

Koebner · Steven Spielberg

Thomas Koebner

Steven Spielberg

Zwischen Arthouse und Effektkino

Reclam

Für Susanne Gödde



Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Satz: Reclam, Ditzingen

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Kösel, Krugzell

Printed in Germany 2016

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011087-4

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

Einleitung: Ein Mann mit vielen Gesichtern 7

»Werd' einfach nicht erwachsen« 11

Mit dem Auto durch Amerika 21

Tiermonster 35

Fremde im Haus 64

Unter Grabräubern: *Indiana Jones* 93

Krieg 118

Phantasien über das künftige Amerika 163

Kinderspiele 191

Lebenskünstler 205

Retter aus der Not 222

Schluss-Fragmente 273

Verzeichnis der Spielfilme 283

Literaturhinweise 284

Bildnachweis 285

Einleitung: Ein Mann mit vielen Gesichtern

Popularität ist zweischneidig. Steven Spielberg, dem zweifellos populärsten und mit über 30 eigenen Kinofilmen und mehr als 70 von ihm als Produzenten betreuten Titeln (von etlichen Fernsehserien zu schweigen) fleißigsten und zumindest an der Kasse erfolgreichsten Filmregisseur (nicht nur in Hollywood), ist ausgerechnet in den USA vor und nach *Schindler's List* (1993) von der Kritik eine gewisse Geringschätzung entgegengebracht worden. Der von der berüchtigt konservativen Academy of Motion Picture Arts and Sciences verliehene ›Oscar‹ ist gerade mal drei Filmen Spielbergs verliehen worden: *The Color of Purple* / *Die Farbe Lila* (1985), *Schindler's List* (1993) und *Saving Private Ryan* (1998). Dafür haben andere (auch amerikanische) Institutionen mit Auszeichnungen nicht gespart. Sie fielen wie ein warmer Regen vor allem auf *Schindler's List*, aber auch auf *E. T.* und *Saving Private Ryan*. Seit 1990 haben die meisten seiner Filme angeblich mehr Zuschauer außerhalb Nordamerikas als im eigenen Land gewonnen – das Publikum zwischen New York und Los Angeles ist Spielberg also nicht immer treu geblieben.

Michael Crichton¹, der viel mit Spielberg zusammenarbeitete, nannte ihn einmal den einflussreichsten und zugleich den am wenigsten verstandenen populären Künstler des 20. Jahrhunderts. Manche sehen in Spielberg eher einen Meister des Showbusiness, den Miterfinder der Blockbuster-Industrie und weniger den Filmkünstler. Aber selbst wenn seine ›Verächter‹ nur Filme wie *Jaws* / *Der weiße Hai*, *E. T.*, *Indiana Jones* (viermal) oder *Jurassic Park* (zweimal) im Sinne hätten, sie müssten zugeben, dass Spielbergs geradezu mythische Figuren das imaginäre Museum oder kollektive Bild-Gedächtnis der westlichen Welt (um nur von ihr zu sprechen) entscheidend bereichert haben. Spielbergs oft geäußertes Eingeständnis, dass etliche der Ängste, die als dunkle Schatten in seinen frühen und mittleren Filmen wiederkehren, genau wie etliche der Plot-Ideen aus seiner Kindheit und Jugendzeit stammen, qualifi-

1 McBride, S. 9.

ziert ihn als einen Autor-Regisseur, der aus der eigenen Erfahrung und Lebensgeschichte schöpft. Das Leiden unter einer defekten Familie, mit abwesendem Vater und überlasteter, dem Kind entfremdeter Mutter, der Eifer, das Familiensystem durch die Wahl von Ersatzvätern oder Ersatzkindern wieder zu stabilisieren, zu vervollständigen, zu heilen: beides, die Klage über den Verlust einer intakten Familie und der Versuch ihrer Wiederherstellung, kehrt als mehr oder weniger verdecktes Thema, geradezu als Obsession, in allen Filmkonzepten Spielbergs wieder. Immer wieder stehen einsame Kinder und Jugendliche im Mittelpunkt der Handlung, die nach ihren Eltern oder Freunden suchen (*Empire of the Sun*, 1987, oder *Artificial Intelligence*, 2001).

Natürlich finden sich auch vehemente Verteidiger der Arbeit Spielbergs, die in seinen Filmen nicht nur eine phänomenale Spannungsdramaturgie entdecken, die in ihrer Weise derjenigen Alfred Hitchcocks gleichkommt, sondern auch eine bemerkenswerte Komplexität der Motive und Verstrickungen, die seine Charaktere in der Tiefe bestimmen. Die Vielzahl der Genres und Stoffe, mit denen sich Spielberg beschäftigt, ist erstaunlich: Das Spektrum reicht vom Roadmovie zum Thriller, in dem Ungeheuer ihr Wesen treiben, vom Abenteuerfilm zu historischer Erinnerungsarbeit, von Kind-typischer Phantastik zum Spionagefilm. Und dieser frappierende Wechsel der Sujets bestimmt auch Spielbergs künftige Planung: Die Produktion eines Science-Fiction-Films und der fünften Folge von *Indiana Jones* wird angeblich vorbereitet. Es sei schließlich nicht vergessen, dass sich der »verwachsene« Spielberg seit seinen mittvierziger Jahren, befeuert von außerordentlichem Mut, auf Stoffe eingelassen hat, die von heftigen politischen und ideologischen Kontroversen umgeben sind – in *Schindler's List*: Judenverfolgung unter der Nazi-Diktatur, in *Saving Private Ryan*: Erinnerung an das Kriegserlebnis als Trauma, in *Munich* (2005): Zweifel an dem Prinzip der Auge-um-Auge-Vergeltung, oder noch in *Bridge of the Spies* (2015): Selbst im Kalten Krieg gelten Menschenrechte auch für den Gegner. Obwohl Spielberg bestreitet – sicher zu Recht –, in seinen Filmen ein Programmatiker zu sein, der

auf alle möglichen Fragen Antworten bereithalte, legt er doch den Finger in politische Wunden. Er führt vor Augen, was es heißt, wegen der schwarzen Hautfarbe unterdrückt zu sein (in *Color of Purple* oder *Amistad*, 1997), und entwickelt – als Sohn einer jüdischen Familie – ein deutliches und kritisches Bewusstsein dafür, was es heißt, als Außenseiter, als *different* zu gelten.

