Wieland Schwanebeck (Hg.)

DER WEISSE HAI revisited

Steven Spielbergs JAWS und die Geburt eines amerikanischen Albtraums

BERTZ+FISCHER

Alfred Hitchcock und der Weiße Hai

Eine Spurensuche

Von Wieland Schwanebeck

Treffen der Filmtitanen

Historische Treffen, die leider nie stattgefunden haben, fielen eine Zeitlang in die Zuständigkeit der von MTV produzierten Comedy-Reihe CELEBRITY DEATHMATCH (1998-2007). Hier begegneten sich Prominente des Zeitgeschehens als Knetmännchen in der Wrestling-Arena und kämpften dann in einer schwarzhumorigen Inszenierung frei nach dem Motto »Es kann nur einen geben!« auf Leben und Tod. In einer Folge aus dem Jahr 2000 duellieren sich auch die beiden prominentesten Filmregisseure des 20. Jahrhunderts: Der *master of suspense*, Alfred Hitchcock (vom Ringsprecher als »the triple-chin terror« vorgestellt), wird vom Blockbusterkönig Steven Spielberg herausgefordert. Das Duell spiegelt – wie stets bei CELEBRITY DEATHMATCH – den Stellenwert der Kontrahenten in der Popkultur wider, drücken die Karikaturen ihrem Kampfstil doch ihre jeweilige Signatur als Referenzgrößen der Filmgeschichte auf. Hitchcock wird als pedantischer Planer eingeführt und überreicht Spielberg noch vor dem ersten Gong Storyboards seiner bevorstehenden Hinrichtung; der Plot ist genauestens festgelegt und vermischt u.a. Elemente aus SUSPICION (Verdacht; 1941), SPELLBOUND (Ich kämpfe um dich; 1945) und NORTH BY NORTHWEST (Der unsichtbare Dritte; 1959). Auf Spielbergs rotzig-infantilen Konter (er tritt seinem Gegenspieler in die Weichteile) reagiert Hitchcock lediglich mit dem herablassenden Tadel eines gestrengen Schulmeisters, und auch sein Gegenangriff verpufft, denn das Messer – Kenner der Duschszene aus PSYCHO (1960) erahnen die Pointe – berührt niemals wirklich den Körper. Der Einzige, der dem ganz am Publikumsgeschmack orientierten, glänzenden Strategen Spielberg ein Bein stellen kann, ist er selbst, und so schlägt er sich beim *finishing move* mit seinen eigenen Waffen: Der Versuch, Hitchcock mit der verfluchten Bundeslade aus RAIDERS OF THE LOST ARK (Jäger des verlorenen Schatzes; 1981) den Rest zu geben, schlägt fehl; die Geister suchen Spielberg selbst heim, weil er sie um Merchandising-Erlöse geprellt hat – Hitchcock gewinnt den Kampf.

Das Gedankenspiel vom Duell der filmischen Großmeister ist reizvoll. Beide sind sich in den Universal-Studios, wo sich ihre Karrieren überschneiden, nah gekommen, weshalb die Filmgeschichte und das kulturelle Gedächtnis Folgerichtigkeit und Kontinuität inszenieren: Wer bei einem Besuch in Kalifornien an der Universal-Studio-Tour teilnimmt, wird erst auf Tuchfühlung mit dem aus dem Wasser schießenden mechanischen Hai gebracht (farbiger Innenteil, S. XX) und beobachtet wenige Minuten später, wie ein Anthony-Perkins-Double im Hof von Bates' Motel eine Leiche in den Kofferraum bugsiert. Ganz so linear lässt sich natürlich keine Verbindung zwischen

den beiden Meilensteinen des Horrorkinos ziehen, wenngleich der Vergleich auf der Hand liegt: Der aus dem Wasser schießende Raubfisch trifft in JAWS Chief Brody und die Kinozuschauer mit derselben Intensität wie einst Norman Bates' Messer das Publikum, das der von Hitchcock glänzend ausgeheckten PR-Kampagne für PSYCHO auf den Leim gegangen und beim Blick auf Janet Leigh unter der Dusche eiskalt erwischt worden war: »Where PSYCHO fifteen years before had told the country that it couldn't take a shower, now the other great recreational ablution was off-limits.«[1]

Hitchcock im Ring mit Spielberg (CELEBRITY DEATHMATCH)

Immerhin hat Hitchcock den Erfolg des Jüngeren nachweislich zur Kenntnis genommen. Alle Spielberg-Biographien eint ihr Narrativ vom ambitionierten Regiewunderkind, das früh wusste, was es wollte: Kino machen, um jeden Preis. Das Studio, das ihn erst als Praktikanten aufnahm und dem 22-jährigen für seinen Kurzfilm AMBLIN' (1968) einen Vertrag als Regisseur anbot, beherbergte zu diesem Zeitpunkt auch Alfred Hitchcock, der nach ein paar stürmischen Liaisons mit diversen Studios eine zwar nicht reibungslose, aber von gegenseitigem Respekt geprägte Vernunftehe mit Universal eingegangen war. Er besaß nach seinem Riesenerfolg PSYCHO zwar keineswegs, wie vielfach postuliert wird, Carte Blanche, doch man beließ ihm seinen Mitarbeiterstab und sein Büro – auch als sich abzeichnete, dass neue Projekte aufgrund seiner geschwächten Gesundheit wohl unrealisiert bleiben würden. Die Marke Hitchcock lebte im Fernsehen fort, wo serielle Formate wie ALFRED HITCHCOCK PRESENTS (1955-65) den Weg für erfolgreiche Science-Fiction- und Horroranthologien wie THE TWILIGHT ZONE (1959-64) und NIGHT GALLERY (1969-73) geebnet hatten; für letztere Serie steuerte Spielberg mit EYES (1969) die Pilotfolge bei. Ein Verhältnis von Mentor und Protegé sollte man nicht hieraus lesen; tatsächlich scheinen sich die beiden Männer nie über den Weg gelaufen zu sein – nicht einmal, nachdem Spielberg mit der Hitchcock-Hommage DUEL (Duell; 1971) eine imposante Visitenkarte bei Universal abgeliefert hatte. Diesen präzise gearbeiteten, Suspense-reichen Verfolgungsthriller, für den der u.a. durch seine Mitarbeit an Hitchcocks TV-Serien bekannte Science-Fiction-Autor Richard Matheson das Drehbuch verfasste, hat Spielberg selbst als »THE BIRDS auf Rädern« bezeichnet.[2] Noch stärker drängt sich angesichts der Highway-Wüstenei und der arbiträren, gesichtslosen Bedrohung durch den Truck der Eindruck auf, Spielberg habe mit DUEL eine 90-minütige Version des Flugzeugangriffs in NORTH BY NORTHWEST gedreht.

