

Hausarbeit  
Basisseminar Cinezoo  
Werner Dütsch

# **Haifisch an Bord!**

**Territoriale Grenzüberschreitungen  
im Film JAWS  
von Steven Spielberg**

Ralf Stadler  
Kasseler Str. 37  
33098 Paderborn  
fon/fax: 05251-699116  
stadlerfilm@gmx.de

Matr.Nr. 10573

## **Inhalt**

1. Einleitung . . . . .	S. 3
2. Inhaltsangabe . . . . .	S. 5
3. Handlungsanalyse . . . . .	S. 5
4. Resümee . . . . .	S. 19
5. Quellen . . . . .	S. 21
5.1 Filme . . . . .	S. 21
5.2 Verwendete Literatur. . . . .	S. 21

„I was just thinkin´ about the way it supposed to be  
I´ll eat the plants and the fruit from the trees.  
And I´ll live on vegetables and I´ll grow on seeds.  
I don´t eat animals and they don´t eat me.”

Melanie

“If you are looking for a shark, you won´t find it on the land.”

Matt Hooper

## 1. Einleitung

Nach wie vor ist JAWS (dt.: Der weiße Hai, USA 1974) der Inbegriff des modernen Monsterfilms. Der Film des damals erst siebenundzwanzigjährigen Steven Spielberg zog dank seines phänomenalen Erfolges nicht nur etliche Sequels nach sich- er trat auch eine ganze Lawine ähnlich gelagerter Filme los, die allesamt eine außer Kontrolle geratene Tierwelt thematisierten und je nach Bedarf Piranhas, Mörderspinnen, Cobras oder Grizzlybären in Aktion zeigten. Der Rückgriff auf ein klassisches Genre war für Spielberg eine Verbeugung vor dem „Old Hollywood“ und seinen Ungeheuern, wie Frankensteins Monster und dem Wolfsmenschen, sowie den zahllosen Untieren der 50er und 60er Jahre. Seine Innovation bestand jedoch im Versuch größtmöglicher Authentizität. Die Bedrohung spielte sich nicht länger an exotischen oder abgelegenen Orten ab (Creature from the Black Lagoon) oder benötigte einen mehr oder weniger wissenschaftlich fundierten Handlungsaufhänger in Form von Radioaktivität (Tarantula) oder prähistorischen Überbleibseln (King Kong, The Beast from 20 000 Fathoms). Das Wesen, das plötzlich zur Bedrohung wurde, war ein Weißer Hai, der weder mutiert noch vom Teufel besessen war, der lediglich Fressen wollte und diesem Trieb ausgerechnet in einem Territorium nachkam, dass die Menschen für ihre Freizeitgestaltung nutzbar gemacht hatten: der Strandzone des Ozean.

Die Bedrohung aus der Tiefe ist eine menschliche Urangst, wie die Angst davor, gefressen zu werden. Obwohl der Aktionsradius des Hais auf das Meer beschränkt ist, gelingt es ihm jedoch, eine ganze Kleinstadt zu terrorisieren. Der Horror erreicht auch jene, die das Meer meiden. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass selbst beim Baden in Süßwasser der Gedanke an bestimmte Filmszenen nicht unbedingt empfehlenswert ist. Offenbar rührt der Film also an Ängste, die rational nicht leicht zu fassen sind, in ihrer Universalität aber sehr leicht nachzuempfinden. Das gewaltsame Eindringen in den eigenen Lebensraum ist eine solche Angst und das grundlegende Motiv des Horrorfilms schlechthin.

In dieser Arbeit befasse ich mich mit der Frage, wie dieses Motiv in JAWS verarbeitet wird. Dazu sehe ich mir zunächst an, in welchen Lebensräumen sich die Protagonisten von JAWS bewegen und in welchem Verhältnis diese zueinander stehen. Ich werde die Grenzüberschreitungstheorie von Jurij M. Lotmann kurz vorstellen und sie als Bestandteil einer allgemeinen Handlungsanalyse des Films zur Anwendung bringen. Um der Wirkungsweise von JAWS auf die Spur zu kommen untersuche ich, wo Grenzüberschreitungen stattfinden und welche Konsequenzen sich dadurch für die Dramaturgie ergeben.

## **2. Inhaltsangabe**

An der Küste von Amity Island: Eine junge Schwimmerin wird von einem Hai attackiert und getötet. Um die Sommertouristen nicht zu vergraulen, weigern sich die Stadtväter jedoch, die Strände zu schließen. Als es zu weiteren Opfern kommt und es nicht gelingt, den Hai zu fangen, begibt sich Chief Brody zusammen mit dem Meeresbiologen Hooper und dem raubeinigen Fischer Quint auf Hohe See. Ein Kampf auf Leben und Tod beginnt, der zunächst Quint das Leben kostet. Mit einem Schuss auf eine Druckluftflasche im Rachen des Hais tötet Brody das Tier schließlich.

## **3. Handlungsanalyse**

Will man den Film JAWS auf zwei Sätze reduzieren, so ist es die Geschichte eines Mikrokosmos, dessen scheinbare Stabilität von einer äußeren Bedrohung ins Wanken gebracht wird. Um diesen Mikrokosmos möglichst glaubhaft zu gestalten, führt der Film in seiner Exposition bereits alle wichtigen Handlungsorte ein und liefert so einen klaren Überblick über die Beschaffenheit dieses sozialen Systems.

Der Prolog findet an einem Strand statt. Es ist Nacht, und eine Gruppe ausgelassener Jugendlicher feiert am Lagerfeuer. Jemand spielt Mundharmonika und es herrscht eine mit Bier angereicherte Gemütlichkeit. Als sich zwei der Jugendlichen zu einem Flirt näher kommen, verlassen sie schließlich die Sicherheit des Feuerscheins und stürzen sich buchstäblich in die Nacht: während die junge Frau sich entkleidet um schwimmen zu gehen, hat der angetrunkene Junge Schwierigkeiten, Schritt zu halten. Gegen den Nachthimmel heben sich die Silhouetten von windschiefen Dünenzäunen ab wie eine Vorausschau auf die Haifischzähne. Dennoch wirft sich das Mädchen ahnungslos in die Fluten und wird nur Augenblicke später von etwas angegriffen, das sich unter der Wasseroberfläche verbirgt. Zunächst wird sie kurz unter Wasser gezogen, dann taucht sie schreiend wieder auf und wird ruckartig durch das Wasser gezerrt. Für eine Sekunde lässt der Zugriff nach und sie versucht sich an einer im Wasser treibenden Boje festzuklammern. Allerdings vergebens, und im nächsten Augenblick wird sie endgültig in die Tiefe gezogen. Indes ist ihr betrunkenen Begleiter bei dem Versuch, sich auszuziehen, am Strand eingeschlafen.

