

Steven Spielberg, oder Middle America hat schlechte Träume und ist sich selber nicht geheuer

Autor(en): **Seesslen, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 20

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932412>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Steven Spielberg, oder Middle America hat schlechte Träume und ist sich selber nicht geheuer

Karriere

Steven Spielberg gehört Middle America an, da, wo es am weissesten, am mittelsten ist, und anders als andere Künstler hat er nie Anstalten gemacht, Middle America zu verlassen oder etwas anderes zu denken, als man in Middle America, in den Vorstädten und sauberen Siedlungen denkt, die sich gegen die schmutzigen Metropolen abschotten. Er verhält sich zu dieser Welt, dieser Keimzelle einer schrecklich-zukünftigen überallgleichen Alternative zu den überallgleichen Gettos, weder kritisch noch affirmativ; er zeichnet die Träume auf, die sich notwendig aus dieser Lebensform entwickeln. Anders als viele seiner Kollegen spiegelt er jedoch in die Formulierung dieser Träume zu einem gewissen Teil die Entstehungsbedingungen. Er ist nicht der ewige talentierte Fan wie Carpenter, kein monomaner Zyniker wie Coppola, kein schönheitssüchtiger Mythiker wie Cimino. Er ist, wenn der Vergleich gestattet ist, in gewissem Sinn ein «Repräsentant», so wie Thomas Mann der Repräsentant einer bestimmten soziokulturellen Befindlichkeit war. Er ist ein hellwacher Mann in den Dreissigern mit der Seele eines Zwölfjährigen und dem Geschäftssinn eines Fünfzigjährigen.

Amerikanische Autoren und Regisseure definieren ihr Verhältnis zur populären Kultur gern durch ihre Autobiografie. Es gibt unter ihnen solche, die viel zu viel von den klebrig-süssen, bizarren oder schrecklichen Bildern der omnipräsenten Unterhaltungsindustrie in sich aufgesogen haben, und es gibt solche, denen die religiöse Bilderfurcht puritanischer Elternhäuser ein kulturelles Defizit gegeben zu haben scheint. Spielberg gehört mehr oder weniger zu der zweiten Kategorie: «In meiner Kindheit entzog man

mich dem Einfluss von Film und Fernsehen. Meine Eltern hielten ihn für die Erziehung abträglich. Ich durfte nicht zu den *Saturday matinees* mit den Nachbarkindern gehen, und ich durfte im Fernsehen nichts sehen, was über Sid Caesar oder 'The Honeymooners' hinausging.»

Es gibt jedoch eine Art von Filmen, die Middle America auch in strengeren Familien den Kids für zuträglich hält, und das sind die Walt Disney-Filme. Es waren buchstäblich die einzigen Filme, die Spielberg in seiner Jugendzeit sah. Dass Middle America diese Filme für so bekömmlich erachtet, beruht möglicherweise auf einem Missverständnis. «Ich war von der Grausamkeit in den Disney-Filmen immer sehr schockiert und hatte häufig schlimme Alpträume danach. Das erste Mal, wo ich im Kino geheult habe, das war in einem Disney-Film. Das war viel schlimmer als in den Horror-Filmen, die ich dann später gesehen habe.»

Middle America jedoch wartet immer auf das grosse Schauspiel; Middle America wartet auf die Erlösung.

«Als ich sechs Jahre alt war, kam eines nachts mein Vater in mein Schlafzimmer. Er zog mir die Decken weg, nahm mich bei der Hand und führte mich zum Auto. Er packte ein paar Decken ein und sagte mir, wir würden Zeuge einer ausserordentlichen Show werden. Er wollte mich überraschen, aber ich war vielmehr verängstigt.

Wir fuhren ungefähr eine halbe Stunde, und dann stiegen wir aus. Mir schien, als wären es tausende von Menschen, die da lagen und in den Himmel starrten. Mein Vater breitete die Decken aus und legte ein paar Kissen darauf. Wir blickten in den Himmel und über uns vollzog sich die Phantasmagorie eines Meteoritenregens. Mein Vater hatte am Abend einen Hinweis darauf im Wetterbericht gehört,

und er nahm mich mit, um mich die erste kosmische light show meines Lebens erleben zu lassen. Ich werde sie nie vergessen.»