Spielberg erinnert sich, er habe als glühender Fan Hitchcock unbedingt einmal

bei der Arbeit am Set beobachten wollen, sei aber niemals vorgelassen worden.[3] Später bedurfte er, der längst zum König der Traumfabrik gekrönt worden war, des demonstrativen Ritterschlags nicht mehr. Das Angebot, nach dem phänomenalen Erfolg von JAWS sein Prestige auch nach außen hin zu demonstrieren und Hitchcocks alten Bungalow auf dem Universal-Gelände zu beziehen, lehnte Spielberg jedenfalls ab.[4]

Wachablösung

Im Gegensatz zu anderen Old-Hollywood-Giganten, die sich seit den 1960er Jahren von der nächsten Filmemachergeneration herausgefordert sahen, reagierte Hitchcock gelassen auf den Vormarsch der *movie brats*. Betrachtet man seinen Schwanengesang als Regisseur, die Krimifarce FAMILY PLOT (Familiengrab; 1976), fallen zwar die zahlreichen mit New Hollywood assoziierten Schauspieler (wie Karen Black oder Bruce Dern) ins Auge, doch diese bewegen sich durch die aus Hitchcocks älteren Filmen vertraute Filmtopographie. In diesem Amerika-Simulacrum versuchen die Studiobauten gar nicht erst, ihre Künstlichkeit zu kaschieren – die Rückprojektion beim Autofahren, auf die Hitchcock hier für eine Verfolgungsjagd ohne Verfolger (als NORTH BY NORTHWEST-Selbstzitat) zurückgreift, stimmt regelrecht wehmütig.

FAMILY PLOT erwies sich als respektabler Schlussakkord für Hitchcocks Karriere und schaffte es z.B. in der BRD in die Top 10 der Jahres-Kinocharts, war aber meilenweit von dem entfernt, was JAWS im Jahr zuvor erwirtschaftet hatte.[5] Eine durchaus symptomatische Konstellation: Zwar hatten die Studios in den 1960er und frühen 1970er Jahren mit Publikumsschlagern wie George Roy Hills THE STING (Der Clou; 1973) oder den seit AIRPORT (1970; R: George Seaton) boomenden Katastrophenfilmen einige restaurative, stargespickte Verschwendungsorgien im alten Geist in Stellung gebracht, doch häuften sich immer mehr prestigeträchtige Flops, die nicht nur das ein oder andere Studio an den Rande des Ruins führten, sondern auch deutlich machten, dass die Ära der alten Distributionsmodelle vorbei war. Zu schwer wog die Konkurrenz des Fernsehens, zu sehr war die Kluft zur Jugendkultur gewachsen. Den Film der Stunde lieferten mit JAWS zwei unabhängige Produzenten, die einem gerade einmal 26-jährigen Regisseur einen Bestseller anvertraut hatten – und deren Rechnung aufging. Den Hollywood-Dinosauriern, die zwischen 1970 und 1980 ihre letzten Filme ablieferten, war JAWS, der bereits von den Zeitgenossen als filmgeschichtliche Zäsur erkannt wurde, sicher kein Dorn im Auge, doch sein sagenhafter Erfolg dürfte ihnen zumindest einigermaßen unheimlich gewesen sein. Hitchcocks Zeitgenosse Billy Wilder, unter dessen letzten Filmen sich auch

Rückprojektion in FAMILY PLOT

ein verbitterter Abgesang auf die Studioära (FEDORA; 1978) findet, lobte denn auch Spielbergs technisches Geschick, äußerte sich aber sarkastisch über das damit einhergehende Produktions- und Vermarktungsmodell: Der Produzent, so kommentierte Wilder kurz nach dem Kinostart von JAWS, sei heute zumeist

> »a man who knew a second cousin of a reader who got hold of an unfinished book at Random House about a big fish off Martha's Vineyard, and for some reason or other his brother-in-law gave him ten thousand dollars and he put it down, and now suddenly he has the rights for JAWS.«[6]

Wilders damit einhergehende Verklärung des alten Produktionsapparat (den er nicht über das streng hierarchisch organisierte Studiomodell und seine verdeckten Monopolstrategien, sondern über den romantischen Topos des kreativen Strippenziehers vom Schlage Samuel Goldwyns oder David O. Selznicks definiert) ist kein Einzelfall, von Hitchcock sind derlei Statements aber nicht überliefert. Dafür war er, der selbst jahrelang das von Wilder kritisierte Modell erprobt und sich immer wieder die Rechte an Bestsellern gesichert hatte, auch ein zu versatiler Geschäftsmann. Überliefert ist, dass sich Hitchcock beim Dreh von FAMILY PLOT immens über die Einspielrekorde des gerade gestarteten Spielberg-Films freute, denn als Aktieninhaber bei Universal war ihm über Nacht eine rasante Vermehrung seines privaten Vermögens vergönnt.[7] Persönlich gesehen hat Hitchcock, der sich in seinem eigenen Vorführraum regelmäßig aktuelle Filme zeigen ließ, JAWS in jedem Fall, ein gesichertes Rezeptionszeugnis existiert allerdings nicht. Ein anerkennender Kommentar über »young Spielberg«, der die Möglichkeiten des filmischen Raums so radikal neu durchdenke wie kein anderer zeitgenössischer Regisseur, ist Hitchcock als erstes von der Kritikerin Pauline Kael in den Mund gelegt und danach immer wieder aufgegriffen worden,[8] kann aber nicht als verbürgt gelten. Deutlicher wird, welchen Eindruck der Film bei Hitchcock hinterlassen haben dürfte, anhand einer Personalentscheidung: John Williams wurde aufgrund seiner phänomenalen Leistung als JAWS-Komponist für die Filmmusik von FAMILY PLOT angeheuert und konnte Hitchcock davon überzeugen, auf einen zwanghaft modernen, mit Synthesizern angereicherten Soundtrack zu verzichten.[9]