Spielberg setzt bei der Inszenierung dieser Eingangssequenz auf extreme Kontraste. Hell- Dunkel, Land- Wasser, Über und Unter werden hier als grundlegende Motive des Films eingeführt. Der Strand als ein Ort der Sicherheit erlaubt es den Jugendlichen in friedlicher Koexistenz mit dem in leichten Wogen anrollenden Meer zu leben. Zumindest, solange sie sich an das Feuer halten. Die Urangst vor der Dunkelheit und den Gefahren außerhalb des Stammesbundes gehört zu einem der menschlichen Grundinstinkte. Das Meer wird mit der unerschlossenen Wildnis gleichgesetzt, wo unbekannte Gefahren lauern. Erst mit dem Eindringen in dieses unerforschte Territorium setzt sich die Schwimmerin ihrem eigenen Untergang aus und liefert damit den Ausgangspunkt für die Handlung des Films. Sie überschreitet gleich mehrfach klar abgesteckte Grenzen indem sie aus dem Licht ins Dunkel tritt und vom Strand ins Wasser wechselt.

Unter den dutzenden theoretischen Ansätzen, welche sich mit narrativen Strukturen befassen, empfinde ich die Grenzüberschreitungstheorie von Jurij M. Lotman als besonders interessant. Vereinfacht ausgedrückt versteht sie jedes Kunstwerk als ein sekundäres modellbildendes System, das heißt, es entwirft ein Modell einer ganz spezifischen Weltsicht. Innerhalb dieses Systems existieren voneinander klar abgegrenzte Räume und Hierarchien. Daraus ergibt sich für Lotman eine Ereignisdefinition, die stark von eben jenem Begriff der Grenze geprägt ist: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“<sup>1</sup>

Was nun aber tatsächlich eine Grenze ist und was nicht, hängt sehr stark vom Weltbild der jeweiligen Kultur ab. So kann ein und dieselbe Szene, wie beispielsweise ein gleichgeschlechtlicher Kuss oder das Schlachten einer Kuh, an einem Ort der Welt bereits als Grenzüberschreitung und somit als Handlungsereignis registriert werden, während man andernorts die Schultern zuckt. Tatsächlich kann man den Begriff der Grenze (des semantischen Raumes) auch etwas allgemeiner als „Regel“ ausdrücken. Insofern ist es der Regelverstoß, welcher als Initiation für das Handlungsgeschehen dient. Der Medienwissenschaftler Karl Nikolaus Renner hat die Lotmann'sche Grenztheorie weiterentwickelt, indem er die Konsequenzen der Überschreitung, bzw. des Regelverstoßes analysiert. Aus seinem „Gleichgewichtskonzept“ ergeben sich drei mögliche Folgen:

---

<sup>1</sup> Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München, 1972

- „1. Der Held, der in einen fremden semantischen Raum eingedrungen ist, verlässt diesen Raum unverändert.
2. Der Held nimmt den Zustand des Raums an, in den er eingedrungen ist.
3. Die Ordnung der semantischen Räume verändert sich so, dass zwischen Held und semantischem Raum kein Widerspruch mehr besteht.“<sup>2</sup>

Was bedeutet das in Anwendung auf die Eingangssequenz von JAWS? Das Ereignis ist also der nächtliche Schwimmgang der jungen Frau. Der semantische Raum, in den sie eindringt, ist das Jagdrevier des Weißen Hais. Nun könnte die Frau schwimmen und unversehrt wieder an den Strand zurückkehren, oder sie könnte bei dem Kampf mit dem Hai die Oberhand gewinnen und sich gegen das Untier behaupten. JAWS entscheidet sich für die pessimistischere Handlungsvariante und so wird die Heldin vom Meer regelrecht verschluckt. Auf einer anderen Handlungsebene rechtfertigt Spielberg diesen Pessimismus übrigens noch durch einen zusätzlichen Regelverstoß der Heldin. Er lässt sie vorher Alkohol konsumieren, stellt dann einen promiskuitiven, vorehelichen Geschlechtsakt mit dem Jungen in Aussicht und lässt sie dann nackt baden. Vor dem Hintergrund einer puritanischen Weltsicht erscheint ihr Tod somit beinahe wie die Bestrafung eines empfindlichen Sittenverstoßes und der Hai wie ein Instrument eines repressiven Moralempfindens. Glücklicherweise hält Spielberg nicht an dieser Dramaturgie fest, welche kurze Zeit später im Horrorgenre den so genannten Teenie-Slasher<sup>3</sup> in Filmen wie HALLOWEEN (1978) oder FRIDAY, THE 13th (1980) hervorbringen sollte und demonstriert in der Folge, dass der Hai sich seine Opfer nicht nach moralischen Kriterien aussucht.

Zunächst setzt der Film seine Exposition allerdings mit der Einführung von Chief Brody und der Schilderung seines häuslichen Lebensraums fort. Zusammen mit seiner Familie - seiner Frau Ellen und zwei Kindern - bewohnt er ein kleines Häuschen mit Seeblick. Ein kleiner Garten gehört ebenso zum Grundstück wie ein eigener kleiner Anlegesteg. Aus dem ersten Gespräch zwischen Brody und seiner Frau kurz nach dem Aufwachen erfahren wir, dass die Familie erst vor kurzem aus

---

<sup>2</sup> Renner, Karl Nikolaus: Narrative Erzähltheorie. Ringvorlesung „Grenzen erfahren...“. Mainz, 1998, S. 10

<sup>3</sup> SLASHER, oder auch SLAYER ist ein genreüblicher Begriff für einen meist omnipotenten, maskierten Serienkiller, der Jugendliche umbringt- vorzugsweise während oder nach des Geschlechtsakts oder dem Drogenkonsum.

New York hierher gezogen ist. Wie wir später erfahren, konnte Brody seine Machtlosigkeit anbedachts der Verbrechensfülle in der Großstadt nicht mehr verkraften. Mit der Versetzung an diesen scheinbar Idyllischen Ort scheint sich für ihn und seine Familie alles zum Besseren zu wenden. Trotzdem hadern Brody und die Seinen mit ihrer Assimilierung, sowohl was die Anpassung an sprachliche Gepflogenheiten, als auch die Akzeptanz durch die anderen Insulaner angeht. Brody ist „der Neue“, der seine Kompetenz erst unter Beweis stellen muss. Und letztendlich wird auch der Konflikt zwischen Brody und dem Bürgermeister auf dieser Prämisse fußen.