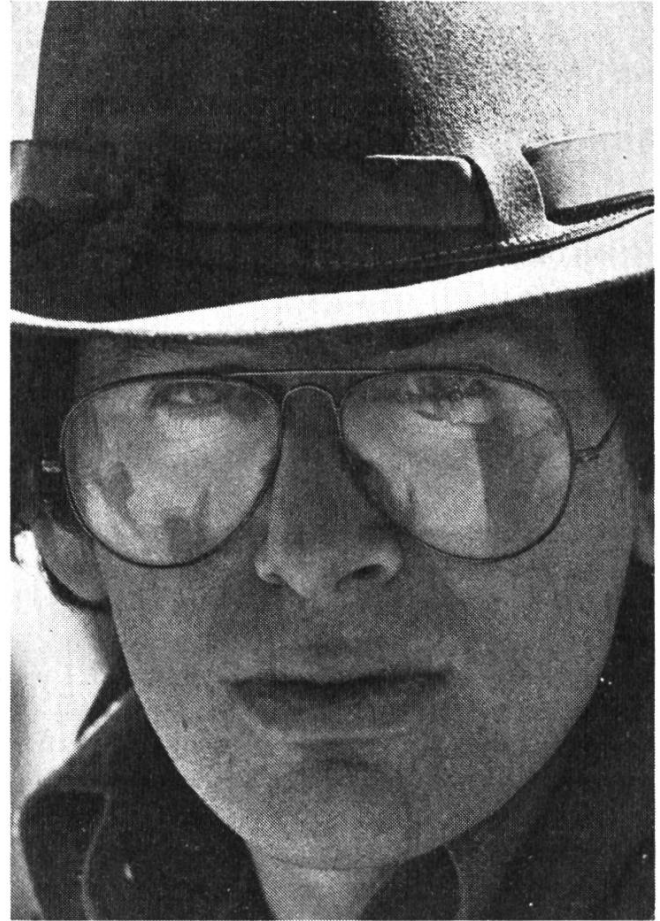
Die behütete Kindheit, aus der es später Ausbrüche, auch zu den Tempeln der Abenteuer und Träume, den Kinos, gab, findet sich in Spielbergs Filmen später immer wieder, ebenso wie diese kosmische light show. (Bei genauerem Hinsehen findet sich noch ein drittes: eine ambivalente, unklare Vater-Gestalt.)

Horror ist nicht das Medium der Getto-Kinder, Horror und Science Fiction sind das Medium der behüteten Kids von Middle America (und Middle Elsewhere). Für dieses Leben ist es genau die richtige Ausbruchspantasia, und zugleich ist es ein perfektes Abbild der eigenen Sozialisationsprozesse und -probleme. Die Bibel dazu war damals Forrest J. Ackermans Magazin «Famous Monsters of Filmland». Gewiss kennen nicht halb so viel amerikanische Kinder einen berühmten Satz von Abraham Lincoln wie sämtliche irgendwie erreichbaren Ausgaben dieser berühmten Monster.

Steven Spielberg drehte zu dieser Zeit eine Reihe von 8mm-Filmen, von einem Drei-Minuten-Western «The Last Gun» bis zu einem Zweieinhalb-Stunden-Science Fiction-Opus mit dem Titel «Fireflight».

Auf dem California State College in Long Beach drehte Spielberg den 24minütigen Kurzfilm «Amblin» schon im «grossen» 35mm-Format, der eine Anzahl von Preisen erhielt und als «Gesellenstück» für eine Karriere beim Fernsehen diente. Er arbeitete an Folgen der Serien «Night Gallery» (mit Joan Crawford), «Columbo», «Owen Marshall» und «Marcus Welby MD». Die erste grössere Arbeit in seinem bevorzugten Gebiet, der Science Fiction, war «LA 2017», eine Geschichte über die Stadt der Zukunft, wo die Umweltverschmutzung so stark ist, dass die Menschen unter der Erde zu leben gezwungen sind.

Auch bei uns bekannt sind schliesslich die weiteren Stationen von Spielbergs Karriere: der vielgelobte TV-Film «Duel» (1971) nach einem Buch von Richard Matheson, der ausserhalb Amerikas auch in den Lichtspielhäusern gezeigt wurde,



Steven Spielberg.