Ausgehend von solchen Überschneidungen ist gelegentlich versucht worden, JAWS selbst als einen verkappten Alfred-Hitchcock-Film zu lesen und mit den Möglichkeiten der Filmgeschichte zu spielen. War nicht Lew Wasserman, der ab 1962 Universal leitete, zuvor auch Hitchcocks Agent gewesen, und hatte nicht *er* den JAWS-Deal mit den Produzenten Zanuck und Brown eingefädelt? Für den Spielberg-Biographen Joseph McBride liegt da die kaum haltbare Vermutung nahe, Universal habe JAWS als Vehikel für Hitchcock vorgesehen,[10] was nicht nur aufgrund der gesunkenen Kapazität des Regisseurs für eine solche Großproduktion unwahrscheinlich ist, wiewohl sich Brown einer Unterredung mit Hitchcock entsinnt.[11] Nachdem sich Realismus und Authentizität zu Beginn der 1970er Jahre auch bei den Großstudios als Dogmen durchgesetzt hatte – Verfolgungsjagden spielten jetzt an Originalschauplätzen (etwa in THE FRENCH CONNECTION [Brennpunkt Brooklyn; 1971; R: William Friedkin]), mehr und mehr Schauspieler erprobten sich im durch autobiographischen Erfahrungsschatz genährten *method acting* –, wäre es für ein Studio wie Universal alles andere als selbstverständlich gewesen, eine Versi-

Dolly-Zoom-Einsatz in JAWS

on von JAWS in Auftrag zu geben, in der ein etablierter Star dem Dirigat eines gealterten Starregisseurs gefolgt und die Orca im Wassertank (statt im richtigen Meer) geschwommen wäre, nur um die Produktion straffer zu organisieren. In der Tat plante das Studio zwar vor der Verpflichtung Spielbergs mit einer weit prominenteren Besetzung, mit der JAWS zweifelsohne der Katastrophenfilmwelle zugeschlagen worden wäre,[12] allerdings hätte sich selbst eine nicht den Launen der Natur und der aktuellen Wetterlage unterworfene Produktion dieses Kalibers (wesentlich aufwendiger als Hitchcocks Ozean-Kammerspiel LIFEBOAT [Das Rettungsboot; 1944]) für ihn in den 1970er Jahren logistisch kaum bewältigen lassen. Seine Kräfte schwanden, und selbst den für FAMILY PLOT notwendigen, überschaubaren Außendreh in San Francisco empfand Hitchcock als Zumutung.

JAWS: Ein Alfred-Hitchcock-Film?

Dass einige der Versuchung nachgegeben haben, JAWS nicht nur *durch* Hitchcocks Kino, sondern *als* Hitchcock-Film zu denken,[13] ist nicht nur aufgrund der zeitlichen Überlappung verständlich. Auf der reinen Suspense-Ebene ist JAWS freilich nicht so Hitchcock-artig geraten, wie dem Film gern unterstellt wird, denn Spielberg etabliert kaum die von Hitchcock so häufig bemühten Deadlines oder Informationsvorsprünge: Wir bangen nicht um die Charaktere im Angesicht einer ihnen unbekannten, uns dagegen enthüllten Gefahr, sondern fürchten selbst um unser Leben, weil wir ebenfalls an Bord der Orca gesperrt sind, ohne darüber vorgewarnt zu werden, wann der Hai sich das nächste Mal zeigen wird. Viele Analysen von JAWS gehen dennoch auf die offensichtlichen Parallelen zu PSYCHO und v.a. THE BIRDS (Die Vögel; 1963) ein. Dass Spielberg in der Eingangssequenz die Perspektive des Hais (aus der Untersicht) wählt, während Hitchcock einst in die wörtliche *bird's-eye view* geschnitten und das von den Vögeln angerichtete Chaos stilecht aus deren Perspektive geboten hatte; dass in einer der Strandszenen der von Hitchcock zwar nicht erfundene, aber durch VERTIGO (1958) immens popularisierte Dolly-Zoom verwendet und damit Chief Brodys Angst vor dem Wasser mit Scottie Fergusons (James Stewart) Höhenphobie überblendet wird;[14] dass dem ersten Einbruch der Gewalt in JAWS wie schon in

It ain't over till the fat lady swims: **FRENZY und JAWS**

PSYCHO eine blonde Frau zum Opfer fällt, die im deutlich sexualisierten Subtext den orgastischen *petite mort* erleidet[15] – all dies macht deutlich, dass es Spielberg mit seinem Vorsatz, Hitchcock auf Augenhöhe zu begegnen,[16] durchaus ernst war.