Lester Friedman, ein ernsthafter amerikanischer Medienwissenschaftler, berichtet, er habe einem gelehrten Zirkel verraten, dass er eine Studie über Spielberg schreiben werde (so ist es auch geschehen). Darauf habe ein Freund erklärt, ein solches Vorhaben sei das akademische Äquivalent für einen Auftritt in einem Pornofilm – wie wolle er je wieder an der Universität Anerkennung erringen.² So eklatante Vorbehalte hat der Autor des hier vorgelegten Buches nicht überwinden müssen. Es war sein vordringlicher Wunsch, sich interessiert und respektvoll der ebenso spektakulären wie raffiniert subtilen Filmkunst Spielbergs und ihrem unverkennbar humanen Engagement zu nähern. Doch ist das Metier nicht vom Leben zu trennen – also galt es, auch hinter den Schleier der biographischen Legende zu sehen, wenn Interviews und Zeugnisse dies ermöglichen.

Wieder einmal durfte ich auf das reichhaltige Archiv von Hans Helmut Prinzler zugreifen – wofür ich sehr herzlich danken möchte. Julia Riedel von der Deutschen Kinemathek in Berlin und vor allem Michelle Koch sind mir bei der Bildauswahl sehr behilflich gewesen. Einige amerikanische Autoren haben mir mit ihren Analysen in allerlei Einzelfragen nützliche Auskunft gegeben, etwa Jim McBride mit seiner Spielberg-Biographie, Lester Friedman, James Kendrick oder Frederick Wasser.

² Ebd., S. 512.

»Werd' einfach nicht erwachsen«

Es ist immer heikel, die Lebensumstände eines Menschen rekonstruieren zu wollen, der nicht selbst eine verlässliche Autobiographie verfasst hat und den man nicht aus nächster Nähe über Jahre hinweg begleitet hat – in jedem Fall sind perspektivische Verzerrungen unvermeidlich. Bei Künstlern, auch zeitgenössischen, fällt diese Aufgabe leichter, Außensicht und – soweit das möglich ist – Innensicht zu verbinden, da die Werke zumindest schattenhaft erkennen lassen, welche Motive die Autoren, die ›Urheber‹ bewegt haben. Die Behauptung, dass sich das Innerste des Künstlers in seiner Kunst nach außen kehre, ist dennoch überzogen. Schließlich muss sich der Impuls, ein Artefakt in die Welt zu stellen, immer auf erhebliche Kompromisse mit kulturellen Traditionen und Marktmechanismen einlassen, gerade bei einer so populären Kunstform wie dem Film, der in Hollywood entsteht. Es ist durchaus spannend zu sehen, wie Spielberg, der außerordentlich Vielseitige, immer wieder herkömmliche Regeln bricht und seinen Filmen eigene Muster und Merkmale aufprägt. Er strebt als Geschichtenerzähler – eine Tendenz, die sich im Lauf der Jahre verstärkt – keineswegs den Applaus von allen Seiten an. So erfolgreich etliche seiner Filme geworden sind, er verkürzt seine Künstlerschaft nicht darauf, dem Publikum willfährig zu Diensten zu sein und Erwartungen zu bedienen. Und riskiert spätestens ab *The Color Purple* die schwierigen Wege und Lösungen. Man täte *E. T.* (sogar *E. T.*), *Empire of the Sun*, *Schindler's List*, *Amistad*, *Saving Private Ryan*, *Artificial Intelligence*, *Catch Me If You Can*, *Munich* oder *Lincoln* – alles Filme mit erheblichen Zweifeln an der angeblich gerechten Weltordnung – Unrecht, wenn man sie in die Ecke eines vorwiegend virtuos effektvollen Kinos schieben würde, in der man vielleicht *Jaws*, die *Indiana Jones*- oder *Jurassic Park*-Reihe ansiedeln möchte.

Bei näherer Betrachtung aller Filme Steven Spielbergs (einige Serien-Beiträge beiseitegelassen) zeichnen sich viele Indizien ab, die auf die persönliche Entwicklungsgeschichte des Regisseurs, auf tiefverankerte Empfindlichkeiten und Interessen verweisen und

die besondere Weise offenbaren, in der er auf die Welt reagiert. Zum Glück hat Spielberg selbst in vielen Interviews bekannt, wie viele Eindrücke aus seiner Kindheit Spuren in seiner filmischen Arbeit hinterlassen haben. Er hat gewissermaßen an der Konzeption seiner ›Legende‹ entscheidend mitgewirkt. Das wird in allen Phasen seines großen Werks, bei allen Themen- und Motivkomplexen mitzubedenken sein.

