

Martha's Vineyard Revisited

Die Making-ofs und ihre Erzählstrategien

Von Felix Lempp

Brody, Quint – und ›Bruce!‹ Making-of als Prozessoffenlegung?

»**O**n its fourteenth day of release following its opening on June 20, 1975, JAWS turned a profit. Sixty-four days later, on September 5, it surpassed Francis Ford Coppola's THE GODFATHER to become the most successful film in the motion picture history to that date«¹ – knapper lässt sich der beginnende Erfolg von Hollywoods erstem großen Blockbuster JAWS kaum ausdrücken. Dennoch gibt diese nüchterne, am Erfolg an der Kinokasse orientierte Beschreibung nicht im Ansatz wieder, was für eine Welle der Begeisterung Steven Spielbergs zweiter Kinofilm nach THE SUGARLAND EXPRESS (1974) auslöste. Der unmittelbare Erfolg des Films kam zwar vermutlich nicht so unerwartet, wie viele der Beteiligten in der Folge behaupteten,² die ungebrochene kulturelle Wirkungsmacht des ›Phänomens JAWS‹ bis in unsere Tage fordert aber Erklärungsversuche heraus. Während wissenschaftliche Analysen v.a. den zeitlosen Charakter der im Film verhandelten Konflikte und Motivkomplexe herausstellen,³ richtet sich das Interesse der Filmfans in immer größerem Maße auf den Prozess der Filmentstehung. Gerade durch den Blick auf das Phänomen existiert sich vielen Zuschauern wohl die Frage, ob ein Film mit einer derart außer-

gewöhnlichen Wirkungsgeschichte nicht auch eine ebenso besondere Produktionsgeschichte haben muss.

Im Falle von JAWS scheint eine solche ja gegeben: Die Legenden, die sich besonders um die strapaziösen Dreharbeiten auf Martha's Vineyard ranken, halten sich in Zeiten von Internetforen und Blogs derart zahlreich und hartnäckig, dass sich an der Produktion Beteiligte in Interviews vorwiegend mit Fragen nach dem Wahrheitsgehalt solcher Anekdoten konfrontiert sehen.⁴ Die Tatsache, dass der kundige Fan nicht nur die Namen Brody, Hooper und Quint im Schlaf zuordnen kann, sondern den eigentlichen Hauptdarsteller des Films, den mechanischen Hai, gemeinsam mit den am Dreh Beteiligten ganz selbstverständlich ›Bruce‹ nennt,⁵ macht deutlich, dass er nicht nur über die diegetischen Filminhalte, sondern auch die Produktionsbedingungen von JAWS sehr genau Bescheid weiß.

Diese Wissbegier wird von einer inzwischen kaum mehr überschaubaren Flut von offiziellen, halboffiziellen und inoffiziellen Making-of-Formaten bedient, die sich nicht nur im Umfang und durch den bei ihrer Produktion betriebenen Aufwand, sondern auch in ihrer Medialität deutlich unterscheiden. Unter den vielen filmischen Making-ofs, die im Rahmen von Fernsehproduktionen und als DVD-Beigaben produziert wurden, erscheint besonders THE

SHARK IS STILL WORKING: THE IMPACT AND LEGACY OF JAWS (2007; R: Erik Hollander) erwähnenswert. Dieser aufwändig produzierte Rückblick bleibt nicht bei einer Nacherzählung der Dreharbeiten stehen, sondern geht auch der Frage nach dem Einfluss des Films auf das heutige Kino nach. Neben einer Vielzahl filmischer Herstellungsberichte existieren auch schriftliche Making-ofs, etwa Interviews mit Beteiligten (wie den Kameramännern oder der Cutterin)⁶, oder Produktionserzählungen in Buchform, von denen das *JAWS Log* (1975) des Drehbuchautors Carl Gottlieb sicherlich das bekannteste ist. Mit Edith Blakes fast gleichzeitig erschienenem *The Making of the Movie JAWS* (1975) und Matt Taylors Erinnerungsband *JAWS: Memories from Martha's Vineyard* (2011) liegen aber auch Perspektiven einheimischer Inselbewohner auf die Produktion von JAWS vor. So erfährt der Leser dieser Bücher z.T. in stark anekdotischem Stil, wie oft Chief Brody von Mrs. Kintner (Lee Fierro) geohrfeigt werden musste, bis der Regisseur zufrieden war (17 Mal), dass für die Szene mit dem Tigerhai eigens ein Exemplar in Florida gefangen werden musste, oder dass der Zwist zwischen Filmcrew und Einheimischen derart eskalierte, dass über Nacht in GODFATHER-Manier ein toter Fisch vor der Tür des Produktionsbüros deponiert wurde.⁷

Gemeinsam ist all diesen verschiedenen Formaten, dass sie die Offenlegung des Produktionsprozesses des Films und damit einen »Blick hinter die Kulissen« der Traumfabrik Hollywood versprechen. Grundsätzlich existiert für Formen des klassischen Making-ofs⁸ nach Craig Hight bei der DVD-Verwertung von Blockbustern eine zweigleisige Veröffentlichungsstrategie, in der dem nur am Film interessierten Zuschauer der Standardfilm angeboten wird, während nahezu gleichzeitig teurere

»Special Editions« mit zusätzlichem Material veröffentlicht werden, zu dem gerade bei größeren Filmproduktionen standardmäßig ein oftmals aufwändig produziertes und längeres Making-of gehört. Gleichzeitig ist aber auch zu bemerken, dass inzwischen um einiges kostengünstiger produzierte Making-of-Formate eine bedeutende Rolle bei der Bewerbung eines Blockbusters spielen: »In the guise of presenting a production narrative, such texts in fact serve as extended trailers.«⁹ So vielfältig, wie Umfang und Produktionsaufwand bei verschiedenen Making-of-Formaten erscheinen, ist auch ihre Zielsetzung: Während die aufwändiger produzierten Dokumentarfilmformate oftmals zu einer durchaus kritischen Beurteilung gerade

schwieriger Entstehungsgeschichten von Filmen finden,¹⁰ wird bei günstigeren und schneller produzierten Making-ofs meist nur das »marketing potential of the medium«¹¹ genutzt.