Hier enden die Parallelen nicht – auch in der hart an der Grenze zur Karikatur segelnden Zeichnung von Amity, der von einem Nixon-Abziehbild regierten Touristenhochburg in JAWS, erkennt man Alfred Hitchcocks Handschrift. Im Kontext der US-amerikanischen Filmsoziologie ist er gelegentlich mit einem Anthropologen verglichen worden, der mit dem Blick des Außenseiters Rituale festhält und in den Trailern zu seinen Filmen explizit in der Rolle des »teilnehmenden Beobachters« auftritt.[17] Damit tut man Hitchcocks US-Filmen freilich zu viel der dokumentarischen Ehren, denn wenn sie ethnographischen Eifer verraten, dann wohl eher im Hinblick auf ein fiktives, wenn nicht gar (im postmodernen Sinn) *hyperreales* Amerika, das ganz im Artifiz beheimatet ist: Ebenso studioverortet wie Hitchcocks geliebte Rückprojektion sind seine Nachbauten amerikanischer Wahrzeichen wie der Freiheitsstatue (SABOTEUR; Saboteure; 1942) oder von Mount Rushmore (NORTH BY NORTHWEST). Selbst wenn die Fassaden nicht eindeutig aus Pappmaché sind, tritt die Kleinstadt in ihrem Schäferidyll dermaßen überzeichnet in Erscheinung, dass sich die Beklemmung von ganz allein einstellt. Hinzu kommt ein Gestaltungselement, das auch Spielberg adaptieren wird – die karikierende Darstellung der Masse, die in JAWS (man denke an die badenden Hedonisten mit ihren panisch verzerrten Fratzen) für die wohl zynischsten Bilder sorgt. Dieses Panoptikum imperfekter Körper und grotesk-einprägsamer Gesichter kennt man auch aus Hitchcocks Filmen mit ihren zahlreichen Ausflügen ins zirzensische Milieu (etwa in THE LADY VANISHES [Eine Dame verschwindet; 1938] oder SABOTEUR). Die dicke Dame, die in JAWS kurz vor dem zweiten Haiangriff beim Baden zu sehen ist, bildet nicht nur die sprichwörtlich gewordene Zirkusattraktion der *fat lady* ab, sondern zitiert obendrein das schwimmende Fettauge auf der Themse, als das Hitchcock im Trailer zu FRENZY (1972) in Erscheinung tritt.

Die Wirklichkeit wird damit stets überzeichnet, eine Störung der Idylle sinnfällig illustriert. Das gilt bei Hitchcock – bezogen auf das kleinstädtische Amerika, in dem auch JAWS angesiedelt ist – v.a. für Santa Rosa, dieses Refugium amerikanischer Tugenden in SHADOW OF A DOUBT (Im Schat-

ten des Zweifels; 1943),[18] das am Ende des Films nicht mehr funktionabel ist, weil es auf einer Lüge fußt. Dass der vermeintlich liebe Onkel Charlie in Wahrheit ein kaltblütiger Mörder ist, wird nicht ins kollektive Gedächtnis der Einwohner überführt, die an der Grenze zur Hysterie Nachbarschaftlichkeit verströmen und einen deutlichen Vorgeschmack auf die Suburbia-Alpträume späterer Kinodekaden liefern. Bei Hitchcocks wenigen Ausflügen ins Kleinstadtmilieu in den kommenden drei Jahrzehnten (er bleibt v.a. ein Regisseur des urbanen Raums) wird die Störung immer evidenter – ist das Herbstlaub in THE TROUBLE WITH HARRY (Immer Ärger mit Harry; 1955) bereits ein Symptom dafür, dass das bukolische Amerika allmählich verschwindet,[19] bricht in THE BIRDS der vollkommen entfesselte apokalyptische Zorn über Bodega Bay herein, wie ihn auch der Weiße Hai als scheinbar irrationale, nicht erklärbare Laune der Natur verheißt.[20] Hier sind wir im Kreis der Ding-Filme, deren Grundbewegung Slavoj Žižek als zutiefst ideologisch durchwirktes Narrativ identifiziert: Die Naturkatastrophe bzw. die in eine aus den Fugen geratene Ordnung einbrechende, unvorhergesehene Gewalt fungiert als Korrektiv, das eine innerhalb der narrativen Logik schlimmere Transgression verhindert.[21] In TITANIC (1997; R: James Cameron) ist es die klassenübergreifende sexuelle Beziehung (und in zahllosen anderen Katastrophenfilmen das drohende Aufweichen stabiler Familienbeziehungen), in Hitchcocks THE BIRDS die ödipale Mutter-Sohn-Dyade – die Vögel schlagen immer dann zu, wenn das »Störelement«, Melanie Daniels (Tippi Hedren), Mitch (Rod Taylor) zu nahe kommt.[22] Zwar sind Bodega Bay und Amity durchaus ähnlich gezeichnet, weil hier wie da die Leute jeweils ein bisschen *zu* freundlich lächeln, als dass sich die Protagonisten, die entweder Besucher sind (Melanie) oder deutlich an ihren Status als Nicht-Einheimische erinnert werden (Chief Brody), wirklich wohl fühlen könnten, jedoch liegt beiden Städten im Angesicht der Bedrohung eine unterschiedliche Kodierung zugrunde.

Haben die dörfliche Gemeinschaft sowie die Familie, die bei Hitchcock beinah ausschließlich als ihre eigene, pervertierte Karikatur auftritt und nur aus garstigen Matriarchinnen und deren Clans zu bestehen scheint, all ihre Unschuld verloren, so ist bei Spielberg die Familie als Refugium intakt und wert, verteidigt zu werden. Da sich die Fresslust des Hais nicht gegen die Touristen, deren Geld der Bürgermeister auf keinen Fall einbüßen möchte, sondern ausschließlich gegen die Einheimischen von Amity (und nach dem Angriff des Hais auf seinen Sohn schließlich auch gegen Chief Brodys Familie) richtet, nimmt das Duell zwischen Mensch und Tier bei Spielberg eine andere Dimension an als bei Hitchcock, wiewohl beide als wegbereitende Filme innerhalb des Genres gelten und zahlreiche seiner Gemeinplätze geprägt haben.[23]

Deutlichere Parallelen zwischen beiden Regisseuren enthüllen sich, wenn wir Hitchcocks amerikanisches Schaffen verlassen und in seiner eigenen insularen (d.h. in Großbritannien angesiedelten) Frühphase nach Anknüpfungspunkten mit dem Inselabenteuer JAWS fahnden.