Am 18. Dezember 1946 wurde Steven Allen Spielberg in Cincinnati, Ohio, im Jewish Hospital geboren, der erste Sohn eines jüdischen Elternpaares, dessen Vorfahren aus der Ukraine und aus Polen nach Amerika emigriert waren. Arnold Spielberg, zuvor im Zweiten Weltkrieg Pilot, schlug eine erfolgreiche Laufbahn als Elektroingenieur und später Computerspezialist bei RCA und General Electric ein; seine Ehefrau Leah, geborene Posner, schenkte noch drei Töchtern das Leben: Anne, Susan und Nancy. Seine Kindheit verbrachte Steven in Haddon Township in New Jersey (in der Umgebung anderer jüdischer Familien), seine Jugend ab 1957 in Scottsdale bei Phoenix, Arizona – in einer Vorstadt, die eher WASP-geprägt¹ war.

Bereits der Rabbi in der Gemeinde beobachtete: Steven sei ein »loner«, ein Einzelgänger.² Dies bestätigte sich in Stevens Kindheits- und Jugendjahren: Der schwächliche, nicht sonderlich große und bebrillte Junge war in sich gekehrt, achtete wenig auf sein Äußeres, vermied es, am Schulsport teilzunehmen, suchte auch nicht die Gesellschaft und Geselligkeit anderer Kinder, ging allenfalls als Mitglied der Pfadfinder aus sich heraus. Er war, im Blick der anderen, unzweifelhaft *different* – abweichend von der Norm auch darin, dass die Drogenkultur der sechziger und siebziger Jahre keinen Reiz auf ihn ausübte. Vielleicht mag – so gesteht er in einem Interview ein³ – die Angst vor Kontrollverlust solche für den Zeitgeist untypische Enthaltsamkeit verursacht haben. Es scheint auf der

1 WASP = white anglo-saxon protestant.

2 McBride, S. 57.

3 Gespräch mit Chris Hodenfeld: »The Sky Is Full of Questions!«, in: *Rolling Stone*, 26. 1. 1978.

Hand zu liegen, dass ein so in sich zurückgezogenes Kind am Ende nach Freunden Ausschau hält, die weder in der Nachbarschaft noch überhaupt auf Erden zu haben sind, notfalls also aus dem Nirgendwo kommen, extraterrestrische Wesen, E. T.s (»Extraterrestrials«), phantastische Gesellen, die in Spielbergs Filmen *Close Encounters of the Third Kind* und *E. T.* Gestalt gewinnen. Wie besessen porträtiert Spielberg wiederholt einsame Kinder an der Schwelle zur Pubertät, voller Empathie und Trauer wie in *Empire of the Sun* oder *Artificial Intelligence*.

Viele Bekenntnisse Spielbergs deuten darauf hin, dass ihn die Erschütterungen seiner frühen Jahre in der künstlerischen Arbeit noch lange begleitet haben, dass diese beschwerlichen Eindrücke nicht leicht, wenn überhaupt abzuschütteln gewesen sind. Sein Film *Hook* greift das Peter-Pan-Syndrom auf, zu dem die Weigerung gehört, sich der Wirklichkeit anzupassen und erwachsen zu werden. Unabsichtlich oder absichtlich scheint die Mutter diese Weltverleugnung gefördert zu haben, die sich bei Spielberg in der Erfindung und im Ausspinnen unheimlicher oder tröstlicher Märchen äußern wird. Als eine ihrer pädagogischen Maximen wird überliefert: »Just don't be an adult.« – »Werd' einfach nicht erwachsen.«⁴ Doch scheint die in sich verkrochene Wesensart Spielbergs mit einem feinen Sinn für bedrohliche Phänomene einherzugehen – Phänomene, die zunächst surrealer Art sind wie mörderische Trucks, Killerhaie, Pappkameraden-Nazis oder gefräßige Saurier, und erst allmählich eine historische Physiognomie erhalten: die schreckliche Erscheinung der Sklaverei, des Naziterrors, der Kriegsgräuel.

Spielberg muss sich schon früh als Erzähler bewährt haben, der hohe Spannung erregen kann, aus der Sicht der jüngeren Geschwister bisweilen ein Quälgeist, wenn er seine Schwestern durch *bedtime horror stories* Furcht und Zittern lehrte: Indes scheint er selbst von vielerlei Ängsten geplagt worden zu sein, etwa der vor dem knorrigen Baum im Vorgarten (diese wahnhafte Furcht vor ei-

4 McBride, S. 42.

nem unheimlichen Baum kehrt in *Poltergeist* wieder).⁵ Um auf keinen Fall zur Armee eingezogen und nach Vietnam verfrachtet zu werden, hatte er auch den Psychiater zu überzeugen. Die von Spielberg hier vorgebrachten Argumente sind, soweit ich sehe, der Öffentlichkeit jedoch nicht preisgegeben worden.

Da Spielberg unter einer erst später eingestandenen Dyslexie, Lese- und Schreibschwäche, litt, wurden Comics und bald auch das Fernsehen seine bevorzugte ›Lektüre‹. Dass ihn, den eher Schüchternen – und diese Schüchternheit haftet Spielberg bei öffentlichen Auftritten auf sympathische Weise bis heute an –, dabei ausgerechnet extravertierte und wagemutige Figuren besonders beeindruckt haben, ist nicht verwunderlich. Zum Beispiel entpuppt sich Tintin (in deutscher Übersetzung: Tim), eine Erfindung des belgischen Zeichners Hervé, ein aufgeweckter Junge, meist auf der Suche nach einem ›Schatz‹ in exotischen Szenerien, als Vorläufer von Indiana Jones. Beide durchwandern in verschiedener Maskierung Spielbergs Filme.