Ob kritische Prozessanalyse oder weitestgehend unreflektierte Anpreisung des neuen Blockbusters – der Blick auf die Making-of-Praxis im Filmgeschäft stellt die vom Format versprochene objektive Aufdeckung von Produktionsprozessen in Frage. In einer Zeit, in der das Marketingbudget von Hollywoodblockbustern größer ist als das Gesamtbudget von JAWS und täglich nicht nur das klassische filmische, sondern auch das Making-of eines Popstars (z.B. DEUTSCHLAND SUCHT DEN SUPERSTAR, 2002ff.) oder der nächsten VOICE OF GERMANY (2011ff.) über die Bildschirme flimmert, wird deutlich, dass Making-of-Formate die scheinbar beschriebenen Produktionsprozesse erst selbst ästhetisieren und damit inszenieren: Die Untersuchung dieses für unsere Gegenwartskultur anscheinend so typischen Formats ist damit zu einer Aufgabe der Kulturwissenschaften geworden.¹²

Dieser Aufsatz wird dementsprechend nicht die schon so oft beschriebene Produktionsgeschichte von JAWS neu erzählen, sondern durch die Analyse verschiedener bestehender Making-of-Formate aufzeigen, dass jede Beschreibung eines Produktionsprozesses gleichzeitig seine Inszenierung mittels narrativer Strategien bedeutet. Ein Making-of der Dreharbeiten ist zunächst der Versuch der Organisation eigener und/oder fremder Erinnerungen und inzwischen legendärer Memorabilien. Jede Rückkehr auf Martha's Vineyard erzählt also ihre eigene Geschichte der Entstehung des Vaters des Blockbusterkinos. Drei dieser Geschichten werden im Folgenden untersucht: Mit Carl Gottliebs *JAWS Log* steht ein verschriftlichtes

Making-of am Beginn der Untersuchung, das beinahe gleichzeitig mit dem Film veröffentlicht wurde. Verglichen werden die von Gottlieb vor vierzig Jahren angewandten narrativen Strategien mit der Dramaturgie zweier filmischer Making-ofs, die später vorgelegt wurden, als JAWS längst zum kulturellen Phänomen geworden war: THE MAKING OF STEVEN SPIELBERG'S JAWS (1995; R: Laurent Bouzereau) entstand anlässlich des 20. Filmjubiläums, während THE SHARK IS STILL WORKING: THE IMPACT AND LEGACY OF JAWS das Phänomen ein weiteres Jahrzehnt später untersucht.

Die Filmproduktion als Abenteuer einer eingeschworenen Gemeinschaft: Carl Gottliebs *The JAWS Log* (1975)

JAWS stellt nicht nur wegen seines spektakulären Erfolgs einen besonders lohnenden Gegenstand für Erzählungen über die Filmproduktion dar, sondern auch, weil es sich dabei um den Durchbruch Steven Spielbergs handelt: Der Regisseur war zum Zeitpunkt des Beginns der Dreharbeiten noch keine Marke, der Erfolg von JAWS also keinesfalls gewiss. Dennoch ist es aber, typisch für die Gattung des Making-ofs, integraler Bestandteil der meisten Produktionsbeschreibungen, dass alle Beteiligten auf Martha's Vineyard gespürt haben wollen, an etwas Besonderem mitzuwirken. So betont der Autor der Romanvorlage, Peter Benchley, in seinem Vorwort zur Neuauflage von Gottliebs *JAWS Log* anlässlich des 25. Jubiläums: »All of us [...] knew that we were witnessing something memorable, exciting, probably unprecedented, and, at times, altogether weird« (S. 9).

In wenigen Worten wird hier schon das dramaturgische Schema aufgerufen, das Gottlieb auf den folgenden Seiten bedienen wird: Er schildert die Entstehung von JAWS

als aufregende, teilweise höchst problematische und gerade deshalb denkwürdige filmische Pionierarbeit. An seinem Vorwort aus dem Jahr 2000, das die Jubiläumsausgabe als zweiter Paratext begleitet, sind im Rahmen dieser Arbeit speziell seine Reflexionen über die Probleme der Verschriftlichung von Erinnerungen – also beim Verfassen einer Making-of-Narration – interessant. Diese bestehen für ihn v.a. in einem kaum zur Synthese zu bringenden Gegensatz von objektiver Realität und subjektiver Erinnerung (S. 13); folglich stellt er seiner Prozessbeschreibung das bemerkenswerte Eingeständnis voraus, dass sie die Beschreibung der Dreharbeiten aus seiner subjektiven Perspektive darstelle, indem er seine Vorbemerkungen mit den Worten schließt: »This was how I saw it.« (S. 14) Besondere Beachtung verdient hier die Verwendung des Präteritums. Gottlieb weist darauf hin, dass im Folgenden der bis auf einige stilistische Korrekturen unveränderte und nur um Endnoten ergänzte Text der Ausgabe von 1975 abgedruckt sei. In ihm wurde die Perspektive des jüngeren Drehbuchautors konserviert; eine Perspektive, die noch nicht von der Erfolgsgeschichte des Films beeinflusst war und die nicht zwingend mit dem Blick Gottliebs im Jahr 2000 übereinstimmen muss. *This was how I saw it*: Durch diese Bemerkung beglaubigt Gottlieb mit der Autorität des Drehbuchautors das Folgende ebenso, wie er es als subjektive Erzählung seines jüngeren Ichs historisiert – und damit auch im Ansatz relativiert.