»Frauen und Kinder zuerst!« Provokation und Zähmung

Weil JAWS eine im wahrsten Sinne des Wortes »unwahrscheinliche« Erfolgsgeschichte darstellt (die Konsolidierung eines etablierten Betriebs durch einen jugendlichen Nerd), sind vielleicht nicht Hitchcocks US-Filme der passende Vergleichspunkt, son-

Doppelter Tabubruch in SABOTAGE

dern bietet es sich an, JAWS in Gegenüberstellung mit Hitchcocks britischem Frühwerk zu betrachten, das ebenfalls von der Suche nach der eigenen Erzählstimme im Labor der Möglichkeiten Zeugnis ablegt. JAWS leistet sich in der ersten Hälfte eine Provokation, die man beinah übersieht, denn er stellt die alte Rettungsregel »Frauen und Kinder zuerst!« geradezu auf den Kopf. Nicht nur sind in JAWS eine Frau (die Schwimmerin Chrissie Watkins) und ein Kind (Alex Kintner) die ersten, die sich der Haifisch schnappt – gemeinsam mit Alex fällt dem Hai auch noch ein Hund zum Opfer, was das ungeschriebene Hollywoodgesetz über den Haufen wirft, die Kleinsten und Wehrlosesten zu verschonen.

Spielberg kommt mit einem Verbrechen davon, das man Hitchcock vierzig Jahre zuvor nicht hatte durchgehen lassen – JAWS bezieht sich hier intertextuell auf die paradigmatische Suspense-Sequenz in SABOTAGE (1936), die Hitchcock immer wieder als seine größte Lektion zitieren sollte. Einerseits versammelt die Szene, in der Verloc (Oscar Homolka) den Jungen Stevie (Desmond Tester) mit einem Paket losschickt (Stevie ahnt nicht, dass sich darin eine tickende Bombe verbirgt), die wesentlichen Regeln des Suspense, wie sie Hitchcock im Gespräch mit Truffaut formuliert hat – sie etabliert eine Deadline und verschafft dem Zuschauer einen Informationsvorsprung, damit er nicht nur involviert wird, sondern geradezu elterliche Verantwortung für die Charaktere empfindet.[24] Die Sequenz wird aber nicht auf die konventionelle Weise aufgelöst, sondern in einer Manier, die Hitchcock noch Jahrzehnte später als den größten Fehler seiner Karriere bezeichnen wird: Die Bombe explodiert, und Stevie stirbt ebenso wie das niedliche kleine Hündchen, das der Regisseur provokativ neben ihm platziert hat.[25] Das Echo dieses Frontalangriffs auf die Sehgewohnheiten in JAWS verdeutlicht den rotzigen Gestus, der in ihrer Sturm-und-Drang-Phase beide Filmemacher eint, die auf dem Höhepunkt ihres Könnens immer auch Meta-Kino machen, d.h. ihre eigene Rolle problematisieren: Die Terroristen in SABOTAGE sind Regisseure, die um die Aufmerksamkeit der Medien kämpfen und den Publikumskontrakt brechen, während uns Spielbergs Hai daran erinnert, dass wir (wie die Schwimmerin) im Dunkel des Kinosaals Kräften ausgeliefert sind, die wir nicht kontrollieren können, auch wenn wir uns sicher wähnen:

> »What has she done to you? Nothing. She's just food: food for a shark; food for a camera. What's your agenda? Well, your agenda is pleasure. This is cinema – remember?«[26]

Auch jenseits der Provokation verraten die Filme pubertären Eifer. Ebenso wie zahlreiche Frühwerke Hitchcocks ist JAWS ein hinreißend unvollkommener Film, in den sich die zahlreichen Produktionspannen ebenso unleugbar eingeschrieben haben wie der jugendliche Eifer und das schier unerschöpfliche Ideenreservoir des Regisseurs. Nicht nur, dass Spielberg an Bord der

Orca irgendwann vor den Gegebenheiten kapitulieren und die Kontinuität über Bord gehen lassen musste – die Zahl der am Hai befestigten Fässer schwankt bekanntlich ein ums andere Mal, und selbst die für ihre Arbeit mit einem Oscar ausgezeichnete Cutterin Verna Fields[27] geht in der Szene, als sich der Hai auf das Boot stürzt und Quint verschlingt, vor den *continuity errors* in die Knie. JAWS ist zudem ein eklektisches Werk mit überbordender Stimmenvielfalt: Spielberg zitiert nicht nur Referenzfilme des Genrekinos wie Jack Arnolds CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (Der Schrecken vom Amazonas; 1954) oder Don Siegels INVASION OF THE BODY SNATCHERS (Die Dämonischen; 1956),[28] sondern legt mit einigem Selbstbewusstsein auch seine Bildung im Höhenkamm offen: Jump-Cuts in der Manier Jean-Luc Godards,[29] eine Hommage an Vittorio de Sicas LADRI DI BICICLETTE (Fahrraddiebe; 1948)[30] und rasante, kontrastreiche Montagen, die Pauline Kael zu dem Kommentar verleiteten, JAWS vermittle einen Eindruck davon, was Sergej Eisenstein hätte erreichen können, wenn er dem bourgeoisen Kind in sich ein wenig nachgegeben hätte.[31] Einen selbstbewussten Zugriff auf das Inventar des Kinoapparats ohne Rücksicht auf Verluste und territoriale Grenzen verraten auch frühe Hitchcocks wie EASY VIRTUE (1928) und RICH AND STRANGE (Endlich sind wir reich; 1931), die man eher für ihre visuelle Ideenvielfalt als aufgrund ihrer Plots im Gedächtnis behält.