Spielberg zeigt die Familie Brody als Ort idealer Sicherheit und Harmonie. Alles hat eine geregelte Ordnung bis hin zur Verteilung der Geschlechterrollen, bei der Brody seinen Posten als Polizeichef einnimmt, während seine Frau die Kinder verarztet und sich mit dem Kleinsten auf eine Schaukel setzt. Als Grenze bleibt das Meer die ganze Szene über im Hintergrund durch die Fenster sichtbar, aber es wird einige Zeit dauern, bis Brody diese Grenze überschreitet. Seine erste Grenzüberschreitung war bereits der Umzug von New York und der rote Faden der ersten zwei Drittel von JAWS wird Brodys Schwanken zwischen der Eingliederung in die Gemeinde und dem Schaffen einer neuen Ordnung sein.

Nach der Entdeckung der an Land gespülten Leiche der Schwimmerin erwartet Brody in seinem Büro der Bericht des Gerichtsmediziners: Haiangriff. Um ihn herum bombardieren ihn die Leute mit der Last banaler Kleinstadtsorgen: Vandalismus an Gartenzäunen und falsch abgestellte Lieferwagen. Das Polizeipräsidium wird als chaotischer Ort dargestellt, wo alle durcheinander reden, Telefone klingeln, alles drunter und drüber geht. Der überforderte Brody flüchtet sich nach draußen in ein Kleinstadtszenario wie aus dem Bilderbuch: Die Sonne scheint auf die weißgetünchten Neu-England-Häuser herab und eine Parade probt gerade den Aufmarsch zum Nationalfeiertag am 4. Juli.<sup>4</sup> Wie wir später noch sehen werden, ist dieser Termin gleich mehrfach kodiert. Einerseits markiert er den Saisonbeginn und damit das Eintreffen der Touristen. Andererseits macht dieser sicherlich nicht zufällige Verweis auf die amerikanische Geschichte auch Amity Island als Mikrokosmos sinnfällig. Die

---

<sup>4</sup> Gedreht wurde JAWS auf Martha's Vineyard, einer exklusiven Insel vor der Küste von Massachusetts. Das Stadtzentrum ist der Walfängerort Edgartown, die Panik bricht am Joseph A. Sylvia State Beach zwischen Edgartown und Oak Bluffs Town aus. (Quelle: Skrentny, Werner: WO HITCHCOCK'S VÖGEL SCHREIEN, Europa Verlag, Hamburg, 2002)



Gesellschaftsordnung wird sich gegen die Bestie durchsetzen müssen, um seine Unabhängigkeit zu wahren. Brody kauft indes Holzlatten, Farbe und Pinsel, um damit „Baden verboten“ Schilder zu bauen. Er weiß, dass von ihm der Erhalt der Kleinstadtordnung abhängt.

Sein Eifer ist jedoch gar nicht im Sinne der herrschenden Ordnung: Der Bürgermeister will eine Schließung der Strände um jeden Preis vermeiden. Auf der Fährüberfahrt auf eine die Nachbarinsel stellt er Brody zur Rede und macht ihm klar, wie sehr die Stadt von den Sommerdollars abhängig ist. Er hat auch direkt einen Anwalt dabei, der Brodys Kompetenzen für eine Strandschließung infrage stellt und nachdem sogar der Gerichtsmediziner seine Diagnose bezüglich der Todesursache ändert - angeblich hätte auch eine Schiffschraube das Mädchen töten können- wird Brody zu einer Öffnung der Strände genötigt.

Bezeichnenderweise findet dieses Gespräch auf der Schnittstelle zwischen Land und Wasser statt. Die Fähre ist der ideale Ort, an dem die erste folgenschwere Entscheidung gefällt wird. Genauso wie auch die finale Schlacht zwischen Mensch und Hai nicht im Wasser und nicht an Land stattfinden wird - sondern in einem Boot.

Der Hauptteil des Films beginnt mit einer weiteren Haiattacke. Chief Brody sitzt angespannt zwischen einer kleinen Schar von Strandbesuchern und starrt auf das Wasser. Einige Badende tummeln sich unbeschwert darin, unter anderem auch Brodys Sohn mit seinen Freunden. Brody springt bei jedem Anzeichen von Gefahr auf und kann sich auf nichts anderes konzentrieren. Als die Katastrophe dann eintritt, ist er machtlos. Der Hai fällt über einen kleinen Jungen her, der mit einer Luftmatratze herumpaddelt. Wie schon bei der Eingangsszene, wird auch hier auf das Nahen des Hais zweifach hingewiesen: Das berühmte John-Williams-Thema ist zu hören- eine Kombination aus tiefen Cellostreichern, die immer schneller werden, mit plötzlichen einsetzenden Hörnern, welche das Jagdmotiv unterstreichen. Zudem sehen wir die Badenden aus der Subjektive des Hais - als Silhouetten an der Wasseroberfläche. Haarscharf schwimmt er an einigen strampelnden Beinen vorbei und hält auf die Luftmatratze des Jungen zu. Die Strandbesucher sehen entsetzt, wie die riesige Finne und die Schwanzflosse an der Wasseroberfläche eine Kurve beschreiben und wieder abtauchen. Eine Blutfontäne zeugt von dem Schicksal des

Jungen, während die anderen Schwimmer rasch das Meer verlassen. Die völlig zerfetzte Luftmatratze wird kurz darauf an Land gespült.