Mit fünf Jahren war Spielberg zum ersten Mal im Kino und sah *The Greatest Show on Earth* (Regie: Cecil B. de Mille): Das dort inszenierte Zugunglück muss Steven tief beeindruckt haben, denn er versuchte angeblich selber, mit seiner Spielzeug-Eisenbahn und kleinen Autos solche Zusammenstöße zu arrangieren. Endlich, er muss 10 Jahre alt geworden sein, durfte er mit einer 8-mm-Kamera filmen. 1960, nach seiner Bar Mizwa⁶ im Januar dieses Jahres, stellte der nur 13-Jährige einen Kriegsfilm fertig, *Escape to Nowhere*, drei Jahre später einen fast zweieinhalbstündigen Abenteuerfilm, in dem bereits Aliens die Stadt verunsichern: *Firelight*. Neue Projekte nähren sich aus persönlicher Erfahrung und der Kenntnis des imaginären Museums der Filmgeschichte – in welchem Ausmaß die eine die andere Komponente überwiegt, das individuelle oder das kollektive, bereits in Bildformeln gegossene Gedächtnis, ist im Nachhinein schwer auszumachen. Spielberg platziert – und ver-

5 Ebd., S. 45 f.

6 Der jüdische Ritus, der dem männlichen Jugendlichen religiöse Mündigkeit zuspricht.

steckt zugleich – zahlreiche Anspielungen auf szenische Details in früheren, vorwiegend amerikanischen Filmen und gibt sie im Werkstatt-Gespräch mit Außenstehenden nur gelegentlich preis. Immerhin nennt er einige Filme mehrmals, die ihn offensichtlich tief beeindruckt haben. Der Filmregisseur als Cineast zählt zu seinen Favoriten vornehmlich Epen über Krieg und Frieden: Akira Kurosawa *Die sieben Samurai* (1954), John Ford *The Searchers* (1956), David Lean *Lawrence of Arabia* (1962).

Von September 1964 bis Juni 1965 besuchte Spielberg die Saratoga High School in Kalifornien. Hier scheint er offen antisemitische Demütigungen erlitten zu haben, vermutlich wurde er sogar ins Gesicht geschlagen, doch habe er sich angeblich nicht gewehrt: Welche inneren Folgen diese persönliche Angriffe und Ausgrenzungen gehabt haben, ist nur zu ahnen. Es mag sein, dass durch die Erfahrung des über-individuellen Abgetrenntseins in der jüdischen Minorität der Wunsch bestärkt wurde, mit seinen Filmen später alle, das ganze große gemischte Publikum zu erreichen – und sich die bisweilen gedehnt zelebrierten Beteuerungen gegenseitiger inniger Verbundenheit (*E. T.*) oder Versöhnungen im Kreis der Familie (*War Horse*) als Schlussvisionen einiger seiner Filme geradezu aufdrängen. Häufiger jedoch setzt Spielberg auf ambivalente Schlüsse, überschattet von einer Trennung für immer, von Verlust und Tod, vom Eingeständnis des Unwiederbringlichen. Kann es sein, dass seine durch eigenes Erleben wahrnehmungsfähiger gewordene Einfühlung in Drangsalierte, Verfolgte und Ausgestoßene Spielberg zum politischen und human engagierten Filmkünstler werden ließ, der gegen verschiedene Formen der Sklaverei in seinen Filmen heftig aufbegehrt (man denke an *Color Purple*, *Schindler's List*, *Amistad* oder *Lincoln*)? Es fügt sich in dieses Bild, dass er nach *Schindler's List* die Shoah Foundation gründet, die in über 52 000 Interviews Erinnerungen an den Holocaust unter dem Naziregime dokumentiert, und dass er sich als Staatsbürger auf die Seite der liberalen Demokratischen Partei in den USA schlägt, um sowohl Bill Clinton als auch Barack Obama auf ihrem Weg zur Präsidentschaft zu unterstützen.

1966 und 1967 wurden für Spielberg insofern Schicksalsjahre, als sich seine Eltern scheiden ließen und der Vater, ein ohnehin schon seltener Gast in der Familie, das Haus verließ: ein rückblickend von Spielberg oft als Trauma seines Lebens bezeichneter Einschnitt. Das Unglück blieb ihm zunächst treu: Zwei Mal versuchte Spielberg, in die School of Cinema Arts der University of Southern California aufgenommen zu werden, zwei Mal wurde er abgelehnt: eine, wie sich bald herausstellte, eklatante Fehlentscheidung, die an entsprechende Abweisungen Roman Polanskis oder Rainer Werner Fassbinders durch neugegründete staatliche Filmakademien in Polen und Deutschland erinnert.

Spielberg, der bei einer Besichtigungstour durch das Universal-Studiogelände einfach abgesprungen ist, um länger bleiben zu können, will beweisen, dass er sich gründlich auf den Beruf des Regisseurs vorbereitet hat. 1968 dreht er bereits mit dem Kameramann Allen Daviau, der später auch *E. T.* fotografieren wird, einen viertelstündigen Kurzfilm, *Amblin'* (›ambling‹ oder ›amblin‹ etwa als ›umherstreifend‹ oder ›schlendernd‹ zu verstehen), auf 35 mm, in Technicolor, aus dem Genre des Roadmovies, der 1969 auf dem Atlanta Film Festival gezeigt wurde und ihm, dem 22-Jährigen, einen Sieben-Jahres-Vertrag mit Universal einbringt. Das Verlegenheitsstudium der englischen Literatur an der California State University, Long Beach, unterbricht er deshalb Anfang 1969. Sein akademischer Ehrgeiz ist damit allerdings nicht abgetan. Er erwirbt 2002, im Alter von 55 Jahren, obwohl er kaum eine Stunde im Seminarraum verbracht hat, den Grad eines Bachelors im Fach Film and Electronic Arts, *Schindler's List* reicht er als Abschlussarbeit ein.