Am meisten fallen freilich die Parallelen zwischen JAWS und THE LODGER: A STORY OF THE LONDON FOG (Der Mieter; 1927) auf, bei dem es sich um ein ähnlich wildes Stilgemisch wie JAWS handelt und der darüber hinaus verrät, dass das Hollywood-Erzählparadigma in Großbritannien zu dieser Zeit zwar bekannt war, aber noch nicht im großen Stil imitiert wurde. Auch in THE LODGER, der als Thriller um einen unschuldig Verfolgten als erster »richtiger« Hitchcock-Film gilt, wird narrativ, assoziativ und kontrastiv montiert, und kommt Hitchcock seinem Ideal vom *pure cinema*, d.h. einem rein visuellen Erzählen sehr nahe. Sowohl THE LODGER als auch JAWS basieren auf Bestsellererfolgen ihrer Zeit (die wiederum sensationslüsternen Medienberichten folgten,[32] was beide Filme zu Exploitation-Kino *avant la lettre* macht) und bescherten ihren Schöpfern als jeweils dritter vollendeter Spielfilm mit gerade einmal Mitte Zwanzig den Durchbruch.

Wie JAWS entwirft THE LODGER, den Hitchcock in seiner retrospektiven Stilisierung zum genialen Autodidakten als vollkommen instinktiv realisierten Film beschreibt,[33] das Panorama einer Gesellschaft, deren fragiler Frieden durch einen gewaltsam eindringenden Außenseiter gestört wird. Der in der Tiefe lauernde Hai ist ebenfalls ein unerwünschter Untermieter, den man loswerden möchte, und in beiden Filmen richtet sich der Zorn des medial angestachelten, krass überzeichneten Mobs zunächst gegen den Falschen: in THE LODGER gegen den namenlos bleibenden Protagonisten (Ivor Novello), in JAWS gegen Chief Brody (der seine Aufsichtspflicht verletzt und damit schuldig am Tod eines Kindes wird) bzw. gegen den mickrigen Tigerhai, der der Presse als Sündenbock präsentiert und dann entsorgt wird: »Let's cut this ugly son of a bitch down before it stinks up the island«, raunt der Bürgermeister nach dem triumphalen Bild für die Presse. Die Schneise der Gewalt, die der Serienmörder in Hitchcocks Film durch London schlägt, steht im Zeichen des Dreiecks, das auch in JAWS (als aus dem Wasser ragende Rückenflosse) *pars pro toto* Unheil verkündet – in beiden Fällen sind dem Symbol (bedenkt

Dreieckssignatur in THE LODGER und JAWS

man das visuelle Chiffre als »Venusdelta«) die Konnotationen des Lustmords eingeschrieben.

Dass THE LODGER und JAWS den jeweiligen Grundstein für den Erfolg ihres Schöpfers legten, ist gerade angesichts ihres Meta-Narrativs bemerkenswert. Beide Filme handeln davon, wie sich zwei Außenseiter (der Mieter einerseits, Chief Brody andererseits) zunächst im Schwellenraum zwischen einer verschworenen, insularen Gemeinschaft und einer von außen kommenden Bedrohung (dem »Avenger«-Killer bzw. dem Hai) wiederfinden, beinah verstoßen werden, dann aber den Schulterschluss mit der Gruppe suchen, die ihr zunächst den Rücken zugewandt hat: »You're not born here, you're not an islander, that's it«, erfährt Ellen Brody von einer Einheimischen am Strand; später wird sich Brody dennoch gegenüber seiner Frau zu Amity als Heimat bekennen. Das Narrativ des zunächst argwöhnisch beäugten Eindringlings, der sich schließlich seinen Platz in der Gemeinschaft erkämpft, nimmt auf geradezu prophetische Weise vorweg, was sich jenseits der Filme um Hitchcock und Spielberg abspielen sollte. Beide wurden in jungen Jahren von der Presse als Regie-Wunderkinder bzw. für ihre Kassenhits THE LODGER und JAWS als Heilsbringer gefeiert und als Teil einer Bewegung willkommen geheißen, die – so die Hoffnung – einem in seiner Routine erstarrten Filmbetrieb eine Initialzündung verpassen sollte. Das britische Kino der 1920er Jahre besaß international einen miesen Ruf; der etablierte US-Filmbetrieb der 1970er dagegen sah sich dem Vorwurf ausgesetzt, er habe den Anschluss an den Zeitgeist verpasst.

Obwohl beide Filmemacher zu den weltweit bekanntesten Vertretern ihrer Zunft heranwachsen, die ihrem Zeitalter ihren Stempel aufdrücken, brechen beide schließlich mit dem Versprechen ihrer ersten Arbeiten. Hitchcock half zwar mit THE LODGER sowie v.a. seinem temporeichen Thriller-Sextett der 1930er Jahre, das mit THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (Der Mann, der zuviel wußte; 1934) beginnt und mit THE

LADY VANISHES endet, das britische Kino international voranzubringen, er folgte allerdings 1939 dem Ruf David O. Selznicks nach Hollywood und konnte somit keine Schlüsselrolle im sogenannten Goldenen Zeitalter des britischen Films spielen, das in den Jahren des Zweiten Weltkriegs von Regisseuren und Produzenten wie Michael Powell, David Lean oder Michael Balcon gestaltet wurde. Spielberg wiederum ließ mit ungeschliffenen, aufmüpfigen Filmen wie DUEL oder THE SUGARLAND EXPRESS (1974) aufhorchen, die bewusst mit Traditionen brachen, einen schonungslosen Gegenentwurf zum amerikanischen Traum postulierten und sich Geboten der klassischen Hollywood-Dramaturgie verweigerten.[34] Jedoch hängt auch ihm der Ruf an, innerhalb der Bewegung zwar Starthilfe geleistet, sich dann aber als Danton entpuppt zu haben und der Revolution in den Rücken gefallen zu sein. Während Martin Scorsese den Folgen von Vietnam auf den Straßen New Yorks (TAXI DRIVER; 1976) nachspürte und Verliererbiographien wie die des Boxers Jake LaMotta (RAGING BULL; Wie ein wilder Stier; 1980) aufzeichnete, führte Spielbergs Weg als Regisseur und Produzent »zurück in die Zukunft«: eine stilprägende Regression in die Welt unverwundbarer, weitgereister Abenteurer und Kindchenschemagerecht entworfener Außerirdischer, die ihn regelmäßig seine eigenen Kassenrekorde brechen ließ. »We need summer dollars«, beschwört der Bürgermeister Chief Brody, der die Strände sperren will und damit den Touristenfluss zu stoppen droht – und genau wie Spielberg, der mit JAWS *den* Sommerblockbuster überhaupt geschaffen hat, hilft Brody am Ende, den Geldfluss in seiner neuen Heimat wieder herzustellen.