Mitarbeit (*casting* und *location*) bei dem Burt Reynolds-Film «White Lightning» (Der Tiger hetzt die Meute), schliesslich Spielfilmdebüt mit «Sugarland Express» (1974). Es folgten der bis dahin grösste Kassenerfolg der Filmgeschichte, «Jaws» (Der weisse Hai, 1976), «Close Encounters of the Third Kind» (Unheimliche Begegnung der dritten Art, 1977) und ein kommerziell erfolgloser Versuch mit der Filmgroteske, «1941» (1979); in Zusammenarbeit mit dem anderen Grossverdiener des amerikanischen Films, George Lucas, dann das Super-Serial «Raiders of the Lost Ark» (1981), eine neue Version von «Close Encounters», Mitarbeit bei «Poltergeist», den Tobe Hooper inszenierte, und endlich «E.T.» (1982).

Bedrohung

Spielbergs erste Filme, die ihn zu einer der Hoffnungen auf ein neues Hollywood-Kino machten, waren, oberfläch-

lich betrachtet, dem Genre der damals beliebten Road Movies zuzurechnen. Bei Spielberg vermittelt die Strasse allerdings keine Freiheit; das Auto ist eher ein Gefängnis auf Rädern als ein Vehikel des Ausbruchs. In «*Duel*» geht es um einen einfachen Mann – der zu allem Überfluss auch noch Mann heisst – der, ganz im Gegensatz zu den Hippies, Freaks, Aussen-seitern und Asphalt-Cowboys sonst im Genre, so eindeutig wie es nur geht der Mittelklasse zugeordnet ist. Mit seinem (Mittelklasse-)Wagen auf Geschäftsreise wird der Held (Dennis Weaver) plötzlich und ohne ersichtlichen Grund von einem riesigen Tanklastmobil attackiert, dessen Fahrer ihm offensichtlich ans Leben will. Mann hat keine Ahnung, was er dem anderen angetan haben könnte, oder wer er sei, und er wird es auch nicht erfahren. In dieser Situation kommt es auch bei ihm zu Fehlreaktionen. Als er sich in eine Raststätte gerettet hat, ist nach kurzem der riesige Diesel wieder da. Er kann nicht ausmachen, welcher der vier Leute in der Gaststätte der Fahrer des geheimnisvollen Autos ist. Prompt greift er den falschen an und bezieht dafür Prügel.

Unangemessene Reaktionen in einer Situation der Bedrohung bestimmen auch das Schicksal der Protagonisten von «*Sugarland Express*». Ausgehend von einem authentischen Fall wird die Geschichte einer Frau (Goldie Hawn) erzählt, die ihren wegen eines geringfügigen Delikts zu kurzer Gefängnisstrafe verurteilten Mann (William Atherton) zur Flucht überredet, um das gemeinsame Kind, das man ihnen zur Adoption fortnehmen will, zu «befreien». Unterwegs nach Sugarland, Texas, wo das Kind sich befindet, nehmen sie einen Polizisten als Geisel mit, und ihre Fahrt erhält die Züge einer grotesken Veranstaltung, als immer mehr Polizeifahrzeuge und andere Wagen sich an ihre Fersen heften. Die Bevölkerung, die von Presse und Rundfunk angeheizt wird, feiert diesen Blech-Tatzelwurm, und die beiden werden zu wahren Volkshelden. Als der Mann das Kind jedoch abholt, wird er von Scharfschützen erschossen.

In bezug auf diesen Film nannte «*Time*» Spielberg «the most contemporary of di-

rectors», ohne zu ahnen, dass dies zu einem ein bisschen abgründigen Kompliment werden würde. «*Jaws*» immerhin behandelt eine andere zeitgenössische Bedrohung, nicht so sehr die des Untiers aus dem Meer, als die aus Hysterie, Korruption und Eigensinn entstehende Unfähigkeit der Menschen, angemessen auf diese (oder andere) Herausforderung zu reagieren.

Bei «*Close Encounters*» – wie später bei «*E. T.*» – entsteht die Spannung nicht zuletzt dadurch, dass die Menschen auf eine Verheissung oder Erlösung ebenso unangemessen reagieren wie auf eine Bedrohung. Und «*1941*» bezieht die Mechanik seiner Komik aus nichts anderem als daraus, dass eine Bedrohung (eine vermeintliche deutsche bzw. japanische Invasion) bei den patriotischen Amerikanern die wahn-witzigsten Fehlreaktionen auslöst.