Bei Universal muss sich Spielberg vorerst mit Serien herumschlagen: Einmal, 1969, sitzt ihm für den Pilotfilm der Serie *Night Gallery* Joan Crawford gegenüber, ein Star aus der Ära des Klassischen Hollywood, dann hat er mit Peter Falk in der ersten Folge der neuen Detektiv-Reihe *Columbo* zu tun. Sein zuerst als Fernsehfilm konzipierter Thriller *Duel* leitet 1971 eine Wende ein, der Film erntet in erweiterter Fassung, zumal in Europa, bei Kritik und Publikum nachdrückliche Zustimmung. Das Roadmovie *Sugarland Ex-*

press verfehlt zwar die kommerziellen Erwartungen, erhält aber in der Presse viel Beifall. *Jaws* markiert den endgültigen Durchbruch – der Film gilt als der erste Sommer-Blockbuster und Beginn einer neuen Ära in der Filmproduktion, die von den »Wunderkindern« bestimmt wird: neben Spielberg George Lucas (*Star Wars*, 1976) und ihr Gefolge. Vom nächsten Film an, *Close Encounters of the Third Kind*, erhält der erst 30-jährige Spielberg das traditionell nur wenigen Regisseuren gewährte Recht auf den *final cut*.

Die verlorene Familie durch eine andere zu ersetzen ist Spielbergs Bestreben zunächst bei der Filmproduktion und dann auch zu Hause: Es ist auffällig, wie sehr er seinen Mitstreitern in der Produktion und Post-Produktion die Treue hält: zum einen dem Komponisten John Williams,⁷ der zu fast allen Spielfilmen Spielbergs vielfach von Jurys ausgezeichnete Kompositionen (im klassisch-romantischen Stil) beigesteuert hat, zum anderen dem elf Jahre älteren Cutter Michael Kahn, der für den Regisseur noch im Alter von achtzig Jahren im Schneiderraum tätig war, zum dritten seinen Kameramännern, in den frühen Jahren Vilmos Zsigmond und Allen Daviau, seit *Schindler's List* dem polnischstämmigen Janusz Kamin-ski, zum vierten der Produzentin Kathleen Kennedy, die 1982 Präsidentin von Spielbergs Produktionsfirma Amblin wurde (benannt nach dem frühen Kurzfilm). Die Liste ließe sich verlängern, könnte Schauspieler wie Richard Dreyfuss, Harrison Ford oder Tom Hanks aufführen.

Nicht vergessen sei Spielbergs ausgedehnte Tätigkeit als Produzent, als Selbsthilfe zu finanzieller Unabhängigkeit angelegt. Denn Anfangsschwierigkeiten bei der Einwerbung von Geld blieben selbst dem glücksverwöhnten Spielberg nicht erspart: Columbia lehnte die Förderung von *E. T.* ab, es sei ein nur für Kinder geeignetes Projekt. Ausschließlich Paramount konnte sich für *Raiders of the Lost Ark* erwärmen, kein anderes großes Studio. *Star Wars*-Erfinder

7 Siehe die detaillierte und zugleich umfassende Darstellung der Kompositionen von John Williams für Spielbergs Filme, eine Studie, die mir erlaubt, hier nur kurzursorisch auf die Funktion der Musik einzugehen: Peter Moormann, *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*, Baden-Baden 2010.

George Lucas, fast ein Jugendfreund, sprang als Produzent für die *Indiana Jones*-Reihe ein. Der Produzent Spielberg nahm nicht nur die eigenen Projekte in Obhut, er bot zahlreichen jüngeren Regisseuren mehrfach Gelegenheit, ungewöhnliche Filme zu drehen wie Robert Zemeckis (*Zurück in die Zukunft* I–III, 1985–1990). Mit zwei anderen Kompagnons, Jeffrey Katzenberg und David Geffen, gründete Spielberg 1994 die Produktionsfirma DreamWorks, die zum Label unter anderem für Mediengrenzen überschreitende Experimente wie den Cartoon-Film *Shrek* (2001) wurde. Paramount kaufte DreamWorks 2005. Dankbar und eng verpflichtet sieht sich Spielberg während vieler Jahre dem Universal Studio gegenüber, das ihm als jungem Mann einen Sieben-Jahres-Vertrag angeboten hatte, auf dessen Gelände er einst ein kleines und dann ein größeres Haus für seine Amblin-Produktion fand. Zusammenfassend lässt sich wohl zu Recht feststellen, dass Spielbergs emsig betriebene doppelte Arbeit als Regisseur und als Produzent ohne die oft freundschaftliche Verbundenheit mit zuverlässigen Weggefährten kaum zu leisten gewesen wäre.