Entsprechend besteht auch eine Verwandtschaft zwischen Hitchcock und Spielberg hinsichtlich ihres Rufs als letztlich-eben-nur-Unterhalter oder (v.a. im Falle Spielbergs) als »König Midas von Hollywood«,[35] wiewohl Hitchcock ihn mit Hilfe der auf seinen Genius eingeschworenen Auteur-Bewegung in Frankreich seit den 1950er Jahren abschütteln konnte. An Spielberg dagegen haftet auch nach geradezu zwanghaft »erwachsenen«, politischen Filmen wie MUNICH (München; 2005) der Ruf des unvollendeten Genies, das sein eigenes Potential nicht ausschöpft, sondern den sicheren Kassenhit vorzieht.

Postskriptum: Fließbandarbeit

Aus der sicheren Umgebung des Studios wird der Schüler dem (symbolischen) Lehrmeister auch nach JAWS noch gelegentlich zunicken. Spielberg zitiert nicht nur immer wieder berühmte Hitchcock-Einstellungen,[36] sondern schwingt sich gar zum Testamentsvollstrecker auf, wenn er in MINORITY REPORT (2002) eine Sequenz adaptiert, die Hitchcock gegenüber Truffaut als nicht realisierte Idee für NORTH BY NORTHWEST beschreibt. Angedacht war eine Szene in einer Autofabrik, in der Cary Grant am Fließband einen Ar-

Hitchcock-Hommage in MINORITY REPORT

beiter verhört, während zugleich ein Auto zusammengesetzt wird:

> »Finally, the car they've seen being put together from a simple nut and bolt is complete, with gas and oil, and all ready to drive off the line. The two men look at it and say, ›Isn't it wonderful!‹ Then they open the door to the car and out drops a corpse.«[37]

Spielbergs Film, der zugleich sein am deutlichsten an Hitchcocks Paradigma des unschuldig Verfolgten ausgerichtetes Werk ist, verschneidet diesen verbalen Outtake mit der Fließbandsequenz aus Chaplins MODERN TIMES (Moderne Zeiten; 1936) und lässt seinen von Tom Cruise gespielten Protagonisten selbst in die Maschinerie geraten. Aus dem zum Fluchtauto zusammengesetzten futuristischen Gefährt blickt das Stehaufmännchen seine Verfolger noch einmal kurz an und verschwindet dann auf Nimmerwiedersehen – Spielberg bleibt *last man standing*. ❑

Anmerkungen

1 Nigel Andrews: Nigel Andrews on JAWS. A Bloomsbury Movie Guide. London 1999, S. 144. Vgl. auch die von JAWS-Drehbuchautor Carl Gottlieb überlieferte Äußerung, man habe auf einen ähnlich traumatisierenden Effekt gehofft, wie ihn seinerzeit PSYCHO hatte; William Baer: Classic American Films. Conversations with the Screenwriters. Westport 2008, S. 197.

2 Vgl. das auf der DVD von DUEL enthaltene Feature »DUEL: A Conversation with Steven Spielberg«.

3 Vgl. Susan Royal: Steven Spielberg in His Adventures on Earth. In: Lester D. Friedman / Brent Notbohm (Hg.): Steven Spielberg. Interviews. Jackson 2000, S. 84-106, hier: S. 102.

4 Vgl. Joseph McBride: Steven Spielberg. A Biography. Jackson 2010, S. 363.

5 Vgl. die Kinostatistik für die BRD in diesen Jahren unter www.chartsurfer.de [20.1.2015].

6 George Stevens, jr. (Hg.): Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute. New York 2006, S. 324.

7 Vgl. David Lubin / Joseph McBride: Hitchcock. A Defense and an Update. In: Film Comment 15.3 (1979), S. 66-70, hier: S. 70.

8 Vgl. Julie A. Turnock: Plastic Reality. Special Effects, Art and Technology in 1970s U.S. Filmmaking, Vol. 1. Chicago 2008, S. 325.

9 Vgl. Jack Sullivan: Hitchcock and Music. In: Thomas Leitch / Leland Poague (Hg.): A Companion to Alfred Hitchcock. Malden 2011, S. 219-236, hier: S. 233.

10 Vgl. McBride: Spielberg, a.a.O., S. 231.

11 In einem Filmseminar zitiert Brown 1975 Hitchcock als exaktes Gegenmodell zu dem kollaborativen Ansatz, den Spielberg im Zuge der Dreharbeiten verfolgt habe. In der Schwebe bleibt in Browns Erinnerung an eine Unterhaltung mit Hitchcock, ob er mit ihm JAWS-Verhandlungen geführt hat. Vgl. Joseph McBride (Hg.): Filmmakers on Filmmaking, Vol. One. Los Angeles 1983, S. 37.

12 Als aussichtsreichster Anwärter auf die Rolle des Chief Brody galt lange Zeit Charlton Heston, der nach seinen Auftritten in AIRPORT und EARTHQUAKE (Erdbeben; 1974; R: Mark Robson) der unbestrittene König des Katastrophenfilms war.

13 Exemplarisch sei hier auf einen Blog von Ivan Lerner verwiesen, der die Möglichkeit einer Hitchcock-Version von JAWS im Detail durchspielt, inklusive Besetzungsliste, Trailer, Szenenbeschreibung und möglichem Hitchcock-Cameo. Vgl. Ivan Lerner: Alfred Hitchcock's JAWS. lernerinternational.blogspot.de/2012/07/lie-27-alfred-hitchcocks-jaws.html [20.1.2015].