Betrachtet man den Aufbau des eigentlichen *Logs*, fällt auf, dass er die Chronologie der Filmentstehung nachvollzieht: Auf den Erwerb der Filmrechte und die Adaption folgen Budgetierung und Casting; die Dreharbeiten auf Martha's Vineyard nehmen neun Kapitel ein, während Postproduktion und die ersten Probevorführungen in

einem letzten Abschnitt abgehandelt werden. Schon dieser skizzenhafte Überblick macht deutlich, dass sich der Hauptteil des Buchs (S. 71-174) mit der Zeit der Dreharbeiten, d.h. den fünf Monaten zwischen Mai und September 1974 beschäftigt. Dabei ist auffällig, dass Gottlieb in seiner Produktionserzählung die Dramaturgie seiner Vorlage nachvollzieht: Während er über die Dreharbeiten an Land relativ wenig berichtet, liegt der Schwerpunkt seiner Darstellung auf dem Dreh des chronologisch letzten Filmteils auf dem offenen Meer. Der Kampf Brodys, Quints und Hoopers gegen den Weißen Hai spiegelt sich im Ringen eines Filmteams mit der Natur. Ähnlich wie Spielbergs Film stellt *The JAWS Log* damit die Erzählung eines heroischen Kampfs dar, der sich dramaturgisch über die Etablierung und Überwindung einer Vielzahl von Problemen entfaltet, denen Filmcrew und Darsteller gegenüberstehen.

Die ersten Probleme, mit denen sich das Filmteam von Anfang an konfrontiert sieht, sind die der streckenweise als feindlich, immer jedoch als sehr fremd geschilderten Drehumgebung. Die Einwohner der kleinen Insel, die »stubbarn Yankees on the Vineyard« (S. 76), leben in der Darstellung Gottliebs in einer von Fremden kaum zu durchschauenden »baroque superstructure« (S. 75) von über Generationen gewachsenen Freund- und Feindschaften, in welche die Filmemacher während der Dreharbeiten einbezogen werden. Zwar erlauben die verschiedenen Gemeinden der Insel nach langen bürokratischen Auseinandersetzungen schließlich den Dreh, »[b]ut dissatisfaction, legal unpleasantness, and plain old sabotage and dirty tricks were never far away« (S. 76). Als paradigmatisches Beispiel für die Probleme mit den Einheimischen schildert Gottlieb einen Streik der Fährdienstleister, jugend-

licher Einheimischer, die Schauspieler und Crew zu den Drehorten auf dem Meer und zurück fahren. Der Grund für den Streik ist nach Gottlieb deutlich die Gier der Einheimischen, da er die gezahlten Löhne als großzügig darstellt. Zwar bricht der Streik durch die Unnachgiebigkeit der Produktionsleitung bald zusammen, doch das Vertrauen zwischen Filmteam und großen Teilen der Bevölkerung ist damit endgültig zerstört: »After a few random threats of physical violence, the boat jockeys came back to work, but things were never the same.« (S. 163) Was das Filmteam in der Narration Gottliebs der Gerissenheit der Einwohner entgegengesetzt, ist ein eingeschworenes Gemeinschaftsgefühl, ein durch den Gestus der Selbstbeweihräucherung von Making-ofs popularisierter und inzwischen gern parodierter Hollywood-Topos: In der SIMPSONS-Folge RADIO-ACTIVE MAN (1995; R: Susie Dietter), in der ein Hollywood-Studio Springfield zum Drehort eines Comic-Blockbusters kürt und dort nach allen Regeln der Kunst abgezockt wird (»There's a thousand dollar leaving-town tax!«), ziehen die desillusionierten Filmemacher schließlich geschlagen von dannen und werden in Hollywood (hier gnadenlos überzeichnet als kommerzfreie, regenbogenfarbene Zone der Herzlichkeit)

mit Bannern und Umarmungen empfangen: »Thank God we're back in Hollywood, where people treat each other right!«

Ein in Gottliebs Erzählung immer wiederkehrendes Bild für diesen Zusammenhalt ist das beinahe tägliche gemeinsame Abendessen in Spielbergs Wohnhaus. (S. 78f.) Wird Druck im Buch thematisiert, handelt es sich dabei über große Teile der Narration hinweg um die Selbstansprüche des Teams oder seine Probleme auf der Insel (S. 81), von einem von außen aus der Welt Hollywoods und der Produktionsleitung an Spielberg herangetragenem Druck ist kaum die Rede.¹³ Erst gegen Ende der Dreharbeiten beschreibt auch Gottlieb einen im Filmteam umgehenden »Inselkoller« (S. 170-173), doch charakteristisch ist, dass dieser von Crew und Schauspielern sofort in den Dienst der Produktion gestellt wird, indem die verzweifelten Angriffe auf den Hai nur umso authentischer in Szene gesetzt werden. (S. 153f.) Der Lohn für den Zusammenhalt und die Treue, die das Filmteam gegen die Probleme mit der Drehumgebung bestehen lässt, ist nach Gottlieb auch dementsprechend groß. Noch 2000 formuliert er: »Almost everyone connected with JAWS in any capacity went on to have a long and successful career, regardless of his or her previous experience.« (S. 217)

Das zweite Hindernis neben den Problemen mit der Drehumgebung, welches das Filmteam nach Gottlieb v.a. beim Dreh auf hoher See zu überwinden hat, ist das der Technik. Schon früh macht der Autor die technische Einzigartigkeit des Unterfangens deutlich: »In many ways, launching JAWS was a film production problem analogous to NASA trying to land men on the moon and bring them back. It just had never been done.« (S. 43) Ihr Gesicht und ihre Anthropomorphisierung erfahren die abstrakten technischen Probleme v.a. in der Gestalt von