So weit die ›Arbeitsfamilie‹. Die Familie zu Hause: In den siebziger Jahren entwickelte sich ein Verhältnis zwischen Spielberg und der Schauspielerin Amy Irving, das sich Anfang der achtziger Jahre auflöste: Die Nachwirkung dieser Leidenschaft war so stark, dass er in *Raiders of the Lost Ark* die Schauspielerin Karen Allen, sehr zu deren Missvergnügen, nach dem Vorbild von Irving modellierte. Die fast dreijährige Beziehung zu Kathleen Carey, einem Talent-scout von Warner Bros., scheint nicht erschütterungsfrei gewesen zu sein, jedenfalls tritt während der Drehzeit von *Indiana Jones And The Temple of Doom* die Schauspielerin Kate Capshaw in seinen Gesichtskreis, die in diesem Film die Standardrolle der naiven ›Screaming Lady‹ spielt. Indes kehrt Amy Irving wieder und lässt sich mit Spielberg auf einen zweiten Versuch ein. 1985 kommt es zur Heirat, Irving schenkt im selben Jahr Max das Leben, 1989 trennt sie sich endgültig von Spielberg – unter anderem deshalb, weil sie fürchtet, ihre eigene Karriere an der Seite dieses Mannes nicht weiter verfolgen zu können. Es kommt zwischenzeitlich zu

einer Affäre Spielbergs mit der Schauspielerin Holly Hunter – in der Zeit, in der sein Film *Always* entsteht. Dann gewinnt Capshaw erneut seine Aufmerksamkeit. Sie tritt zum Judentum über, so dass die Hochzeit mit Spielberg am 12. Oktober 1991 als zivile und als orthodox jüdische Zeremonie gefeiert wird. Die nun zustande gekommene Familie umfasst sieben Kinder: Jessica (1976, Kind von Kate aus der Ehe mit ihrem ersten Mann Robert Capshaw), Max (Kind von Steven Spielberg und Amy Irving), Theo (1988, Adoptivkind von Kate), Sasha (1990), Sawyer (1992), Mikaela (1996, Adoptivkind), Destry Allen (1996). Wie sich dieses »Völkchen« auf die vier Wohnungen und Wohnhäuser in Pacific Palisades, Malibu Beach, East Hampton (N. Y.) und im Trump Tower, New York, aufteilte, bleibt vor der Öffentlichkeit verborgen.

Spielberg, obgleich ein Workaholic, scheint bis zu seinem 53. Lebensjahr von ziemlich stabiler Gesundheit zu sein. Im Februar 2000, während der Vorbereitung auf *Artificial Intelligence*, erlebt er eine Krise: er verliert eine Niere.⁸ Dieser Eingriff hat aber Tempo und Elan, mit denen Spielberg seine Arbeit betreibt, offensichtlich nicht gedämpft.

Seit *Schindler's List* – dieser Film bezeichnet tatsächlich eine Wende in der öffentlichen Wahrnehmung und Anerkennung – regnet es verstärkt Ehrungen und Preise auf Spielberg und seine Filme herab. 2001 wird er von der englischen Königin zum Knight Commander of the British Empire berufen, darf den damit verbundenen Titel »Sir« aber nicht tragen, da er amerikanischer Staatsbürger ist – dafür reichen die Buchstaben KBE nach dem Namen, um auf diesen hohen Rang zu verweisen. 2015 verleiht ihm Washington die Presidential Medal of Freedom, den höchsten zivilen Orden, den der Präsident der Vereinigten Staaten zu vergeben hat. Von außen gesehen, führt Spielbergs Laufbahn – im Gleichnis ausgedrückt – durch etliche Triumphbögen, für den schmächtigen introvertierten Jungen aus der Vorstadt ein unvergleichlicher Aufstieg, zumal er inzwischen ein unermesslich großes internationales Publikum für

8 McBride, S. 481.

seine Geschichten gewinnen konnte, Zuschauer, die an der Oberfläche und in der Tiefe seiner Kino-Phantasien und politischen Szenarien augenscheinlich etwas entdecken, das sie selbst betrifft, berührt, ängstigt, schockiert, tröstet, etwas, das sie sehnsüchtig begehren, weil es ihnen von der Wirklichkeit vorenthalten wird, geheime Wünsche, die sich im magischen Denken der Kinder und der Kinematographie erfüllen lassen.

Mit dem Auto durch Amerika

Fernsehfilme waren ein Übungsgelände für den ganz jungen Regisseur Spielberg. Er selbst scheint einige Produktionen genutzt zu haben, um Dinge und Szenen filmischer aufzulösen als in der Aufnahmepraxis seinerzeit üblich. So schränkte er sich nicht vorwiegend auf Nah- und Groß Einstellungen ein, die dem kleinen Bildschirm der Apparate angemessen schienen und dem Publikum ermöglichten, zu sehen, was die Personen sagten. Er weitete den Blickwinkel und verzichtete nicht auf Totalen, *Master shots*, die den gesamten Spielraum erfassten. Zudem scheute Spielberg nicht vor dämonisierender Blickführung zurück, mit Hilfe extremer Nahsichten auf Augen oder Mund oder suggestiver Blickwinkel – etwa der befremdenden Untersicht auf das Gesicht einer sinistren Person. Ein Beispiel für die Einbettung avantgardistischer Ästhetik in das banale Fernsehformat (das auch Spielberg nicht immer überschreitet) bietet die erste Folge der Columbo-Reihe, die einzige, die Spielberg gedreht hat: *Columbo – Murder by the Book* (1971).