Die Wirksamkeit dieser Szene resultiert aus der genauen Umkehrung der Anfangsszene. War der Tod der Schwimmerin schon fast wie eine Zwangsläufigkeit inszeniert - die mehrfache Grenzüberschreitung beim Eindringen in die Wildnis und der Bruch mit puritanischen Wertevorstellungen - so schlägt der Hai nun völlig willkürlich zu. Es ist Tag, es sind viele Menschen im Wasser und es trifft ausgerechnet ein unschuldiges Kind. Diese Unberechenbarkeit steigert seine Gefährlichkeit für den Zuschauer und macht ihn ganz plötzlich auch für die Allgemeinheit zur Bedrohung. Drang die Schwimmerin vom Anfang noch in das Hoheitsgebiet des Hais ein und wurde deswegen gefressen, so hat sich die territoriale Betrachtungsweise in dieser Szene radikal gewandelt. Das Meer ist nicht länger natürlicher Lebensraum einer Artenvielfalt die unter anderem auch gefährliche Fleischfresser zulässt, sondern ein im industriellen Zeitalter für den Freizeitbetrieb nutzbar gemachtes Gebiet, das für Haie keinen Platz hat. Nicht der Schwimmer, sondern der Hai ist plötzlich der Eindringling in fremdes Gebiet. Sein Angriff kann nicht mehr als natürlicher Nahrungsdrang interpretiert werden, sondern bedeutet einen Regelbruch gegen die Konventionen des Badebetriebs, welcher den Strand und die Wasseroberfläche für sich beansprucht hatte. Für die soziale Ordnung stellt die Grenzüberschreitung des Hais eine Kampfansage dar. Der Besitzanspruch auf das Grenzland wird völlig neu zu verhandeln sein.

Eine rasch einberufene Bürgerversammlung berät über das weitere Vorgehen. Die Interessen des tourismusabhängigen Einzelhandels stehen in krassem Gegensatz zu Brodys Vorhaben, den Strand zu schließen. Außerdem hat die Mutter des getöteten Kindes eine Art Kopfgeld auf den Mörderhai ausgesetzt und setzt die Gemeinde damit zusätzlich unter Handlungsdruck. In dieser Situation wird eine Figur in die Geschichte eingeführt, die für den Balanceausgleich des sozialen Systems von entscheidender Bedeutung ist. Der Fischer Quint stellt gewissermaßen einen Gegenpol zu Chief Brody dar. Er lebt in einem selbstgewählten Außenseitertum und demonstriert durch sein selbstsicheres Auftreten Autorität und Kompetenz. Anders als Brody, hat sich Quint bei den Insulanern bereits Respekt verschafft. Sein erster Satz - „you all know me“ - verweist schon auf diesen Status, und sofort kehrt im Gemeindesaal Ruhe ein. Dann legt Quint sein Angebot vor, den Hai zu töten- aber

nicht für das veranschlagte Kopfgeld, sondern für das Dreifache der Summe. Weil er jenseits der gesellschaftlichen Ordnung von Amity steht, macht er seine eigenen Regeln. Zur Bilderbuchidylle der Stadt bildet er den Kontrast einer Einmannklave. Dennoch besteht ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis. Quint braucht die Gemeinde für seinen Broterwerb und um sich seine Individualität von ihr bestätigen zu lassen. Und die Gemeinde ist auf ihn angewiesen, weil er an der Grenze und jenseits des geltenden Ordnungssystems immer wieder die Drecksarbeit erledigt. Noch ist seine Zeit nicht gekommen, und während die folgenden Versuche der Haijagd für alle Beteiligten frustrierend oder sogar tödlich enden, hält er sich geduldig im Hintergrund.

Die Insulaner wollen das Problem selbst in die Hand nehmen. Ein ganzer Schwarm von Hobbyjägern macht sich auf die Suche nach dem Hai. Spielberg zeigt diese Bemühungen als von vornherein zum Scheitern verurteilt. Zu unüberlegt, zu naiv ist die Herangehensweise der Leute. Ihre Selbstüberschätzung geht mit der Unterschätzung des Hais einher, der mehr und mehr an den Grundfesten dieser Gesellschaft rüttelt. Besonders eindrucksvoll vermittelt sich das, wenn der Hai einen Bootssteg, auf dem zwei Männer auf der Lauer liegen, ganz einfach aus den Fugen reißt und aufs Meer hinauszieht. Zwar können sich die Männer in letzter Sekunde retten, dennoch wird deutlich, dass sich die Gewalt des Fisches nicht mehr nur auf das Meer beschränkt: Er droht das Fundament der Gesellschaft auszuhebeln - physisch durch die Zerstörung von Luftmatratzen, Booten und Stegen; im übertragenen Sinne durch die Vertreibung der Sommergäste und den damit herbeigeführten finanziellen Ruin der Gemeinde. Brodys Machtlosigkeit resultiert dabei weiter auf seinem Außenseitertum. Seine Autorität wird bei den Insulanern nicht anerkannt und selbst sein Hilfssheriff erweist sich nicht als Stütze. „These are your people out there. Talk to them,“ bittet Brody vergeblich seinen Helfer, um das am Pier herrschende Chaos in den Griff zu bekommen. Was Brody zur Erlangung der Autorität und damit dem Anlaufen eines Initiationsprozesses fehlt, ist eine Helferfigur. Interessanterweise trifft genau in diesem Moment Matt Hooper, ein junger Ozeanograph und Haiforscher, bei Brody ein.

Wie Brody kommt er von Außerhalb, steht also zunächst in einem dissonanten Verhältnis zu der Gemeindeordnung, woran sich auch bis zum Schluss nichts ändert.

Anders als Brody legt er es nicht auf eine Assimilation an - die narrative Prämisse lautet, dass er in den semantischen Raum der Insel eintritt, um ihn nach getaner Arbeit unverändert wieder zu verlassen. Gegenüber Brody verschafft ihm das den Vorteil, sich den lokalen Autoritäten nicht so unmittelbar unterordnen zu müssen. Seine Verpflichtung drückt sich vielmehr in einer Solidarität mit Brody aus, die ihn schließlich dazu bewegen wird, seinen Aufenthalt zu verlängern. Als dessen Alter-Ego legt er jenen Idealismus und jene Leidenschaft an den Tag, die Brody bei seiner New Yorker Polizeiarbeit verloren gegangen ist. Seine Unangepasstheit macht ihn sympathisch, er wirkt mehr wie ein großes Kind als ein Wissenschaftler. Darum fügt er sich auch bruchlos in die familiäre Situation der Brodys ein, was sowohl bei dem Bürgermeister als auch bei Quint undenkbar wäre. Kurz nach dem trügerischen Ende der Haijagd und der Konfrontation mit der Mutter des toten Jungen stattet Hooper der Familie einen Besuch ab. Der Polizeichef ertränkt seine Schuldgefühle im Alkohol, seine Frau kommt nicht an ihn heran. In diesem Moment sorgt Hooper für eine Entspannung der Situation. Er bringt zuerst Ellen, und dann ihren Mann zum Lachen, und beide akzeptieren ihn sofort im häuslichen Kreis. Hooper darf sogar das halbvertilgte Abendessen von Brody zu Ende essen. Im Grunde ist er lediglich eine Verdopplung von Brody, die ihm schließlich die Courage gibt, sich davon zu überzeugen, dass der gefangene Hai nicht der richtige Hai ist. Danach überredet er ihn, der sich eigentlich nicht einmal auf ein Boot traut, zu einer nächtlichen Partie mitten in das Jagdrevier des Hais.