Die Bedrohungen in Spielbergs Filmen sind mehr oder minder unreal; sehr real dagegen sind die Reaktionen der Bedrohten. Schon allein dies rückte eine Reihe seiner Konstruktionen ein wenig in die Nähe mystischer oder gar religiöser Gleichnisse. Dazu kommen aber auch sehr deutliche Verweise auf christliche Symbole und Mythen (die «drei heiligen Könige» in «*Close Encounters*» etc.). In der Irrealität der Bedrohung gibt es jedoch häufiger eine sehr reale: die Entführung der Kinder («*Sugarland Express*», «*Close Encounters*», «*Poltergeist*»). Dahinter steckt vielleicht mehr als Konstruktion von Suspense, mehr vielleicht auch als kinematografische Aufarbeitung von Kindheitsängsten: die Ahnung, dass die Alpträume der Eltern in den Kindern und durch die Kinder Wirklichkeit werden.

Dass nun aber auch Erwachsene nur allzu bereitwillig sich in Kinder zurückverwandeln (ohne deren Gnade der Unschuld zu erreichen), zeigt Spielberg nicht nur in «*1941*» – wo er zum Beispiel einen General in einer Vorstellung von «*Bambi*» hemmungslos schluchzen lässt und damit schon all die Heul-Orgien in «*E. T.*» vorweggenommen parodiert, mit denen uns die Boulevardpresse eine Zeitlang versorgt hat. Seine Haltung dazu ist, sagen wir es vorsichtig, ambivalent.



Szene aus «Sugarland Express». Die Bedrohungen in Spielbergs Filmen sind mehr oder minder unreal; sehr real dagegen sind die Reaktionen der Bedrohten.

Hollywood und die Technik

Spielbergs Filme sind, bei niemandem sonst hört man diese Kritiker-Floskel so häufig, «perfekt inszeniert». Das Geld, das man in seine Produktionen gesteckt hat, ist, wie man so sagt, *on the screen*; man sieht jeden Cent (Freundlicher: Man sieht für jeden Cent *etwas*). Er ist durchaus ein filmtechnischer Pionier (man denke an die erste Anwendung des Louma Crane in «1941»), und er ist doch auch ein Konservativer, ein Erneuerer Hollywoods aus dem Geist von gestern. Mag man davon halten, was man will.

«*Raiders of the Lost Ark*» ist im Grunde nichts anderes als eine Übung im Filmmachen à la dreissiger Jahre. Man versuchte nicht nur, den «Geist» der Abenteuerfilme und der Serials aus dieser Zeit mit ihren gehäuften Sensationen, ihrer Plünderung der Kulturen und Mythen und ihren geradlinigen, hölzernen Helden zu treffen, sondern auch die Arbeitsweise.

«Bei «1941» habe ich jede Einstellung durchschnittlich zwanzigmal gedreht, bei «Jäger des verlorenen Schatzes» nur viermal. Einfach sagen zu können: «Ich glaube, das war gut genug für das, was wir hier vorhaben» – das war die wichtigste Filmschul-Lektion, die ich in einer professionellen Produktion jemals gelernt habe.»

Die Produktions-News waren in diesem Fall gegenläufig zur üblichen Hollywood-Art: Man berichtete stolz, dass das Budget (20 Mio Dollar) *nicht* überschritten wurde, und dass die Drehzeit sogar um eine Woche unterschritten wurde.

Es gibt die «Perfektion» in der Behandlung der Technik, und es gibt zugleich die Sehnsucht nach Einfachheit, Direktheit und Unabhängigkeit. Nach «Close Encounters» trug sich Spielberg mit dem Plan für einen «kleinen» Film, «Nach Schulschluss», mit Laiendarstellern und einem Mini-Budget. Das hat er aber dann doch nicht gewagt. Es scheint, als gebe es gegenüber der (Film)technik (und dem Geld) nur die eine oder die andere Möglichkeit der Emanzipation: die «perfekte Beherrschung» oder den konsequenten Verzicht. Da ist die Produktion von Filmen nichts anderes als eine Metapher für den

technischen Fortschritt überhaupt. Und Middle America (und Middle Elsewhere) träumt von der zweiten Möglichkeit und wählt dann doch die erste. Und wie die Erbse im Bett der Prinzessin ist in den Bequemlichkeiten der Technik dieser kleine Traum verborgen.