»Bruce«, dem mechanischen Hai. Schon früh sind die Schwierigkeiten angedeutet, wenn erste Überlegungen bezüglich der Zähmung und Abrichtung echter Haie für den Film als illusorisch lächerlich gemacht werden. (S. 34) Zwar wird schließlich mit Bob Matthey ein ehemaliger Special-Effects-Spezialist der Disney-Studios für die Konstruktion dreier mechanischer Haie gewonnen, als diese aber bei den Dreharbeiten zum Einsatz kommen sollen, wird schnell deutlich, dass die Konstruktions- und Testzeit viel zu kurz war und der Hai nicht funktioniert.¹⁴ Dennoch stellt Gottlieb klar, dass der Erfindungsgeist und die Hartnäckigkeit der Filmcrew die Probleme mit dem mechanischen Hai schließlich lösen können. Für die Dreharbeiten ab Ende August 1974 notiert er: »The shark was behaving; the special effects department had perfected their control procedures, so it would do the same thing as often as required, and with less setup time« (S. 169). Festzuhalten bleibt hinsichtlich der im mechanischen Hai verkörperten technischen Probleme nicht nur, dass diese durch das Zusammenarbeiten der Filmcrew gelöst werden können, sondern dass hier Gottliebs Narration abermals eine dramaturgische Übereinstimmung mit ihrem Ursprungsfilm aufweist, entpuppt sich doch hier wie dort der Hai als Antagonist.

Besonders nach dem Beginn der Dreharbeiten auf dem Meer wird neben den Problemen mit den Bewohnern der Insel und der Technik ein dritter Problemkomplex in der Erzählung dominant: die Gefahren, die von der Natur für die Produktion von JAWS

ausgehen. Diese scheinen bereits angesichts der Probleme mit dem technischen Hai auf: »Even Bob Matthey, who would never admit that anything was really wrong [...] said, later, that they had underestimated the power of the sea.« (S. 155) Auffallend ist,

dass diese »Macht des Meeres« zwar später von Gottlieb an konkreten Problemfällen exemplifiziert wird, sich aber in seinen humorvoll-ironischen Beschreibungen nun auch immer häufiger abstrakte Personifizierungen für die unberechenbare Natur finden lassen, wenn bspw. das Wohlwollen der »gods of the sea« (S. 146) als für das Unternehmen entscheidend herausgestellt wird. Neben derartigen literarischen Überhöhungen bemüht sich Gottlieb aber, die Arbeitsabläufe, die die unberechenbare See dem Produktionsteam diktiert, konkret und genau darzustellen: So müssen an jedem Drehtag Wetterberichte ausgewertet, die Schauspieler und die Crew mit Booten an den Einsatzort befördert und der mechanische Hai transportiert und platziert werden, bevor an den eigentlichen Dreh überhaupt zu denken ist. (S. 148f.) Zu den hier erforderlichen technischen und inf-

rastrukturellen Fähigkeiten kommt hinzu, dass das Meer zuverlässig Messgeräte zerstört und so die komplizierte Mechanik der künstlichen Haie nach Bauchgefühl bedient werden muss. Durch die Jagd der Crew auf kleine Haie in den Drehpausen wird auch der mechanische Hai motivisch in den Kampf des Menschen gegen die ihm feindliche Natur eingebunden und damit abermals die Narration des Making-ofs mit der Dramaturgie des Films enggeführt: »It was the crew's revenge on an entire species« (S. 152). Wieder ist es also die Gemeinschaft, die durch ihren Zusammenhalt und ihre technische Professionalität, gepaart mit den richtigen Instinkten, aus dem Kampf mit dem Meer siegreich hervorgeht. Gottlieb findet dafür ein heroisches und trotz des ironischen Untertons für seine narrative Strategie typisches Bild:

»All over, the picture shows signs of going down like the *Titanic*, but calm hands are at the helm, and cool heads are on the bridge. Steven is the Boy who Stood on the Burning Deck; Dick and David [die Produzenten Richard Zanuck und David Brown, Anm. FL] are like Nelson at Trafalgar, calm, resolute, never showing any outward signs of anguish or despair. The picture is clearly going to cost millions more than budgeted; how much is anyone's guess. But the strength of *JAWS* is greater than the *Titanic*'s – we are unsinkable.« (S. 156f.)

Charakteristisch ist hier, dass die Rettung der Produktion zwar indirekt auch in diesem Bild durch die Gemeinschaft aller an der Produktion Beteiligten, der Schiffsbesatzung des Bildes, garantiert wird, gleichzeitig aber die Anführer der Gemeinschaft deutlich benannt und hervorgehoben werden. Einer der Helden – dieses Sprachbildes wie der ganzen Narration – ist Steven

Spielberg. Schon im Vorwort Gottliebs wird Spielberg in den Mittelpunkt des *Logs* gerückt, indem besonders seine Fähigkeit zur Antizipation der Wünsche des Publikums und bei der technischen Umsetzung des Films im Fokus steht. (S. 11) Der Haupttext stellt den Regisseur als Künstler vor, der den Prozess der Filmproduktion von den Anfängen der Planung bis in die letzte Phase der Postproduktion betreut und damit als Auteur für den Film als Gesamtkunstwerk entsteht. Seine Jugend hindert ihn nicht an einem selbstbewussten Auftreten gegenüber Crew und Darstellern, was sich z.B. darin äußert, dass nicht einmal die Produzenten die *dailies* zu sehen bekommen, wenn er sie nicht freigibt. (S. 157f.) Während der Dreharbeiten erscheint er als Teil der Gemeinschaft des Filmteams auf der Insel, gleichzeitig wird er aber in manchen Abschnitten dieser Gemeinschaft entrückt. So inszeniert Gottlieb Spielberg bspw. am Ende eines Drehtags auf hoher See geradezu als einsames Genie: »Steven, sitting morose and alone on the bowspit [...], looks up in time to see the sun setting, losing the light, ending shooting for that day.« (S. 153) Dennoch wird er von der Crew stets geachtet, der Plan, Spielberg nach dem Dreh der letzten Einstellung ins Wasser zu werfen, ist bei Gottlieb als harmloser Spaß und Ausdruck der Freude über das Ende der Dreharbeiten beschrieben (S. 172) – andere Making-of-Narrationen werten diese Szene, wie zu zeigen sein wird, etwas anders. Schließlich und endlich hat aber nicht nur der Film Spielberg, sondern auch der Regisseur dem Film viel zu verdanken: In Gottliebs Inszenierung erscheinen die Dreharbeiten auch als »Mannwerdung« eines jungen Regisseurs, als Weg zu seiner unbestrittenen Meisterschaft: »[H]e was twenty-six when the picture started shooting and about 101 when it ended« (S. 36).