Dieses zweite Drittel des Films wiederholt strukturell haargenau das Erste: zu Beginn steht eine Grenzüberschreitung, der Haiangriff. Danach erfolgen Gegenmaßnahmen zur Schließung der Strände, bzw. zu deren Sicherung und schließlich führt eine erneute Haiattacke eine neue Handlungsellipse herbei. Dabei wurde der Hai stets noch heimtückischer, und die Angriffe noch brutaler. Stellte der Angriff auf das Kind gegenüber dem auf die Schwimmerin bereits eine qualitative Steigerung dar, so setzt der dritte Angriff noch eines obendrauf. Trotz aller Beschwörung von Seiten Hoopers und Brodys ist es nicht gelungen, die Strände zu sperren. Stattdessen versucht man mit Hilfe von Wachtürmen und einem Aufgebot der Küstenwache, die Gewässer sicher zu machen. Als schließlich eine Haifinne gesichtet wird, kommt es zu einer Panik. Der vermeintliche Angriff entpuppt sich gerade als Jungenstreich, da taucht der Hai plötzlich in einer kleinen Bucht abseits des Strandes auf. Dummerweise sind

dort ausgerechnet Kinder auf einem Segelboot zugange - unter anderem auch der Sohn von Chief Brody. Obwohl die Kinder gerettet werden und stattdessen ein namenloser Angler dran glauben muss, verleiht der Vorfall Brodys Bemühungen um die Sicherheit eine zusätzliche persönliche Note - mehr noch: es ist, als habe ihn der Hai persönlich herausgefordert.<sup>5</sup> In der Schlusseinstellung schaut er auf das Meer hinaus und unterstreicht damit seine Entschlossenheit, diese Herausforderung anzunehmen. Die Bedrohung durch den Hai hat letztendlich auch für ihn existenzielle Züge angenommen. Wenn er sie überwindet, wird er nicht nur die Autorität in den Augen der Insulaner gewinnen, sondern als einer von Ihnen die erschütterte Ordnung wieder ins Lot bringen.

Wie kann das erreicht werden? Unter den Prämissen der um das Gleichgewichtskonzept erweiterten Grenzüberschreitungstheorie hat der Hai immer wieder die Grenze zum zivilisierten Badestrand passiert und sie unbeschadet wieder verlassen. Durch sein Einwirken gestaltet sich dieser Raum aber auch um und wird immer mehr zum primären Jagdrevier, statt zur Badezone der Menschen. Der einzige Weg, um diese Umgestaltung rückgängig zu machen und aus dem elliptischen Handlungsschema (den wiederholten Haiangriffen) auszubrechen, ist, sich selbst ins Territorium des Hais zu begeben.

Allein kann Brody das jedoch nicht schaffen. Sein Alter-Ego Hooper versieht ihn zwar mit der nötigen wissenschaftlichen Kompetenz und einer jugendlichen Abenteuerlust, dennoch ist er zu sehr den Zwängen der Gesellschaft angepasst, um die Regeln der Wildnis beherrschen zu können. Über den Status von Quint habe ich bereits ausführlich gesprochen - jetzt zeigt sich, dass Quint genau die komplementären Eigenschaften für dieses Unternehmen mitbringt. Als Brody und Hooper sich bei ihm einfinden, um ihm das Angebot zu unterbreiten, gibt sich Quint als Kenner und Bezwingler der Ozean-Wildnis. Seine Hütte ist mit Haifischknochen- und Gebissen dekoriert. Er pflegt die alte Piratensitte des Schnapsbrennens, kocht die Kiefer seiner Trophäen in einem riesigen Kessel ab und singt alte Seemannslieder. In seinem Lebensraum sind die Regeln und Gesetze der Kleinstadt außer Kraft gesetzt. Er macht das auch gegenüber Brody unmissverständlich klar- eigentlich will er es ganz

---

<sup>5</sup> Der Konflikt zwischen Brody und dem Hai wurde im Verlauf der Reihe zu einer regelrechten Familienfehde ausgebaut. In Teil 2 steht wieder sein Sohn Michael auf dem Speisezettel eines Hais, überlebt aber und gründet einen Unterwasservergnügungspark (JAWS 3-D). Nach Brodys Ableben verfolgt ein Weißer Hai schließlich seine Frau Ellen bis auf die Bahamas (JAWS 4- THE REVENGE)

allein mit dem Hai aufnehmen. Hinter seinem Jagdtrieb wird bereits noch etwas ganz anderes sichtbar, eine persönliche Obsession. Wissen wir von Hooper bereits, dass er sich seit einer harmlosen Kindheitsbegebenheit für Haie interessiert, und ist Brody spätestens durch den Angriff auf seinen Sohn persönlich motiviert, so erfahren wir erst viel später, warum Quint den Hai töten will. Als Matrose gehört er zu den Überlebenden einer Schiffskatastrophe. Drei Tage und Nächte harrte er im Wasser auf Rettung, während Haie die Zahl seiner Kameraden von über tausend auf dreihundert reduzierte. Um dieses Trauma zu tilgen, muss er den Über-Hai töten, wie dereinst Käpt'n Ahab seinen Weißen Wal. Nicht zufällig erscheint einem JAWS wie eine Neuauflage des Melville'schen Kampfes Mensch gegen Natur, der ja nicht umsonst zu einem der Grundmotive der amerikanischen Literatur zählt.<sup>6</sup> Wegen der Erschließung des amerikanischen Westens durch die Pioniere ist der Kampf gegen die Wildnis stark ins kulturelle Gedächtnis der USA geimpft. Die enormen Mühen, mit denen jeder Quadratmeter einer feindlichen Natur abgetrotzt wurde, waren ungleich größer als beispielsweise in Europa, wo die Agrarkultur nicht diesen schmerzhaften Prozess der Besiedelung vonnöten machte. Die Besiedlungsgeschichte der USA bot seit jeher soviel Stoff, dass sie mindestens die Hälfte der Hollywoodproduktionen bestimmte. Der Western war eines der ersten, durch feste Regeln umrissenen Genres der Filmgeschichte. Seit dem berühmten Schuß in die Kamera in „THE GREAT TRAIN ROBBERY“ (1903) erlebte es stetig neue Wiederbelebungen und Variationen. Seiner Faszination erlagen im Spaghettiwestern schließlich sogar europäische Filmemacher, die mit einem Blick von Außen diesem Kampf um die Landerschließung eine kritische Note verliehen.<sup>7</sup>

