

Georg Seeßlen

Steven Spielberg und seine Filme

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung	9
Die Familie. Das Kino. Die Einsamkeit.	
Steckbrief	17
First time on the road: Von AMBLIN' zu DUEL	18
Die Inversion des Road Movie: THE SUGARLAND EXPRESS	21
Der perforierte Familienroman	25
Der Bruch der amerikanischen Identität: Vietnam	27
Wo, bitte, geht's nach Hollywood?	29
JAWS: Drei Männer im Boot Amerika	30
Mythologica I: Verluste und Berührungen	40
Exkurs: Eine Maske des Herrn Spielberg	47
Was in die Kindheit scheint: E.T.	49
POLTERGEIST: Die dunklere Seite des Traums	59
Mythologica II, oder Das ewige Kind	64
Boy's Own: THE GOONIES	65
Genauer gesagt: Das Kind der Angst	67
Träumen und Erinnern	
Trennungsangst und Patriotismus	69
Eine Sahnetorte in das Gesicht Amerikas: 1941	71
Das Fernsehen und andere Verwirrungen	74
Der schlechte Traum eines Handlungsreisenden: DUEL	77
Heldenreisen in Middle America	
Der Spielberg-Held	86
INDIANA JONES: Die Trilogie des vaterlosen Helden	86
Mythologica III: Der Körper, Die Reise und die Nahrung	101
America neu schreiben	103
Meuterei auf der Middle Passage: AMISTAD, oder Die Entführung der Kinder	104
Zeichen und Wunder	
Weitere Wunder im wunden Land	113
Behemoth Revisited: JURASSIC PARK	113
Einstellungswechsel	125
Mythologica IV: Wissenschaft und Hysterie	126
Der Weg des Mädchens: THE COLOR PURPLE	130
Sexualität	136

Träumen und Erinnern, II. Teil

Ein Stein für den Gerechten, oder die Geschichte eines Spielers: SCHINDLER'S LIST	138
Exkurs: Die Shoah Foundation	142
Steven Spielberg und die Politik	145
Bringt die Kinder heim!	145
Opfer & Erinnerung: SAVING PRIVATE RYAN	147
Kann man Private Ryan retten?	153
My Favorite War: SMALL SOLDIERS	157
Exkurs: DANTES INFERNO	158
Mythologica V: Das Böse und das Licht	162

Versöhnung & Erlösung und warum beides doch nicht so einfach zu haben ist

Zeichen und Wunder: CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND	165
Out of the Blue & Flug zur Sonne	169
Mythologica VI: Believe it or not	170
Die Surrealität des Krieges: EMPIRE OF THE SUN	172

Das Märchen der Wahrheit, die Wahrheit des Märchens

Spielberg-Filme und Märchen	177
Mythologica VII: Von Peter Pan zu Moses	178
HOOK: Der Haken am Mythos vom ewigen Jungen	180
Himmlisches Leuchten: ALWAYS	184
Golden Age	186
Inferno und Utopie	187
Spielberg zwischen Disney und Hitchcock	188

Die Techniken des Spielbergianismus

Storyboard vs. Continuity	190
Die Louma und die Handkamera	192
Die Spielberg-Einstellung zur Welt	196
Ford, Hawks, Capra: Spielberg, der Traditionalist	200
Anmerkungen zur Spielberg-Factory	201
The Steven Spielberg Stock Company	202
Exkurs: Spielberg TV	203
Spielbergiana: The Next Generation	207
Mythologica VIII: Hollywood Renaissance, oder das Einschreiben der Humanität in das Bewegungsbild	208
Neues von Moses und Peter Pan	209
Americana: Die Kraft des Anekdotischen	210
Der Blick in die Welt	213
Der Spielberg-Plot	214
Lost World	214

Die politische Ökonomie des Spielbergianismus	215
Von Amblin zu DreamWorks	218
Die Animation der Geschichte	219

Peter Pan & Moses

Leben im Herz der Finsternis	224
Die Neue Wirklichkeit: A.I.	224
Spielbergianismus als Meta-Politik	240
Kritik des Spielbergianismus	243
Tote auf Urlaub, oder Notizen zur Ethik des Zurückschreckens	246
Rette sich wer kann (das Leben)	247

Amerika (und der Rest der Welt).