Carl Gottlieb erzählt in seinem *JAWS Log* die Geschichte der Dreharbeiten als das Abenteuer einer eingeschworenen Gemeinschaft von Filmmachern, die durch ihren Zusammenhalt viele von der Umwelt, der Technik und der Natur an sie herangetragene Probleme siegreich überwinden, wodurch sich die Dramaturgie der Making-of-Erzählung der des Films entscheidend annähert. Verantwortlich für den nach den Probeaufführungen zu erwartenden Erfolg sind damit alle Beteiligten – besonders aber der junge Regisseur Steven Spielberg, der durch das Meistern aller Produktionsprobleme auch zur Meisterschaft als Regisseur gelangt. Insgesamt ist bei Gottliebs Erzählung auffällig, dass sie zwar den Prozess gemäß einer strengen, am Film orientierten Spannungsdramaturgie entwickelt, sich dabei aber nicht nur in Anekdoten verliert, sondern durch genaue Erläuterung filmtechnischer Methoden und Verfahrensweisen

tatsächlich erkennbar auch die Erklärung verschiedener technischer Aspekte der Filmproduktion für ein Laienpublikum zum Ziel hat – eine Formel, die beim Publikum derart viel Anklang fand, dass das Buch nicht nur wochenlang auf den Bestsellerlisten stand, sondern sogar sein eigenes Sequel erhielt,¹⁵ das (wie die meisten Fortsetzungen) die Erfolgsformel des Vorgängers zu reproduzieren suchte: eine schwierige Entstehungsgeschichte, technische Pannen, die Crew im Clinch mit den Insulanern.

Die Filmproduktion als kreatives Problemlösen: THE MAKING OF STEVEN SPIELBERG'S JAWS (1995)

Das erste der im Folgenden zu betrachtenden filmischen Making-ofs stammt aus dem Jahr 1995. Es ist recht deutlich, dass THE MAKING OF STEVEN SPIELBERG'S JAWS speziell für das 20. Jubiläum des Films als Zusatz-

material für Laserdisc-Editionen produziert wurde. Es setzt vorwiegend auf Interviews mit Hauptdarstellern, Crew und Produktionsteam, zudem werden Ausschnitte aus dem Originalfilm, *production stills* und bis dahin unveröffentlichtes Filmmaterial ge-

zeigt. Die Dramaturgie des Making-ofs orientiert sich, ähnlich wie die Kapitelabfolge in Gottliebs *JAWS Log*, eng an der Produktionschronologie von *JAWS*. Im Unterschied zu Gottliebs Produktionsnarration stehen die Dreharbeiten auf Martha's Vineyard aber nicht im unmittelbaren Zentrum der Darstellung, während Erläuterungen zur Phase der Postproduktion, etwa zur Vertonung des Films durch John Williams, wesentlich mehr Platz einnehmen. Interessant ist dabei, dass das Making-of zwar aus der Distanz zweier Jahrzehnte von der Filmproduktion erzählt, dennoch aber chronologisch nicht viel weiter als bis zum Zeitpunkt der Testvorführungen voranschreitet: Diese Beschränkung weist den unmittelbaren Prozess der Filmproduktion als zentrales Thema der Making-of-Narration aus.

Außer der Chronologie und dem behandelten Zeitabschnitt teilt das filmische Making-of noch eine weitere Gemeinsamkeit mit Gottliebs *Log*: Typisch für die meisten Making-of-Formate stellt es den Prozess der Filmentstehung als eine Abfolge von Problemen, für die kreative Lösungen gefunden werden müssen, dar. Als fast schon überhöhtes Hauptproblem der Dreharbeiten wird in Laurent Bouzereaus Making-of der mechanische Hai inszeniert. Die Beschreibung der Konzeption und Konstruktion des Raubfisches sowie seines spektakulären Versagens unter realen Bedingungen nimmt einen Großteil der Darstellung der Dreharbeiten ein. Auch hier wird betont, dass sich die Probleme mit »Bruce« schon früh andeuteten. So erinnert sich Roy Scheider, dass er noch vor seiner Zusage für die Rolle Brodys ein Gespräch mithörte, in dem von einem Schiffe zerstörenden mechanischen Hai die Rede war, und er daraufhin den Geisteszustand der Crew bezweifelte: »I thought they were loony!« Die Konstruktion des Hais erzählt das Making-of in Interviews sehr breit und begleitet diese Narration durch das Einspielen von Filmmaterial von den Werkstätten und Skizzen der Verantwortlichen, meist unterlegt mit einer fröhlichen Musik, die den Optimismus der Crew zum Ausdruck bringt. Dieser wird jedoch nur zu bald enttäuscht, als der kaum getestete Hai bei der ersten Probe im Ozean zum Entsetzen der Verantwortlichen einfach untergeht, was laut Produzent David Brown den ganzen Film in Gefahr bringt: »And we felt that