Werner Dütsch wies in seinem Seminar „Cinezoo“ ausführlich auf die Parallelen zwischen Spielbergs Film und dem klassischen Western hin. Ganz im Sinne des New Hollywood entsteht hier eine moderne Mischform traditioneller Muster. Der Hai steht in diesem Fall für eine unberechenbare, unbezähmbare Natur. Die Wildnis der Prärie lässt sich mit den Weiten des Ozeans gleichsetzen, der höchstens in Grenznähe für die Zivilisation erschlossen werden kann. Laut Werner Dütsch ist Amity Island die perfekte Wild-West-Stadt im Stadium des wirtschaftlichen Wachstums und des Wohlstandes. Kennzeichnend ist auch die Bedrohung von Außen - im Western

---

<sup>6</sup> Andere berühmte Beispiele sind Melvilles eigene Erzählung „THE LIGHTNING ROD MAN“ und natürlich „THE OLD MAN AND THE SEA“ von Hemingway.

<sup>7</sup> In „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ (1968) geht die Erschließung des Westens für Sergio Leone einher mit dem Niedergang jeglicher Moral.

zumeist von skrupellosen Gangstern verkörpert. Sie tauchen aus der Prärie auf und verbreiten Angst und Schrecken. Auch hier ist das Motiv der Grenzüberschreitung von elementarer Bedeutung, versuchen die Bösewichter doch, den vorgefundenen semantischen Raum dahingehend zu verändern, dass er ihren Bedürfnissen entspricht. Dazu bringen sie die fragile Ordnung der Westernstadt durcheinander. Um diesen Prozess aufzuhalten, bedarf es einer massiven Gegenwehr durch die Vertreter der zivilisierten Ordnung, die nicht selten zu einer Neudefinition des gesellschaftlichen Reglements führt. Wenn die Schurken am Ende besiegt sind, findet damit auch eine Wertebestätigung statt.

Dasselbe Muster greift auch JAWS auf. Wenn Chief Brody sich selbst auf hohe See begibt, dann tut er nichts anderes als seine Vorgänger im Westerngenre im Hinblick auf das finale Duell: Nachdem die Bürger ihm die Hilfe verweigern, stellt er sich selbst der Konfrontation mit dem Bösen. So gesehen ist JAWS ganz bewusst als „HIGH NOON“ auf See angelegt.

Auf personeller Ebene lassen sich die Parallelen zum Western noch weiter ausbauen. Wenn Brody der traditionelle Sheriff ist - stets um das Wohl seiner Gemeinde bemüht, im Ernstfall aber auf einsamem Posten - dann balanciert Quint in der Rolle des Outlaw an der Trennlinie zwischen Gut und Böse. Schon sein Beruf als Haifänger an der Schnittstelle zwischen Land und Wasser macht ihn zum Grenzgänger. Obwohl er auf der guten Seite steht, macht ihn sein Außenseitertum der Gesellschaft auch dem Hai ein bisschen ähnlich. Sein derber Charakter, seine unverhohlene Verachtung gegenüber jeder Autorität, sei es staatlicher oder intellektueller Natur, drückt sich in den Querelen mit Brody und Hooper aus, die er vom Zaum bricht. Quint entwickelt sich zum Feind der Gesellschaftsordnung auf dem Boot. Wie wir noch sehen werden, arbeitet er dem Hai in gewisser Weise sogar zu, wenn er das Funkgerät zerschlägt oder schließlich sehenden Auges den Motorausfall verursacht. Seine Feindseligkeit bildet einen Gegenpart zur Feindseligkeit der Natur, und deswegen ist er prädestiniert, den Hai aufzuspüren. Töten wird ihn aber jemand anders.

Die Hetzjagd auf den Hai inszeniert Spielberg als taktisches Spiel zwischen dem Hai und den Männern. Zunächst eröffnet er mit dem Boot von Quint, der „Orca“<sup>8</sup>, einen semantischen Raum, der wie ein Spielplatz männlicher Abenteuerlust wirkt. Da ist die traditionelle Angelausrüstung von Quint, mit Gurten und Seilen, wo noch Muskelkraft zählt und der Wille, das Biest zu bezähmen. Demgegenüber steht die High-Tech-Ausrüstung von Hooper - Peilsender, Giftspritzen und ein Haikäfig, für den Quint nur ein spöttisches Lächeln übrig hat. Als „working class hero“ steht er in größtmöglichem Kontrast zum bourgeoisen Hooper, der seiner Meinung nach „sein ganzes Leben lang nur Geld gezahlt“ hat. Brody steht genau zwischen diesen Extremen. Seine Tollpatschigkeit wird von Quint mit mehr Toleranz behandelt, als jeder Kommentar des Konkurrenten Hooper. Auch politisch ist Brody zwischen dem machomäßigen Repräsentant der Rechten und dem intellektuellen, jüdischen Vertreter der Linken, ein Vertreter der politischen Mitte. „Ein biederer Polizist und Jedermann, die Verkörperung von Jerry Ford, des netten Nachbarn und Familienmenschen, der zu der Zeit, als JAWS in die Kinos kam, Präsident der USA war.“<sup>9</sup> Seine merkwürdige Passivität wird bei einer nächtlichen Kajütenszene deutlich: Quint und Hooper kommen sich bei einem Gespräch über ihre körperliche Versehrtheit näher. Sie übertrumpfen sich gegenseitig im Herzeigen ihrer Narben. Brody steht als stiller Zuschauer dabei - die Narbe einer Blinddarmoperation will er nicht zu Felde führen. Visuell verstärkt Spielberg dessen Zuschauerposition, indem er Quint und Hooper in einer Einstellung zusammenbringt, Brody aber in einer halbnahen separiert, oder im Vordergrund groß zwischen die beiden im Hintergrund stellt. Diese Auflösung legt als Interpretationsmöglichkeit nahe, dass die drei Männer auch Aspekte ein und derselben Figur sein könnten. Unterdrückter Machismo und Urinstinkt bricht sich in Quint ebenso ungehindert Bahn, wie der universitäre Idealismus von Hooper, den Brody in New York hinter sich lassen musste. Im Finale, wenn seine Begleiter buchstäblich untergetaucht sind, vereinen sich deren Eigenschaften in der Person von Brody und verhelfen ihm zum Sieg.