14 Die intertextuelle Bedeutung des Dolly-Zoom-Effekts wird bspw. diskutiert in Warren Buckland: Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster. New York 2006, S. 99. Der Schriftsteller Will Self verwendet diesen Zoom-Effekt als literarisches Stilmittel in *Shark* (2014), seinem intertextuell mit JAWS verbandelten Roman über den Untergang der U.S.S. Indianapolis, vgl. Will Self: I had planned to write JAWS without the shark. www.theguardian.com/books/2014/aug/22/will-self-planned-jaws-shark [20.1.2015].

15 Vgl. zu dieser Lesart der Eröffnungsszene Andrew Gordon: Empire of Dreams. The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg.

Lanham 2008, S. 32-35; Nigel Morris: The Cinema of Steven Spielberg. Empire of Light. New York 2007, S. 51; Georg Seeßlen: Steven Spielberg und seine Filme. Marburg 2001, S. 32.

16 Vgl. Spielbergs eigene Äußerung zur Ausrichtung von JAWS als Hitchcock-Thriller im Interview mit Peter Biskind: A ›World‹ Apart. In: Friedman / Notbohm (Hg.): Spielberg, a.a.O., S. 192-206, hier: S. 199.

17 Jonathan Freedman / Richard H. Millington: Introduction. In: Dies. (Hg.): Hitchcock's America. New York / Oxford 1999, S. 3-14, hier: S. 7f.

18 Murray Pomerance spricht von »Hitchcock's most recognizably American portrait«. Vgl. Murray Pomerance: Alfred Hitchcock's America. Cambridge 2013, S. 229.

19 Ebd., S. 70.

20 Freilich besteht, wie die gängigen Einführungen ins Genre des Tierhorror-Films argumentieren, ein wesentlicher Unterschied zwischen dem ohnehin als bösartig und gefährlich verschrienen Hai auf der einen und den vermeintlich arglosen Vögeln auf der anderen Seite. Vgl. Helmut Korte: DER WEISSE HAI (1975). Das lustvolle Spiel mit der Angst. In: Ders. / Werner Faulstich (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg. Frankfurt/Main 1987, S. 89-114, hier: S. 91f. und 97f.

21 Vgl. Slavoj Žižek: The Thing from Inner Space. TITANIC and DEEP IMPACT. In: Glen O. Gabbard (Hg.): Psychoanalysis and Film. London 2001, S. 161-167.

22 Vgl. hierzu die Interpretation von Slavoj Žižek: Warum greifen die Vögel an? In: Ders. (Hg.): Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt/Main 2002, S. 181-186.

23 Einen detaillierten Strukturvergleich beider Filme und ihrer Suspense-Strukturen liefert Korte: DER WEISSE HAI, a.a.O., S. 98-105.

24 Vgl. François Truffaut: Hitchcock. New York 1984, S. 73. S.a. die Theoretisierung dieser Strategie des »vicarious suspense« in Susan Smith: Hitchcock. Suspense, Humour and Tone. London 2000, S. 20-22.

25 »I made a serious mistake in having the little boy carry the bomb. [...] The boy was involved in a situation that got him too much sympathy from the audience, so that when the bomb exploded and he was killed, the public was resentful.« Truffaut: Hitchcock, a.a.O., S. 109.

26 Vgl. Ryan Gilbey: It Don't Worry Me. The Revolutionary American Films of the Seventies. New York 2003, S. 83.

27 Die überragende Leistung von Fields, die später zur Vize-Präsidentin von Universal aufsteigen sollte und kurzzeitig als Regisseurin von JAWS 2 im Gespräch war, wird u.a. von Tim Robey gewürdigt, der sie in seine Liste der zehn meistverdienten Oscar-Ehrungen aller Zeitungen aufnimmt. Vgl. Tim Robey: We'd Like to Thank the Academy. The Ten Most Richly Deserved Oscars. In: Richard T. Kelly (Hg.): Ten Bad Dates with De Niro. A Book of Alternative Movie Lists. London 2007, S. 36-41, hier: S. 40.

28 Vgl. zu diesen Intertexten Korte: DER WEISSE HAI, a.a.O., S. 98 und I.Q. Hunter: Exploitation as Adaptation. In: Iain Robert Smith (Hg.): Cultural Borrowings. Appropriation, Reworking, Transformation. o.A. (e-Book) 2009, S. 8-33, hier: S. 12.

29 Vgl. Gilbey: It Don't Worry Me, a.a.O., S. 84.

30 Vgl. Sean Desilets: Pedal Pushers. Spielberg, De Sica, and Dismemberment. In: Film Criticism 37.1 (2012), S. 19-34, spez. S. 25-30.

31 Vgl. Pauline Kael: The Current Cinema. Notes on Evolving Heroes, Morals, Audiences. In: The New Yorker vom 8.11.1976, S. 136-145, hier: S. 136.

32 Die von Marie Belloc Lowndes stammende Vorlage für Hitchcocks Film basiert auf dem Fall Jack the Ripper, während sich Peter Benchley für seinen Roman *Jaws* (1974) von einigen medial aufgebauschten Haiangriffen auf Long Island inspirieren ließ.

33 Vgl. Truffaut: Hitchcock, a.a.O., S. 44.

34 Vgl. hierzu ausführlicher den Artikel von Heiko Nemitz im vorliegenden Band.

35 Seeßlen: Spielberg, a.a.O., S. 8.

36 Eine exemplarische Zusammenstellung von Hitchcock-Zitaten bei Spielberg leistet Arnaud Palisson: Hitchcock's Influences on Spielberg. RAIDERS OF THE LOST ARK as Example. www.theraider.net/features/articles/hitchcock_01.php [20.1.2015].

37 Truffaut: Hitchcock, a.a.O., S. 257.