our careers in motion pictures had gone with it.«

Doch zeigt sich bei Bouzereau bereits eine Tendenz zur Umdeutung der Probleme mit dem Hai, die sich bei Gottlieb noch kaum finden lässt. In der Erzählung des Making-ofs führen die Probleme mit der Technik dazu, dass den Verantwortlichen aus Not genau die Ideen kommen, die im Rückblick die Besonderheit von JAWS ausmachen, bspw. der Einsatz der gelben Fässer, die durch ihr Auftauchen die Anwesenheit des unsichtbar bleibenden Hais andeuten. Steven Spielberg selbst gibt deshalb zu: »I really owe the shark a lot.« Gleichzeitig betont er aber, dass nicht in allen berühmten Szenen die technischen Probleme mit dem mechanischen Hai der Grund für dessen Abwesenheit sind. So sei die Eröffnungsszene, in der eine junge Schwimmerin von dem für das Publikum unsichtbaren Hai erst an der Wasseroberfläche hin und her gestoßen und schließlich in die Tiefe gezogen wird, von Anfang an so geplant gewesen: »I wanted the violent jerking motions to just start to trigger our imaginations.« Die technischen Probleme, so lassen sich Spielbergs Aussagen im Making-of zusammenfassen, haben somit zwar zur Praxis des »Filmens ohne Hai« beigetragen, die visuelle Abwesenheit des Hais ist aber keineswegs ein allein aus der Not geborener Kompromiss, sondern auch künstlerische Entscheidung des Regisseurs.

Während die Probleme mit dem Hai aus Gottliebs Buch bekannt sind, finden sich in Bouzereaus Film auch Problemfelder, die im Log kaum auftauchen. So schildert nicht nur Spielberg im Rückblick den Druck, der auf den am Dreh Beteiligten lastete, als durchaus groß: Je länger die Dreharbeiten dauerten, desto mehr hätten die Crewmitglieder ihre Familien und ihr Leben zu Hause vermisst. Er selbst habe sich schlecht gefühlt, weil er

sie von der Rückkehr in die Normalität abhalten musste: »I always saw myself in the negative.« Der einsame Regisseur Spielberg, dem der zunehmend größer werdende psychische Druck, der auf seiner Crew lastet, Probleme bereitet – ein solches Bild findet sich in Gottliebs Erzählung von der verschworenen Gemeinschaft der Filmschaffenden selten. Der von Gottlieb als harmloser Ausdruck der Freude gedeutete Plan der Crew, Spielberg am letzten Drehtag ins Meer zu werfen, wird vom Regisseur im filmischen Making-of zwar auch humorvoll vorgetragen, jedoch werden größere Probleme angedeutet, wenn er zwanzig Jahre später im Rückblick feststellt: »I didn't know whether they were going to throw me overboard in cement slippers or throw me overboard via the poop deck.« Auch der von Gottlieb fast vollständig ausgeblendete von außen an die Produktion herangetragene Druck wird bei Bouzereau thematisiert. So erinnert sich David Brown: »The decision to continue filming JAWS was a very shaky one«, und auch andere Quellen belegen, dass das Vertrauen, das das Studio in Spielberg setzte, wohl nicht so grenzenlos war, wie von Gottlieb dargestellt.¹⁶

Insgesamt wird auch in Bouzereaus Produktionserzählung Spielberg als großer Regisseur inszeniert,¹⁷ dennoch weicht diese Inszenierung von der durch Gottlieb ab: Im filmischen Making-of wird seine Position nicht so umfassend mit dem Film identifiziert, wie dies noch im Log der Fall ist. Zwar erwähnt auch Gottlieb, dass Spielberg nicht die erste Wahl als Regisseur des Films war (S. 30), die in Bouzereaus Making-of – interessanterweise nicht von Spielberg selbst, sondern vom Produzenten Richard Zanuck – thematisierte Episode der Vorproduktion, in der Spielberg aus dem Projekt aussteigen wollte und erst von den Produzenten zum Weitermachen überredet werden musste,¹⁸

findet sich bei Gottlieb aber nicht. Vielleicht wusste er 1975 noch nichts von diesem Ereignis – vielleicht hätte es aber auch seiner Inszenierung Spielbergs als Auteur-Regisseur widersprochen, der von Beginn bis zum Ende für sein Werk einsteht, ja, beinahe mit diesem verschmilzt. Insgesamt wird deutlich, dass Spielberg zum Entstehungszeitpunkt des filmischen Making-ofs, anders als bei Erscheinen des *JAWS Log*, bereits eine lebende Legende ist; das Making-of liefert nicht nur einen Einblick in die Dreharbeiten, sondern inszeniert auch die Entwicklung eines der berühmtesten Regisseure unserer Zeit mit.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass THE MAKING OF STEVEN SPIELBERG'S JAWS keinen derart durchkomponierten dramaturgischen Handlungsbogen verfolgt wie Gottliebs Erzählung von einer Natur, Technik und fremden Einwohnern trotzens, verschworenen Gemeinschaft. Dennoch entwickelt auch das filmische Making-of seine Erzählung meist durch die Vorstellung von Problemen und den Strategien ihrer Überwindung. Dabei fällt auf, dass durchaus ein Fokus auf dem technischen Aspekt der Filmproduktion liegt und sich die Narration bemüht, durch die Befragung von Experten wie dem leitenden Kameramann

sowie das Einspielen von technischen Modellen und Skizzen den handwerklichen Teil der Dreharbeiten genauso zu würdigen, wie sie durch die Interviews mit Drehbuchautor und Produzenten einen Einblick in das Studiosystem vermittelt.