Der Kampf mit dem Hai entwickelt sich immer mehr zu einem Tauziehen in Richtung der Wasseroberfläche. Die Taktik der Männer besteht darin, den Hai mithilfe von Fässern zum Auftauchen zu zwingen. Der Hai wiederum schlägt das Boot mit

---

<sup>8</sup> Der Name wurde im Zuge der JAWS-Plagiate mit ORCA (1977, Regie: Michael Anderson) später sogar selbst zum Filmtitel.

<sup>9</sup> Biskind, Peter: „EASY RIDER, RAGING BULLS“, Heyne, München, 2004, S. 483



diversen Angriffen leck und sorgt so seinerseits dafür, dass die Männer dem Wasser immer näher kommen. Die Hartnäckigkeit, mit der der Fisch das Boot verfolgt, impliziert tatsächlich eine Art von Bewusstsein, und Spielberg verlässt hier endgültig den Pfad der Wahrscheinlichkeiten, um eine Zuspitzung zu erreichen. Geschickt nutzt er dabei die Möglichkeiten, die ihm der begrenzte Raum auf der Orca bietet. Mal steht die Kamera mit Quint im Mast und schaut schwindelerregend auf die ozeanische Einöde herab. Mal balancieren die Männer schlüpfrige Simse entlang, immer nur Bruchteile vom Abrutschen ins gefährvolle Nass entfernt. Und immer wieder lässt er den Hai auch ohne musikalische Vorankündigung auftauchen und für Schreckeffekte sorgen. Schließlich eskaliert die Anspannung an Bord: Als Brody Verstärkung anfordern will, zerstört Quint das Funkgerät. Aber sein Eskapismus ist zum Scheitern verurteilt, und nur wenig später explodiert der überstrapazierte Motor und die Orca beginnt zu sinken.

Nun kommt der Hooper'sche Gegenentwurf zum Zuge. Er begibt sich in seinen Haikäfig und lässt sich damit unter Wasser. Mit einer Giftspritze will er dem Hai den Garaus machen. Doch auch dieses System scheitert und wird regelrecht in Fetzen gerissen. Hooper entkommt aus dem Käfig<sup>10</sup>, während der Hai die sinnlos gewordene Konstruktion in ihre Bestandteile zerlegt. Das Scheitern beider Handlungsentwürfe führt zum unwiderruflichen Zusammenbruch der Orca. Der Hebekran stürzt auf das Boot herab und besiegelt endgültig das Schicksal des Bootes.

Um es noch einmal klar zu sagen: es geht in JAWS um die Verlagerung und Verteidigung territorialer Grenzen. Auf dem Höhepunkt des Films steht nicht weniger auf dem Spiel, als der Besitzanspruch des Menschen auf die unerschlossene Wildnis und auf die Gebiete, die er bereits zu erobern geglaubt hatte. Weitete sich der territoriale Anspruch des Hais im Laufe des Films immer weiter aus - vom nächtlichen Meer zum Badestrand bei Tage bis hin zum Binnengewässer der Bucht - so strebt er zu guter Letzt sogar die Herrschaft über das Boot an. Mit einem ungeheuerlichen Luftsprung wirft sich der Hai auf das Deck und verlässt damit endgültig seinen natürlichen Lebensraum zugunsten einer finalen Grenzüberschreitung. Diese Tat hat für die Hierarchie auf der Orca äußerst subversive Folgen. Quint wird als Kapitän

---

<sup>10</sup> Was er in der Romanvorlage übrigens nicht tut.

buchstäblich der Boden unter den Füßen weggezogen und er schlittert dem aufgesperrten Haifischrachen entgegen. Sein Tod vollendet in der Handlungskonvention den Weg des Outlaws bei seiner Rettung einer Gesellschaft, der er selbst nicht angehört. Zwar hat er die Voraussetzung zur Vernichtung des Bösen geschaffen, um aber die Stabilität der neuen Ordnung zu gewährleisten, kann er selbst nicht überleben. Wie Kapt'n Ahab findet Quint in dem Untier seine Nemesis und geht mit ihr zusammen unter.

Für Brody wirkt sich dieser Tod wie ein Befreiungsschlag aus. Endlich kann er dem Hai auf Augenhöhe begegnen. Im überfluteten Innenraum stakst er durch das Wasser. Der Hai dringt durch die Glasfront ein und Brody schlägt mit einer Sauerstoffflasche auf ihn ein, Auge um Auge, Zahn um Zahn. Die Unmittelbarkeit dieser Konfrontation erinnert an einen Boxkampf an der Wasseroberfläche. Kurze Zeit später entscheidet Brody diesen Kampf durch einen gezielten Gewehrschutz für sich - auf dem schrägliegenden Masten der gesunkenen Orca liegend, nur Zentimeter über dem Wasser. Er verweist den Hai in seine Schranken und schickt ihn dorthin, wo er hergekommen ist. In einer Zeitlupe sehen wir den zerfetzten Leib des Hais in die Tiefe sinken. Begleitet wird das von einem Klagegeräusch, das dem Todesschrei einer urzeitlichen Kreatur gleicht.<sup>11</sup> Spielbergs Interpretation ist damit sehr viel eindeutiger, was den Triumph des Menschen angeht, als die Literaturvorlage von Peter Benchley. Dort nämlich ist das Ende eng an den Schluss von Moby Dick angelehnt und lässt den menschlichen wie auch den tierischen Protagonisten in einem Dämmerlicht zwischen Leben und Sterben zurück ohne zu klären, wer den Kampf eigentlich gewonnen hat.

In der Filmversion erobert Brody nicht nur das Meer zurück. Er dringt in den Lebensraum des Haies ein und verändert ihn stellvertretend für die amerikanische Mittelschicht im Sinne einer sicheren Bade- und Freizeitkultur. Zugleich führt er seinen persönlichen Initiationsprozess zum Abschluss und überwindet sogar seine Wasserscheu. Zusammen mit dem überlebenden Hooper kehrt er als Beherrscher des Meeres auf einem provisorischen Floß an Land zurück.

---

<sup>11</sup> Mit einem ähnlichen Geräusch stürzt auch der geheimnisvolle Lastwagen am Ende von Spielbergs „DUEL“ in Zeitlupe in die Tiefe. Hier wie dort wurde ein zeitgedehnter Dinosaurierschrei aus einem Ray Harryhausen-Film dafür verwendet- eine weitere Reminiszenz Spielbergs an den traditionellen Monsterfilm.