Dass es auch anders geht, beweist Spielberg mit seinem Kurzfilm *Amblin'* (1968): einem Roadmovie zu Fuß, in acht Tagen in der Wüste Kaliforniens mit einem Budget von 15 000 Dollar gedreht. Die abstrahierende Bildgestaltung – Naturformen changieren ins Ornamentale, in geometrische Strukturen – bezeichnet eine vielleicht unentschlossene, jedenfalls spielerische Ästhetik, die sich dem Druck und Eindruck des Realen noch nicht auszusetzen bereit ist. Frühmorgens in der Wüste, die Sonne geht auf, Blumen wehen im Wind, durch knorrige Äste sieht die Kamera in die Tiefe eines Tals und entdeckt dort einen jungen Mann. Er bleibt nicht allein, aus der Tiefe des Raums kommt ein Mädchen und gesellt sich nach vorsichtigem beidseitigem Lächeln zu ihm. Man sieht beide als Hitchhiker am Straßenrand. Kaum ein Wagen hält (was nebenbei einen populären Amerika-Mythos widerlegt) – und dann auch nur, weil die Männer am Steuer nur das Mädchen zur Mitfahrt einladen wollen. Ein Wagen prescht sogar böse zur Seite und scheucht die beiden Jugendlichen von der Bahn. Auf diesem Land und seinen

angepassten Bewohnern scheint kein Segen zu liegen. Nicht einmal die Repräsentanten der neuen ›blumenbewegten‹ Counter Culture haben Egoismus und Aggression abgelegt. Ein VW-Bus mit Hippies nimmt sie endlich mit, setzt sie dann aber auf offener Straße aus: Gierige Hände wollen erkunden, was der Junge in seinem großen Gitarrenkasten verbirgt. Er beschützt sein Geheimnis, selbst zum Befremden seiner Begleiterin. In einer Tunnel-Unterführung – zwei Silhouetten, gegen das Licht fotografiert: ein Einstellungstypus, der in vielen Filmen Spielbergs auffällt – rauchen die beiden jungen Tramper einen Joint, sie selbstverständlich, er zögert, sie lacht und tollt um ihn (die Kamera) herum – sonst ist kein Sprechen zu hören, nur der von einer Gitarre bestimmte Sound. Haben sie sich nichts zu sagen? Das Stummbbleiben, nicht nur Ergebnis von Kosteneinsparung, wird dem Film zum Prinzip, es lässt sich deuten als Ausdruck reduzierter Kommunikation zwischen Junge und Mädchen. Die Logik der körperlichen Wünsche setzt sich auch bei den Wortlosen durch: Bei einem Lagerfeuer im Freien kommt es zu einem innigen Kuss und wahrscheinlich noch mehr. Am nächsten Tag fahren sie weiter, einmal finden sie Platz in einem offenen Auto. Das Mädchen zögert zusehends, hält Abstand.

Der Pazifik: Er rennt Hügel und Treppen hinab, um sich enthusiastisch, noch mit Hemd und Hose bekleidet, ins Wasser zu werfen und einzutauchen. Sie, abwartend und neugierig, öffnet endlich den Gitarrenkasten. Lederschuhe, Krawatte, Hemd, Buch und Toilettenpapier kommen zum Vorschein: Requisiten der Rückkehr ins Bürgerliche, vor allem die Klopapier-Rolle scheint ihr als Utensil des Spießigen zu gelten. Sie schleicht, man glaubt: enttäuscht, davon. Mit einem halbherzigen Drifter will sie wohl nichts zu tun haben. Und allein wird sie auf den Straßen sicherlich schneller vorankommen. Spielberg steuert auf einen zwiespältigen Schluss zu. Das Mädchen mag der radikalere Hippie sein, die mit Vergangenheit und Elternmoral gebrochen hat, so selbstvergessen und lustvoll im Urelement Meer umherzutoben bringt allerdings nur der Junge fertig. Ihr verschafft der Joint Ekstase, ihm das Bad im kalten Ozean. Schon früh wird Spielbergs besondere Fähigkeit beim Casting

sichtbar, der Auswahl der passenden Schauspieler, bei der er stets große Geduld an den Tag legt. Die beiden Protagonisten in *Amblin'* erscheinen auch im Rückblick als typische Vertreter ihrer Generation und ihrer Zeit. Das Mädchen figuriert eher als entschlossener *Drifter*, sie will mit den Maßstäben der Eltern, der Älteren nichts mehr zu tun haben, der Junge eher als wohlbehütetes Kind, das gerade den Ausbruch aus dem bürgerlichen Lebenskonzept probiert.

Spielbergs *Amblin'* lässt keinen Zweifel daran, dass er sich – ungeachtet der Proteste und Ausbrüche der Jungen Generation – immer noch einem ›hässlichen Amerika‹ gegenübersteht.

Das abgründige, gar feindliche Gesicht des eigenen Landes enthüllt sich auch in der nächsten selbstbestimmten Produktion Spielbergs: bereits ein Meisterwerk, das unter außerordentlicher Oberflächenspannung tiefere Bedeutung enthüllt. Viele sicher bestimmte Kamerapositionen verraten, dass Spielberg zu wissen scheint, wie man die Unterlegenheit der Hauptfigur im Duell immer wieder hervorkehrt und so maximalen Angst-Thrill bei den Anteil nehmenden Zuschauern erregt.

Unter extremen Bedingungen entstand 1971 der Fernsehfilm *Duel*: In einer Drehzeit von knapp zwei Wochen, allerdings gefüllt mit 14-Stunden-Tagen, inszenierte Spielberg für den Sender ABC eine ›unerhörte Begebenheit‹, die sich auf Nebenstraßen in der Wüste östlich von Los Angeles ereignet: ein Duell, ein Zweikampf, doch nicht zwischen gleich starken Gegnern, ausgetragen mit modernen Waffen, nämlich Automobilen, eher eine Verfolgungsjagd, ein Katz-und-Maus-Spiel, das immer bedrohlicher wird. Ein riesiger angerosteter Tankwagen (ein Peterbilt 281), vielmehr dessen Fahrer, von dem indes nur Füße in Stiefeln und ein nackter linker Unterarm gezeigt werden, hetzt einen arglosen Geschäftsmann der unteren Mittelschicht in seinem relativ kleinen roten Personenauto (Plymouth Valiant) über die Piste.