Wie erwähnt endet das Making-of mit den beiden Testvorführungen von JAWS. Zwar wird auf den kommenden Erfolg des Films noch kurz angespielt, die weitere Entwicklung von Film und Franchise ist aber nicht mehr Thema dieses Making-ofs. So ist es nur ein Ausblick, wenn der ebenfalls interviewte Carl Gottlieb abschließend festhält: »When a movie has the success that JAWS had, it becomes more than an entertainment. It becomes part of the popular culture.« Diese Rolle des Phänomens JAWS für die Populärkultur sollte zehn Jahre später ein weiteres filmisches Making-of untersuchen.

Von der Beschreibung der Filmproduktion zur Beschreibung des kulturellen Phänomens: THE SHARK IS STILL WORKING (2007)

Schon ein flüchtiger Blick auf die Kapitelstruktur von THE SHARK IS STILL WORKING macht deutlich, dass dieser anlässlich des

30. Filmjubiläums aufwändig produzierte Film gänzlich andere Zielsetzungen verfolgt als Bouzereaus Making-of. Das Ziel wird von den Produzenten als Texttafel vorangestellt: »to chronicle and acknowledge the lasting impact of this groundbreaking movie«. Lediglich vier der zehn Kapitel befassen sich folglich mit den Dreharbeiten im engeren Sinne,¹⁹ während sich die übrigen sechs Abschnitte vorwiegend mit der Wirkungsgeschichte des Films nach 1975 beschäftigen.²⁰

Schon der Beginn des Kapitels »Martha's Vineyard, 1974«, das am ehesten dem Muster eines typischen Making-ofs entspricht, macht deutlich, aus welcher Perspektive die Dreharbeiten im Film behandelt werden: Der Rezipient sieht eine Collage von *production stills*, unterlegt mit dramatischer Musik, dazwischen sind immer wieder Funksprüche zu hören – besonders dominant: »The shark is not working!« Das Making-of beschäftigt sich fast nur mit den Dreharbeiten auf dem Meer und bezieht sich schon ganz zu Beginn auf das Vorwissen seines Publikums: »Stories of the hardship experienced during the filming of JAWS are the stuff of Hollywood legends.« Die Filmproduktion wird damit als inzwischen legendäre katastrophale Belastung für alle Beteiligten inszeniert, Steven Spielberg selbst bestätigt diese Sichtweise mit der ganzen Autorität des Starregisseurs: »Making JAWS, still looking back 30 years ago [sic!], was the toughest filmmaking production experience I've ever encountered. Nothing's ever come close to the production difficulties.« Gleichzeitig versucht die Narration dem Spannungsproblem des am Ende stehenden allseits bekannten spektakulären Erfolgs des Films dadurch zu begegnen, dass es ihn zu seiner Entstehungszeit als »one of Hollywood's little movies that *couldn't*« inszeniert. David Brown, auch in diesem

Making-of als Interviewpartner beteiligt, treibt diese Verklärung auf die Spitze, wenn er feststellt: »I like to think of it as a big independent movie masquerading as a big studio movie« – eine Interpretation, die angesichts des spektakulären Erfolgs der Romanvorlage zu Zeiten der Dreharbeiten und des damit einhergehenden großen Interesses des Studios an der Produktion höchst zweifelhaft erscheint.

Hinsichtlich der vom Making-of angekündigten großen Herausforderungen, vor die die Produktion gestellt war, fällt auf, dass zwar viele bereits aus den anderen Making-of-Narrationen bekannte Problemfelder (die Dreharbeiten auf hoher See, die psychischen Belastungen für die Schauspielerinnen und Schauspieler sowie die Crew oder die technischen Anforderungen) in den Interviews und von der Erzählinstanz – Brody-Darsteller Roy Scheider sorgt für das Voice-Over – gestreift werden, diese aber alle relativ unspezifisch bleiben. Bei einem Hindernis wird das Making-of allerdings sehr konkret. Angesichts der aufgezeigten Schwerpunktsetzung in den bereits vorgestellten Making-ofs wenig überraschend ist dies das Problem des (auch im Titel zentral gesetzten) nicht funktionierenden mechanischen Hais. Ihm ist ein ganzes Kapitel der Making-of-Narration gewidmet, das zu einer groß angelegten Umdeutung der Rolle von »Bruce« genutzt wird: Während die Erzählinstanz anfangs noch betont, dass die Funktionsprobleme des Hais die Stimmung auf der Insel immer weiter belasteten, nimmt Brown mit dem Abstand von drei Jahrzehnten eine gänzlich andere Wertung vor: »We've complained about the shark not being able to perform, because it couldn't. It was never ready. That was what saved us. That was the artistry of the film.« In der rückblickenden Erinnerung des Produzenten wird »Bruce« damit vom

Hauptproblem der Produktion zu ihrem Retter! Spielberg stimmt dieser Wertung zu und erklärt sie genauer, wenn er darauf hinweist, dass die Unmöglichkeit, den Hai zu zeigen, zur ganz besonderen Stimmung und Qualität des Films beigetragen habe, die heute, in Zeiten von computeranimierten Trickmonstern, kaum mehr zu erreichen sei – der Regisseur leistet sich einen Anflug nostalgischer Sehnsucht nach jenem Zeitalter prädigitaler Technik, dessen Ende er mit JURASSIC PARK (1993) selbst eingeleitet hat. Besonders auffällig ist dabei, dass er zu Gunsten des neuen Narrativs vom »Hai als Retter« frühere Aussagen relativiert. Weist er 1995 noch ausdrücklich darauf hin, dass das Nicht-Erscheinen des Hais – bspw. in der ersten Szene – v.a. Teil des Regiekonzepts, nicht nur technischer Kompromiss gewesen sei, bemerkt er nun, in der ersten Szene sei der Hai eigentlich vorgesehen gewesen und – aus heutiger Sicht: glücklicherweise! – nur wegen der technischen Probleme letztlich weggefallen: »I did that because the shark kept breaking down! [...] So I was saved by the breakdown in technology 30 years ago.«

