitbare Studie vor, aber er hält letztlich an einem Kunstbegriff fest, der den dynamischen Wandel der Funktionen des Films und der Bedingungen seiner Entstehung nicht überzeugend zu erfassen vermag.

Christof Decker (Berlin)

**Diskette**

→ aufgestellt im LS! 31.5.96  
5r

Diese Ausgabe von **Medienwissenschaft** enthält wieder eine Diskette, auf der Sie die erweiterten Bibliographien zu den in Heft 1/96 und 2/96 publizierten Forschungsreferaten finden, jeweils in den Formaten Word 5.0 für DOS, WinWord 2.0 und Ascii. „Spannung.“ enthält die Bibliographie zu dem in Heft 1/96 abgedruckten Literaturreferat „Suspense & Spannung im Spielfilm“ von Stefan Jenzowsky und Hans J. Wulff (vgl. **Medienwissenschaft** 1 / 1996, S. 12-21). „Material.“ enthält eine Bibliographie zu dem in diesem Heft abgedruckten Text „Schreiben, Schrift und Buch: Zur Materialität und Medialität der skribalen Kommunikation“ von Werner Bies (vgl. **Medienwissenschaft** 2/1996, S. 141-151).