Steven Spielbergs liberale Americana

MINORITY REPORT: Spielbergs Science Fiction (nicht allzu) Noir	251
CATCH ME IF YOU CAN und TERMINAL: Leichherzige Studien über Ort- und Identitätslosigkeit	257
KRIEG DER WELTEN: Warum Steven Spielberg <i>War of the Worlds</i> verfilmen musste, und warum das nur schiefgehen konnte	262
MÜNCHEN: Steven Spielbergs große, naive Kino-Meditation über Gerechtigkeit und Schuld im Krieg gegen den Terror	267
TINTIN: Die Abenteuer von Tim und Struppi im Pixelland	270
WAR HORSE: Eien Geschichte von Krieg und Frieden	271
Abraham Lincoln: Ein Monument wird besichtigt	274
BRIDGE OF SPIES: Spion in der Kälte	277
Vom Wissenwollen und Träumendürfen: BIG FRIENDLY GIANT	283
Fade Out: Zurück in die Kindheit	287

Anhang

Filmografie (Auswahl)	289
Im Text zitierte Quellen	302
Literatur	302
Bildnachweis	304

Einleitung

Es gehört zu den Freuden der Talmudischen Tradition, dass die Diskussion endlos ist, aber nicht ziellos. Die Schraube dreht sich immer weiter.

Leon Wieseltier

Es gibt sehr viele Arten zu denken, auch wenn es keine Art des Denkens gibt, die uns vollständig erklären könnte, was «Denken» überhaupt ist. Wenn wir Denken als vernünftig akzeptieren – so haben wir es gelernt –, dann ist es etwas, das sich nach und in Sprache drängt. Wer nicht in Sprache denkt, hat, wenn überhaupt, ein «primitives Denken», ein «kindliches Denken» (das Denken der Wünsche) oder aber ein ästhetisches Empfinden, was aber gefälligst erst durch einen mehr oder minder akademischen Apparat zum sprachlichen Ausdruck und damit zum «eigentlichen» Denken gebracht wird. Wie aber, wenn man nicht nur in Worten, sondern auch in Tönen, in Farben, in den Bewegungsbildern des Kinos «denken» könnte. Ein Denken nicht in den Begriffen, sondern in den Dingen und in den Körpern selbst, die sich, zum Beispiel, auf der Leinwand bewegen, um ihre Dauer zu beweisen. Dann, vielleicht, stände dem Postulat «Die Grenzen meiner Welt sind die Grenzen meiner Sprache» ein zweites gegenüber: «Die Grenzen meiner Welt sind die Grenzen meiner Bilder».

Wenn wir das Kino als eine «Traumfabrik» ansehen, dann machen wir es auch harmlos, schließen es von den Diskursen und von der Suche nach den neuen Formen dafür aus, die wir möglicherweise dringender benötigen als den Zuwachs des reinen Wissens. Das Kino ist aber auch eine Denkfabrik.

Selbst wenn die Anzahl derjenigen Menschen, die wirklich in Bildern denken und nicht Sprach-Gedanken in Bilder übersetzen, beklagenswert klein ist. Auch darum lohnt sich die Auseinandersetzung mit einem Filmmemacher wie Steven Spielberg: Weil da einer, ganz im Sinne von Gilles Deleuze, wirklich in Bildern denkt, der Bilder so verkettet wie andere Menschen Sätze verkettet. Die Übersetzung des Bilderdenkens in Wörterdenken, die auch dieses Buch unternehmen will, kann nur bis zu einem gewissen Grad erfolgreich sein; sie möchte es ehrlich gesagt auch gar nicht anders. Worum es geht, ist es, das Bilderdenken und das Wörterdenken einander etwas näherzubringen und gleichzeitig zwischen beidem eine inspirierende Reibungshitze zu erzeugen. Zur Steigerung des wechselseitigen Genusses ebenso wie zur Konstruktion eines Weges zur Erkenntnis der Welt und ihrer Spiegelungen, oder der Welt als ihre Spiegelungen, jenseits der blanken Rationalität des Wortes. Vielleicht denken wir längst oder gar schon immer in Bildern so gut wie in Worten. Aber wir denken dieses Denken nicht, wir halten es für den kindlicheren und barbarischeren Teil unserer Vorstellung. So wie ja auch nur ein paar Philosophinnen und Philosophen erkannt haben, dass das Kino zwar einerseits ein mythisches und konservatives Mittel zur Unterhaltung ist, andererseits aber auch selber ein Medium des vielleicht radikalen Philosophierens oder selber Philosophie. Das muss niemanden abschrecken. Denn Philosophie ist nicht als erstes schwierig. Philosophie ist als erstes schön.