„I’m leavin’  
I’m gonna take up with a mermaid.  
‘N leave you land-lubbin’ women alone.  
I’m gonna grow fins  
‘N go back in the water again.”

Captain Beefheart

#### 4. Resümee

Ich erinnere mich noch gut daran, wie ich mir den Film JAWS einmal in der Videothek auslieh, um ihn meiner Freundin vorzuführen. Sie kannte ihn noch nicht, und ich hoffte, ihr mit diesem Thriller einen unterhaltsamen Abend zu bieten. Aber als der Nachspann ablief, zeigte sie sich wenig beeindruckt - schlimmer noch, sie empfand ihn als totalen Quatsch. „Niemand in diesem Film ist dort, wo er hingehört“, sagte sie. „Warum müssen die Leute ins Wasser gehen? Und was hat der Hai auf dem Boot verloren?“ Etwas salopp formuliert brachte sie damit die Schwachstelle des Films und vieler seiner Nachzieher auf den Punkt. Sie funktionieren nur, solange die Handlungsprämisse (in diesem Fall: die Leute wollen/ müssen ins Wasser) möglichst zwangsläufig erscheint. Gleichzeitig ist der Badetourismus eine Erfindung der Neuzeit, und wenn der Hai daraufhin aus seinem natürlichen Element entflieht (durch seinen Sprung an Deck), dann zeigt ein Film wie JAWS unfreiwillig, dass mit der Evolution etwas schief gelaufen ist.

Man sieht also, wie wichtig die Glaubwürdigkeit des handlungsauslösenden Momentes ist. Das „besondere Ereignis“ wird bereits von Goethe als Grundstein für jede narrative Struktur genannt. Wann jedoch ein „besonderes Ereignis“ vorliegt, bedarf einer präzisen kulturellen und sozialen Definition. Meines Erachtens bildet die Grenzüberschreitungstheorie von Lotmann eine gute Definitionsgrundlage, weil sie erlaubt, diese Faktoren in eine Handlungsanalyse zu integrieren. Wenn beispielsweise im Dschungel von Madagaskar ein Abenteurer von einem Löwen angefallen wird, dann wird das in den Augen der Eingeborenen noch kein besonderes Ereignis sein. Passiert dasselbe in einer Seitenstraße von Berlin oder Frankfurt, fällt unsere Bewertung schon ganz anders aus.

Wegen der universellen Anwendbarkeit der Grenzüberschreitungstheorie lässt sie auch genreübergreifende Vergleiche zu und deckt beispielsweise die strukturelle Ähnlichkeit von JAWS mit klassischen Hollywood-Sujets auf, von der eines der traditionellen Western ist. In einem Rückgriff auf althergebrachte Figuren- und Handlungsschemata gelingt ihm eine Erneuerung auf höchster Ebene - während der

eigentliche Western mit HEAVEN'S GATE (1980) den größten Flop hervorbrachte, schuf Spielberg den bis dahin größten Kassenschlager der Filmgeschichte.<sup>12</sup>

In meiner Handlungsanalyse habe ich gezeigt, wie brillant es Spielberg in JAWS gelingt, einen sozialen Kontext zu konstruieren, innerhalb dessen das Tier als Eindringling erscheint. Er nimmt eine Umbewertung der jeweiligen Lebensräume vor. Das Tier wird in seiner natürlichen Umgebung dahingehend dämonisiert, dass wir seine Präsenz im Wasser bereits als Grenzüberschreitung unseres menschlichen Lebensraums bewerten. Insofern ist - allen Beteuerungen Spielbergs zum Trotz, dass er während der Drehbuchlektüre „dem Hai die Daumen gehalten“<sup>13</sup> habe - JAWS meiner Meinung nach ein genialer Anti-Naturschutz-Propagandafilm, der ganz auf die politische Tradition der USA zugeschnitten ist.

---

<sup>12</sup> Der erst drei Jahre später von STAR WARS (1977, Regie: George Lucas), einem Weltraum-Western abgelöst wurde.

<sup>13</sup> Zit. nach: Biskind, Peter: „EASY RIDER, RAGING BULLS“, Heyne, München, 2004, S. 455

## **5. Quellen**

### **5.1 Filme**

- DUEL, USA 1971, Regie: Steven Spielberg, Drehbuch: Richard Matheson,  
Darsteller: Dennis Weaver, Jaqueline Scott, Eddie Firestone, ca. 90 Min.,  
Farbe
- HIGH NOON, USA 1952, Regie: Fred Zinnemann, Drehbuch: Carl Foreman,  
Darsteller: Gary Cooper, Grace Kelly, Lloyd Bridges, ca. 85 Min., Schwarz-  
Weiß
- JAWS, USA 1975, Regie: Steven Spielberg, Drehbuch: Peter Benchley, Carl  
Gottlieb, nach einem Roman von Peter Benchley, Darsteller: Roy Scheider,  
Robert Shaw, Richard Dreyfuss, Lorraine Gary, ca. 120 Min., Farbe
- JAWS 2, USA 1978, Regie: Jeannot Swarcz, Drehbuch: Carl Gottlieb, Howard O.  
Sackler, Dorothy Tristan, Darsteller: Roy Scheider, Lorraine Gary, Joe  
Mascolo, ca. 116 Min., Farbe
- JAWS 3-D, USA 1983, Regie: Joe Alves, Drehbuch: Carl Gottlieb, Richard Matheson,  
Darsteller: Dennis Quaid, Bess Armstrong, L. Gossett Jr., ca. 98 Min., Farbe
- JAWS 4- THE REVENGE, USA 1987, Regie: Joseph Sargent, Drehbuch: Michael De  
Guzman, Darsteller: Michael Caine, Lorraine Gary, ca. 86 Min., Farbe

### **5.2 Verwendete Literatur**

- Biskind, Peter: „EASY RIDER, RAGING BULLS“, Heyne, München, 2004
- Benchley, Peter: „Der Weiße Hai“, Ullstein Verlag, Frankfurt/Main, 1977
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München, 1972
- Renner, Karl Nikolaus: Narrative Erzähltheorie. Ringvorlesung „Grenzen erfahren...“.  
Mainz, 1998
- Skrentny, Werner: Wo Hitchcock´s Vögel schreien – USA-Guide für Filmans, Europa  
Verlag, Hamburg, 2002