Die Anregung zu dem Film lieferte eine in der Zeitschrift *Playboy* veröffentlichte Erzählung des Science-Fiction- und Horror-Spezialisten Richard Matheson (der das Drehbuch zu einem Klassiker des Phantastischen Kinos schrieb: *The Incredible Shrinking*

Man, USA 1957, Regie: Jack Arnold). Matheson verfasste auch das Skript zu *Duel*, in dem er den Redetext außergewöhnlich knapp hielt und zudem vorschlug, den Antagonisten der Hauptfigur nicht sichtbar werden zu lassen. Den ›Helden‹ taufte er David Mann – im Namen ›Mann‹ schwingt der Bezug auf den Menschen (›man-kind‹) schlechthin mit, ›David‹ erinnert an den alttestamentlichen David, der der Legende nach den riesigen Goliath erschlagen hat. Verweise auf diese archetypische Geschichte sind in *Duel* nicht zu übersehen.

Der Film (in seiner erweiterten Kinofassung) beginnt – dramaturgisch unüblich und suggestiv – mit einer fünfminütigen Subjektive des Fahrers (David Mann), den man dann erst von außen zu Gesicht bekommt. Aus dem Dunkel der Garage eines Vorstadthauses (eine Art Geburt?) fährt der Wagen ins Helle, auf die Straße, durch dichten Großstadtverkehr auf einen Highway und schließlich auf eine Nebenstraße, die sich durch kaum besiedelte hügelige Landschaft windet. Die erste Begegnung mit dem qualmenden Truck erhöht unverkennbar Blutdruck und Herzrhythmus des Fahrers, weil das ›Monster‹ zum Beispiel überholt und dann langsam vor dem Plymouth des nervös auf die Uhr sehenden David Mann herkriecht: Dieses schikanöse Verhalten des nicht erkennbaren Truck-Fahrers wird sich während des Films ins Mörderische steigern.

Minutenlang, bis zum ersten Kontakt mit dem Antagonisten, ist das Autoradio eingeschaltet, ausführlich kommt ein Mann zu Wort, der beteuert, dass er nicht der Herr im Hause sei. In diesem Bekenntnis eines defensiven Charakters scheint der Held sich wiederzuerkennen, bei seinem ersten von insgesamt vier Aufenthalten, an einer Tankstelle, ruft er seine Frau zu Hause an – offenbar hat er es versäumt, sie am Vortag gegen einen aufdringlichen Verehrer in Schutz zu nehmen, und sie reagiert vorwurfsvoll. Ein Fernsehstar jener Zeit, Dennis Weaver (bekannt unter anderem aus der Western-Serie *Gunsmoke*, dt. *Rauchende Colts*), spielt überzeugend einen eher zaghaften, regelkonform handelnden Vertreter der unteren Mittelschicht, der sowohl heftige Dispute als auch tätliche Aus-

einandersetzungen zu scheuen scheint. Die weitere Fahrt wird ihm viel Mut abverlangen, es ist der Mut der Verzweiflung.

Denn der Truck verhält sich immer bösartiger, winkt ihn vorbei, obwohl ein anderer Wagen entgegenkommt, so dass eine tödliche Kollision nur knapp vermeidbar ist, drängt Manns Auto von der Fahrbahn oder schiebt es an, Stoßstange an Stoßstange, wobei der kleine Plymouth bei höherem Tempo kaum noch gerade auf der Straße zu halten ist. Die effektvolle Montage: die Räder, der in rasendem Tempo sich nähernde Tankwagen mit der großen Kühler-Schnauze, der erregte Mann hinter seinem Steuer, der entsetzt in den Rückspiegel und auf den Tachometer starrt und auf diese Provokationen fassungslos reagiert, begleitet vom Dröhnen der Motoren und der Fahrgeräusche, erregt auch die Zuschauer in hohem Maße. Als Chucks's Cafe am Straßenrand auftaucht, rast der Plymouth mit überhöhter Geschwindigkeit auf den sandigen Parkplatz und knallt endlich gegen einen Zaun. Die Einbuße an äußerer Kontrolle über das Fahrzeug verrät die innere Aufgewühltheit des inzwischen in Panik versetzten Fahrers. Es handelt sich nicht mehr um ein Spiel.

Für viel Entspannung sorgt dieser zweite Aufenthalt nicht. Bei der Rückkehr von der Toilette – eine kurze Erholungsphase – entdeckt Mann draußen den Truck und mustert die Arbeiter an der Bar, ob sein Feind nicht unter ihnen zu finden wäre. Es ist auffällig, dass Spielberg hier den Inneren Monolog seines Protagonisten, das Grübeln und Erwägen, hörbar macht – ein Mittel, das einer avancierten Ästhetik zuzurechnen ist, die sich in der Erzählpraxis von Arthur Schnitzler oder James Joyce findet. Manns Blick richtet sich immer wieder auf die Stiefel der Männer, in extremen Naheinstellungen auf die Gesichter, die Augen. Schließlich glaubt er, in einem sitzenden Mann den Verdächtigen auszumachen, spricht ihn an, zuerst gepresst höflich, dann aggressiv, es kommt zu einer Prügelei. Nachher beobachtet Mann, wie der Beschuldigte in das Fahrerhaus eines anderen Lastwagens einsteigt.

Bei der Weiterfahrt wird Mann von einem Schulbus-Fahrer angehalten, der ihn bittet, den Bus anzuschieben – was einem kleinen