Da trifft es sich gut, dass bei dem BilderDenker Steven Spielberg eben dies, der Widerspruch zwischen der Kindlichkeit und



1-2 EMPIRE OF THE SUN



der Erkenntnis, nicht nur Form, sondern auch Thema ist. Die universale Verständlichkeit der meisten seiner Filme, die eindeutige Zuordnung zu Mainstream und Tradition, täuscht leicht darüber hinweg, dass in ihnen auch etwas über die Zukunft unserer Wahrnehmung verhandelt wird, eine Veränderung der Raum/Zeit-Empfindung ebenso wie die Konstruktion des (filmischen) Subjekts. Vielleicht gerade weil es auf der Oberfläche so einfach ist, können wir in Spielbergs Filmen dem Denken in Bildern bei der Entwicklung zusehen.

So viel ist sicher: Steven Spielberg hat eine Reihe der erfolgreichsten Filme der Kinogeschichte gedreht, gleichgültig ob man «Erfolg» an der Anzahl verkaufter Kinokarten misst, an dem sozialen Rumoren, das ein Film auslöst, an der Aufregung der Kritik oder am Einfluss, den Filme auf andere Filme haben. Einer an den Möglichkeiten und Innovationen, am ästhetischen Eigensinn des Mediums interessierten Kritik können sie erst einmal suspekt erscheinen. Handwerklich (beileibe nicht immer) perfekte Werke eines überaus talentierten Menschen, der von sich selber behauptet, er sei mit einer Kamera vor den Augen geboren worden. Spielbergs Filme wären demnach als Phänomen der Pop-Kultur so aussagekräftig wie im eigentlich Filmischen eher unbedeutend, vielleicht sogar schlimmeres: Ein entschiedener und entscheidender Schritt zurück – nach den auch cineastischen Aufbrüchen der sechziger und frühen siebziger Jahre. Und wie sollten ästhetische Schritte zurück nicht

auch politische Schritte zurück sein? Es gibt eine Menge Leute, die Steven Spielberg und seine Filme hassen, aus sehr unterschiedlichen Gründen. Und manche tun es wider besseres Wissen.

Dieses schnelle Urteil nämlich, das viel, aber weiß der Himmel nicht alles, für sich hat, kann man ebenso in Frage stellen, wie man der Konstruktion der Mythen vom «Wunderkind» und vom «König Midas von Hollywood» misstrauen kann, die uns so gern vorgehalten werden. Als wäre erst nach Spielberg das Kino an den Kommerz verraten. Und als hätte nicht die amerikanische und die Welt-Cinematografie so sehnsüchtig auf einen wie Steven Spielberg gewartet, dass man ihn sich hätte erfinden müssen, wenn es ihn nicht wirklich gäbe. Aber gewiss hat Steven Spielberg weniger Film-Geschichte als Kino-Geschichte, ja, mehr noch Geschichte der Pop-Kultur geschrieben. Er und die vielen Filmleute, die in seinem Umkreis in die Traumfabrik hineinwuchsen, haben sich, nie ganz ohne Ironie, nie ganz ohne Melancholie, daran gemacht, die große strukturelle und moralische Krise Hollywoods, die «Vietnamisierung» der Bewegungsbilder in den siebziger Jahren und den Verlust des Vertrauens zwischen der Leinwand und dem Zuschauerraum, noch einmal zu überwinden. Beinahe im Nebenhinein haben sie dabei Strategie und Ästhetik des Blockbuster entwickelt, die das alte Studio- und Genresystem ablösen sollten. Während die Filme der «Moderne» immer kleiner, fragmentarischer, vorläufiger wurden, beharrten diese



3 Bei den Dreharbeiten zu JAWS

Regisseure, und Steven Spielberg vor allem, auf dem unvergleichlichen, dem «nachhaltigen» Kino-Erlebnis. Sie retteten, vielleicht, das «große Kino» so sehr, weil sie es brauchten, so wie manche europäische Regisseurinnen und Regisseure es zerstören mussten, um für sich den Film zu retten.