Die Sehnsucht der Regisseure und Produzenten der Generation von Spielberg ist es einerseits, in Hollywood zu reüssieren, andererseits, Hollywood zu entwachsen, eigene Gegen- und Über-Hollywoods zu schaffen, wie das Francis Ford Coppola und George Lucas versuchen. Während die Independents, die bewusst verzichten, auf die Strasse gingen, um Filme statt mit Geld und Technik mit «richtigen Menschen» zu machen, werden die Filme der *overreacher*, die sich durch das Übertrumpfen befreien wollen, notwendig immer synthetischer. Der synthetische Film ist eben das einzig probate Mittel, aus den Fängen der verzahntesten Branchen der Filmindustrie zu kommen, gleichzeitig sich selbst ein kleines «Imperium» zu schaffen. Das New Hollywood dieser Bastler gleicht den Spielzimmern der Kinder aus Spielbergs Filmen. Je synthetischer ein Film hergestellt werden kann, desto mehr kann er auch «unabhängig» hergestellt werden, so wie man mit immer perfekterem Spielzeug immer mehr auf Spielkameraden verzichten kann. Nur der synthetische Film garantiert den *overreachern* die unumschränkte Macht in ihrem «kleinen Reich» und bewahrt sie vor der lästigen Pflicht des Erwachsenwerdens.

Aber auf der anderen Seite prolongieren sie damit die Traumata von Middle America, und jemand, der so intelligent ist wie Spielberg, weiss das. Es ist nicht klar, wie solche Unabhängigkeit aussehen könnte: «Ich möchte völlig unabhängig von Hollywood werden und mein gesamtes Kapital aus dem Studio-System herausnehmen und möglichst nur noch das Verleihsystem der Grossen benutzen.»

Das Kino der Verzauberung, zugleich das Kino der Mitte, grossartig und trivial, muss über Hollywood hinausgehen, denn es etabliert nicht Moden, Genres, Systeme, Stars, sondern der einzelne Film ist die Mode, das Genre, das System, der Star. Man kann ihn allenfalls verlängern,

indem man ihm die Gestalt einer Serie, Fortsetzungen gibt. Das (imaginäre) Hollywood der *overreacher* existiert nur solange, als der nächste Film erfolgreicher wird als alle anderen zuvor. Dieses System kennt keine Geheimtips, keine Sleeper, keine Nischen, keine Experimentierfelder. Was sich das Kino der Verzauberung an Skepsis leisten kann (von der ersten zur zweiten Version von «Close Encounters»), bezieht sich genau auf sein Grundproblem: das Verhältnis zur Technik und das zur Magie.

Spielberg, der Mythiker unter den *overreachern*, glaubt an Gott. Als Deus ex machina, Gott aus der Maschine. Wird das einmal ein wenig weiter geführt, wie in «Raiders of the Lost Ark», gerät man in bedrohliche Nähe zur Idiotie. Und zu Ende gedacht, würde sich dieser neue Mythos, in dem sich auf etwas infantile Art das Gegensatzpaar von Technik und Glaube miteinander versöhnt, schnell selbst aufheben. Aber Spielberg denkt das sehr geschickt nicht zu Ende. Und Middle Everywhere denkt sowieso nichts zu Ende. Georg Seesslen

Leipziger Retro 83: Freiheitskampf der Völker

F-Ko. Die Retrospektive der diesjährigen 26. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen in Leipzig (18. bis 24. November) ist unter dem Motto «Film im Freiheitskampf der Völker» aus Anlass des 10. Jahrestages des Putsches von General Pinochet in Chile den im Exil lebenden chilenischen Dokumentarfilmschaffenden gewidmet. In elf Veranstaltungen soll ein «Einblick in das Phänomen einer weltumspannenden chilenischen Filmkunst» geboten werden, die «mit Unterstützung vieler Länder ausserhalb von Chile entsteht,» wie Festivaldirektor Ronald Trisch erklärte. Das Festival umfasst insgesamt 17 Wettbewerbs- und 10 Informationsvorstellungen.