Aber mehr noch haben Spielberg und die Seinen ein Kino aus dem Geist eines neuen Bündnisses zwischen Produktion und Konsumenten geschaffen, das die Mitte der Gesellschaft wieder erreichen konnte, ohne sie zugleich zu spalten. Ganz gewiss kann man dieses Kino als ein mediales Versöhnungsprojekt ansehen (und wie immer bei solchen sozialen, nationalen und internationalen Versöhnungsmythen argwöhnen, das neue, wärmende Innen könne nur durch eine entsprechende Rekonstruktion des feindlichen Außen geschehen, und seien es weiße Haie oder Indianer aus dem Weltraum). Aber Steven Spielberg hat in seinen Filmen

den Bruch in der Geschichte, den Bruch in der Gesellschaft nicht einfach verleugnet. Nichts von einem Krieg, den die eine Hälfte der Gesellschaft wollte und die andere ablehnte, nichts von einer Situation zwischen den Klassen und Rassen, die immer wieder in einen manifesten Bürgerkrieg umzuschlagen drohte, nichts von den Verschwörungen und Verschwörungsängsten, von der Nation, deren Demokratie sich in einer Welle von politischen Morden erfüllte, als ginge es um ein Shakespeare-Stück *on dope*, nichts von dem Hass zwischen den Generationen, nichts von dem neuen Krieg in den Familien und zwischen den Männern und den Frauen. Nichts konnte und wollte, in einem Wort, jemand wie Steven Spielberg von der nationalen Katastrophe verleugnen. Er hat indes in seinen plots, in seinen Bildern, in jeden Dialogsatz und jede Kameraeinstellung hinein ein Angebot einer Versöhnung gemacht. Nicht in den melodramatischen Gottesurtei-



4 Bei den Dreharbeiten zu JURASSIC PARK

len für die Werte des alten Amerika, wie es der «Katastrophenfilm» und die Dinosaurier der Studios taten, nicht als verzweifelte Geste des rechtsanarchistischen Cop à la DIRTY HARRY (USA 1971, Regie: Don Siegel), nicht in der regressiven Verweigerung der EASY RIDERS (USA 1969, Regie: Dennis Hopper), nicht in der Rekonstruktion alter Feindbilder und schon gar nicht in der nihilistischen Geste der «neuen Wilden» des amerikanischen Horrorfilmes wie Tobe Hooper, Wes Craven oder George A. Romero, die in den Jahren von Vietnam und in den Jahren von «Love, Peace and Happiness» das kalte, ausweglose Grauen in Gestalt von Kannibalen und Zombies über die Provinz ihrer Heimat brachten.

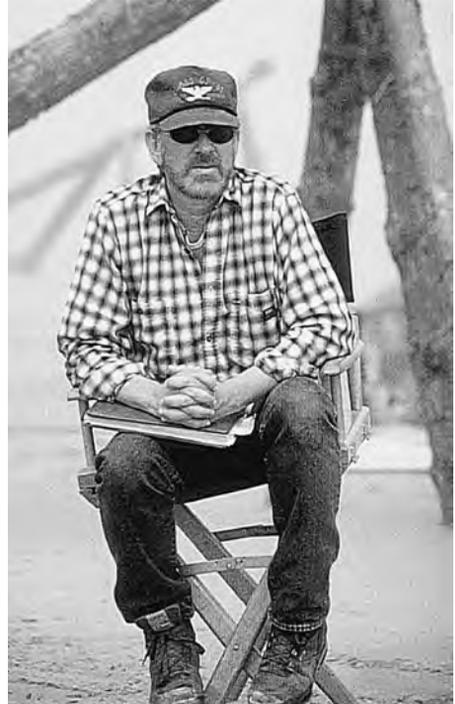
Eine Versöhnung von innen her. Das ist eine sehr alte Aufgabe, die das Mainstream-Kino zu übernehmen hat, und die es von aller Mythologie im Lauf der Zeiten geerbt hat. Aber in der Mitte der siebziger Jahre stell-

te sich diese Aufgabe vollkommen neu. Und sie schien so schwierig, dass nur noch eine Rückkehr zu einer kindlichen Form der Unschuld Heilung versprach. Steven Spielberg musste die Wurzeln dieses Mainstream-Kinos wiederfinden und es zugleich neu erfinden. Er hat aus dem Kino wieder eine Heimat gemacht. Was vielleicht in der Tat keine allzu moderne Idee ist. Aber auch keine schlechte.

Wenn man ein Genre wie den amerikanischen Western als ein «Nationalepos», als *work in progress* bezeichnen kann, unabhängig davon, dass es auch als «universales Männermärchen» funktioniert, und unabhängig davon, dass es sich dabei wohl auch um eine «Dimensionierung» von Zeit und Raum handelt (weshalb das Verschwinden des Western ebenso gut auch als Verschwinden des Raumes gedeutet werden kann), so ist es vielleicht auch möglich, den Blockbuster des Post-Genrekinos und des Post-Studiosystems der Traumfabrik als eine Art von *contrat social*, als *work in progress* zu sehen. Gewiss funktioniert vor wie nach Spielberg auch das Kino als eines der «Dispositive der Macht», von denen Michel Foucault spricht. In seinen vernetzten Bildern und Diskursen fließt Macht und Interesse, das auch über das schiere Verwertungsinteresse des eingesetzten Kapitals hinausgeht. Vielleicht ist das Fernsehen mittlerweile um etliches mächtiger geworden, ein schnelleres und direkteres Mittel zum Einschreiben von Macht in den Alltag, aber das Kino hat seine maßgebende Kraft bewahrt.

Im «dualen System» Hollywoods (die Macht der «Saurier» in den Studios auf der einen Seite und die Unverschämtheit der Independents auf der anderen) wurde dieses Dispositiv der Macht immer wieder neu formuliert, das entscheidend auch auf andere Dispositive, nicht zuletzt die Sexualität, einwirkt. Der Aufstieg von Spielberg und einigen anderen jüngeren Regisseuren, Produzenten und Autoren hob diese Dialektik weitgehend auf. Sie vereinigten in bestimmter Weise die Unverschämtheit der Independents mit der Macht der Studios. Aber um

dieses Ziel zu erreichen, mussten sie sich auf neue Weise mit dem Publikum verbünden. Sehr einfach ausgedrückt ging es dabei um die schlichte Anerkennung des Umstandes, dass sich das Kino von einem Anbieter zu einem Verbrauchermarkt gewandelt hatte. So wandelte sich das Dispositiv zur «Ruhigstellung» des Publikums, die formelhafte Ausstellung der eigenen Möglichkeiten von einem Ausstattungsschinken zur nächsten Doris Day-Komödie, hin zu jenem filmischen Event, das gewissermaßen die Frage nach der eigenen Akzeptanz vor sich her trug. Es ist nicht der gewaltige *hype* um Filme wie *THE EXORCIST* (USA 1973, Regie: William Peter Blatty) oder *JAWS* (USA 1974, Regie: Steven Spielberg) allein, was zur synthetischen Konstruktion des Mega-Filmes führt, sondern auch der Inhalt dieses *hype*. Die Hysterisierung, ohne die eine solche Kampagne kaum denkbar ist, entzündet sich an der Frage, ob man einen Film als nationale Metapher und als allgemeine Verständigung anzusehen bereit ist oder nicht. An Filmen wie Michael Ciminos *HEAVEN'S GATE* (USA 1980) oder Steven Spielbergs eigenem *1941* ist zu beobachten, dass diese Frage plebiszitär und marktkonform durchaus mit «Nein» beantwortet werden kann. Und während man das letzte Dinosaurier-Genre Hollywoods, den «Katastrophenfilm», dessen wilde und, wenn man so will: romantische, Kinder Filme wie *THE EXORCIST* und *JAWS* sind, noch so eindeutig als Dispositiv der Macht erkennen konnte (die melodramatische Prüfung der Schuldigen durch das Schicksal und die Errettung der Guten und Nützlichen durch die Vertreter der kleinen Macht, die Polizisten, Feuerwehrleute, Seemänner), wird der Blockbuster von Anfang an als offene soziale und kulturelle Metapher behandelt. Für wen oder was der weiße Hai steht und wen oder was man aus dem Leib und der Seele der kindlichen Unschuld vertreiben muss, wird erst jenseits der Leinwand, in einem allgemeinen medialen und gesellschaftlichen «Spiel» geklärt. Das Entscheidende indes ist die Antwort auf die Frage, welche ge-



5 Bei den Dreharbeiten zu *SAVING PRIVATE RYAN*

sellschaftlichen Allianzen und welche Ordnungsmächte zur Abwehr der inneren und äußeren Gefahr eingesetzt werden. Der Mega-Film als neue Form des *contrat social* (von dem sich unendlich viele kleinere Abbildungen, von den Nachahmungen, Wellen, dem Merchandising und der multimedialen Vervielfältigung ableiten lassen), ersetzt nun keineswegs das Dispositiv des Mediums, aber es gibt dem Publikum eine verlorene Chance der Selbstinszenierung zurück. Der Blockbuster ist gegenüber dem Studio- und Genrefilm das angemessenere Angebot für eine populistische Mediengesellschaft, in der man es gewohnt ist, in den eigenen Dispositiven zu «wüten» (wie es die Nachfolger von *DIRTY HARRY* oder die Horrorfilme der *fauves à la THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (USA 1974, Regie: Tobe Hooper) und *DAWN OF THE DEAD* (USA/Italien 1979, Regie: George A. Romero), tun, zugleich aber



6 SCHINDLER'S LIST: Dreharbeiten im Schnee

vor diesem Wüten zurückzuschrecken. Etwas ganz Ähnliches spielt sich zwei Jahrzehnte später im Medium Fernsehen ab: Unentwegt scheint die Dynamik des Publikums nach der gezielten Entgleisung des Trash-TV zu verlangen, und zugleich produziert die Entgleisung eine heillose Entfremdung zwischen dem Apparat und dem Publikum.

Um das Kino als «hässliches» Dispositiv (eine Maschine, die Angst macht und Elend erzeugt, um sich als Retter zu präsentieren) durch eine Form des medialen *contrat social* zu ersetzen, musste Steven Spielberg nicht nur seine spezielle Form des Filmemachens anbieten, nämlich eine Offenheit, die sich nicht als selbstzerstörerisch erweisen, sondern auch weit zurück zu den Wurzeln gelangen soll, an einen Schnittpunkt von Kino und Kindheit, an dem, noch vor dem imaginären als *work in progress*, ein «*contrat medial*» zu schließen ist. Diese Rückkehr zur Kindheit, die parallel zu Spielberg und doch ganz anders auch sein Freund George Lucas erfolgreich inszenierte, führte zu einem As-

pekt des Spielbergischen Arbeitens, den wir als eine Neuformulierung der fundamentalen Fragen des Filmemachens ansehen können: Die Fragen nach Raum, Zeit, Bewegung und Person einerseits, und die Frage nach dem «Verstehen» des Erlebten andererseits. Gewiss also kann man eine Reihe von Steven Spielbergs Filmen «erklären» durch den biografischen Impuls eines Mannes, der nicht erwachsen werden will, und der in seinen Filmen sein eigenes Neverland errichtet, in dem er als Peter Pan und zugleich sein unbotmäßiger Schatten auf paradoxe Weise zugleich eingeschlossen und befreit sein kann.

Aber dieses «Peter-Pan-Syndrom», von dem ganze Bereiche der populären Kultur in den USA und auch in Europa in den Jahren nach den großen Krisen von Vietnam, Wargate und der «bleiernen Zeit» der Reaktionen auf innere Unruhe erfasst wurden, ist nicht bloß Inhalt, sondern auch Medium eines Kinos, das sich selber neu erfinden muss, um die Dialektik von Erstarrung und Zerstörung zu überwinden. Auch der Neorealismus



7 Am Set von A.I.: Haley Joel Osmond, Steven Spielberg, Jude Law

mus, um etwas scheinbar weit Entferntes anzuführen, musste immer wieder den Blick des Kindes finden, um das Kino zugleich zu verändern und zu retten. So also setzte Steven Spielberg, wie viel auch immer dabei «geplant» und «gedacht» sein mochte, oder wie sehr umgekehrt der biografische Impuls «dispositiv» gewesen sein mag für die Produktion des imaginären *contrat social*, zwar einerseits die avancierten Techniken des Kinos ein, um ein Reich der geträumten Kindheit zu errichten, aber andererseits setzte er die Konstruktion der geträumten Kindheit auch ein, um an einen Punkt des Kinos zu gelangen, von dem aus wieder zu «beginnen» war. Das heißt: zu sehen.

Nebenbei – und vielleicht eben ganz und gar nicht nebenbei – gehen auf Spielbergs künstlerisches Konto auch eine Anzahl von bemerkenswerten Filmen, die überraschend direkt historische Komplexe angehen und in der Lage scheinen, mehr oder minder schmerzhaft Erinnerungsschübe auszulösen, so als sei es seine Idee des neuen My-

thos, dass in ihm die Versöhnung nicht ohne Erinnerung, ohne Trauer zu haben ist. Filme, die schon deswegen nicht ganz schlecht sein können, weil es sich offensichtlich an mehreren interessanten Orten der Welt lohnte, über sie zu streiten. Kein anderer Regisseur hat so (scheinbar) gnadenloses Entertainment wie INDIANA JONES oder JURASSIC PARK verbinden können mit moralisch-künstlerischen Gesten von Filmen wie AMISTAD oder SCHINDLER'S LIST (welche Kritik auch immer diese Versuche auf sich ziehen müssen), oder etwa der Arbeit bei der Begründung der *Shoa Foundation*. Wie sehr dies freilich eine innere Einheit ist, das, unter anderem, soll dieses Buch zeigen.

Spielberg hat, sagt man, ein Reich der ewigen Kindheit im Kino geschaffen, aber ein Film wie SAVING PRIVATE RYAN konnte noch einmal historische Erinnerung so heftig auslösen wie SCHINDLER'S LIST eine höchst fundamentale, weltweite Diskussion darüber, ob und wie eine Erzählweise (nämlich, bei allen ästhetischen Reduktionen, die der Re-

gisseur vornahm, die Erzählweise des Hollywood-Mainstream-Erzählkinos) das Erzählte (den Holocaust, die Shoah) verfehlen und verfälschen musste. Dass sich dabei immerhin die beiden Diskurse vom persönlichen und vom strukturellen Verfehlen höchst selten gegen den «Autor» Spielberg selbst richteten, auch wenn man ihm hier und dort den «Verrat» seines Themas an seine Erzählweise anlasten konnte, hat die Kritik offener gemacht als bei vergleichbaren Medien-Ereignissen wie etwa der TV-Serie HOLOCAUST von Marvin Chomsky.

Steven Spielbergs Filme werden beinahe überall in der Welt verstanden und geliebt, aber zur gleichen Zeit hat er auch so etwas wie eine neue amerikanische Mythologie geschaffen, der sich die Kritik freilich allzu schnell mit ein paar Schlagworten (*family values*, Peter Pan-Syndrom, Super-Matinee etc.) entledigt hat. Grund genug, sich mit dieser mittlerweile umfänglichen Arbeit einmal zu beschäftigen, nicht aus der Position des Fans und nicht mit der Intention, einen Autor und seinen Markt näher zu betrachten (was einigermaßen ausreichend geschehen ist), sondern mit der Absicht, diese Filme in einen anderen, größeren Zusammenhang zu stellen. Die Welt in diesen Filmen, und die Filme in dieser Welt.

Wir können uns fragen, wie «gut» oder wie «schlecht» Spielbergs Filme sind, im handwerklichen wie im moralischen Sinne, ups und downs seiner Karriere verfolgen und, natürlich, diese Arbeiten im Kontext einer Generation diskutieren, die auch im Kino Erneuerung auf die Agenda gesetzt hatte, und doch nur wenige als Künstler Überlebende in einem unbarmherzigen Affirmationsprozess übrig bleiben sah. Interessanter vielleicht aber ist die Frage, wie diese Filme so universal wirksam werden konnten, wie sie gleichsam – natürlich im Verbund mit anderen – Hollywood noch einmal erfunden haben, wie sie um das Entscheidende mehr als Entertainment wurden: Ein metapolitisches Symbolspiel auf der globalisierten Medien-Bühne.

Die Montage des Textes in diesem Buch wird sich also nicht ganz und immer an historische oder hierarchische Linearität halten, nicht an das Film-nach-Film einer Werkgeschichte noch an eine Unterscheidung von «wichtigen» und «weniger wichtigen» Arbeiten. Was wir suchen, sind Erklärungen für die Art und Weise, in der Spielberg-Filme in unserer «Wirklichkeit» funktionieren, und wie unsere Wirklichkeit in ihnen funktioniert. Oder vielleicht: Nicht wirklich funktioniert.