Der inszenatorische Umgang des Making-ofs mit dem mechanischen Hai ist dabei typisch für seinen Gesamtansatz: Es geht weniger darum, Produktionsprozesse aufzudecken und technisch verständlich zu machen – im Zentrum des Interesses

steht nicht der Prozess der Filmproduktion, sondern das Weben an der Legende von dieser Produktion; der Produktionsprozess wird dabei mehr verklärt als erklärt. Somit kann das Making-of auch abschließend feststellen: »JAWS goes on forever.« Interessant und inszenierungswürdig ist nicht mehr die Produktion des konkreten Films, sondern das Phänomen JAWS, dessen Wirkungsmacht weit über das Jahr 1975, aber auch über das Medium Film hinausreicht, wie die übrigen Kapitel, in denen etwa das von Fans organisierte *JawFest* vorgestellt wird, erläutern.

»This is how it was«: Making-of-Narration und Deutungshoheit

Der Vergleich der drei Making-of-Erzählungen hat deutlich gemacht, dass sie alle durch den Einsatz verschiedener narrativer Strategien den Produktionsprozess von JAWS auf jeweils eigene Art erzählen und damit inszenieren. Die Unterschiede in der Prozessdarstellung reichen dabei von der verschiedenen Perspektivierung der Ereignisse über einander widersprechende Versionen bis zu verschiedenen Zielsetzungen der Narration – die technische Erklärung des filmischen Prozesses wird über die Jahrzehnte von der Untersuchung des kulturellen Phänomens JAWS abgelöst.

Diese Unterschiede lassen sich exemplarisch besonders an der verschiedenartigen Inszenierung des mechanischen Hais verdeutlichen: Während er in Gottliebs *JAWS Log* und auch noch bei Laurent Bouzereau als Hauptproblem der Dreharbeiten in Erscheinung tritt, deutet das jüngste Making-of den nicht funktionierenden Hai zum Retter des Films um. Dabei lassen sich in der Entwicklung der Inszenierung über die Jahrzehnte zwei gegenläufige Tendenzen feststellen: Zunächst geht es den Making-ofs darum, den im Film von einer Aura des Grauens umgebenen Hai technisch zu erklären. Aus dem unberechenbaren, alpträumhaften Gegner der Helden wird »Bruce«, der mechanische Hai, dessen im MAKING OF STEVEN SPIELBERG'S *JAWS* gezeigtes Auftauchen unter Zischen und Knacken beinahe komisch wirkt. Mit *THE SHARK IS STILL WORKING* setzt eine gegenläufige Tendenz der Inszenierung ein: Während der Hai bei Gottlieb und Bouzereau zum technisch erklärbaren Automaten wird, verklärt und personalisiert ihn Hollanders Making-of zum Retter des Films, dessen technische Fehler den Regisseur zu seinen besten Einfällen zwingen: Analog zum nicht sichtbaren Hai in der Filmhandlung wird damit der nicht einsetzbare mechanische Hai im Making-of zum eigentlichen Helden des Films bzw. der Filmproduktion.

Jede Making-of-Erzählung inszeniert die Geschehnisse der Produktion von *JAWS* also auf individuelle Weise und ist damit subjektiv wie die Erinnerung der Beteiligten. Es leuchtet ohne weiteres ein, dass das Vorhandensein einer solchen Menge miteinander konkurrierender Prozessbeschreibungen zu einem Kampf um die Deutungshoheit führen muss, der in Zeiten, da in Internet-Blogs und Foren beinahe jeder tatsächliche oder selbsternannte Experte

seine eigene Version der Geschehnisse vorstellen kann,²¹ umso schwieriger zu führen ist. Integraler Bestandteil jeder Making-of-Erzählung muss deshalb der Versuch der Beglaubigung der eigenen Narration sein. Bei den vorgestellten Formaten funktioniert diese Beglaubigung v.a. über die Autorität der an ihnen beteiligten Personen: Mit Carl Gottlieb schrieb einer der Drehbuchautoren und damit ein Mitglied des innersten Kreises der Produktion das *JAWS Log*, während im Falle der filmischen Making-ofs die Auswahl der Interviewten – immerhin u.a. die noch lebenden Hauptdarsteller und der Regisseur²² – sicherstellt, dass die inszenierte Version des Produktionsprozesses glaubwürdig erscheint. Zusätzlich lassen sich bei genauerer Betrachtung auch noch charakteristische Abwehrstrategien gegenüber anderen Produktionserzählungen in den vorgestellten Making-ofs finden. So geht bspw. Peter Benchleys Lob von Gottliebs *Log* mit einer Abwertung eventuell konkurrierender Making-of-Varianten im Internet einher, wenn er betont: »In sheer, raw volume, of course, the Internet overwhelms everyone, but it's unreliable: too many so-called facts go out into cyberspace unchecked and, often, dead wrong.« (S. 10) In diesem und ähnlichen Angriffen auf abweichende Prozessinszenierungen wird die Angst der Making-of-Formate greifbar, die Deutungshoheit über den Produktionsprozess zu verlieren – der im Falle Peter Benchleys einen Teil der eigenen Lebensgeschichte ausmacht. Wenn auch Gottlieb eingangs die Subjektivität der eigenen Erinnerung und damit des Making-ofs an sich betont, vertragen sich derartige Reflexionen eher nicht mit dem Anspruch auf objektive Prozessoffenlegung, den die Gattung des Making-ofs normalerweise vertritt. Dementsprechend ist vielleicht auch weniger das Vorwort von Gottlieb als

vielmehr das von Benchley typisch für das Making-of, wenn letzterer beinahe apodiktisch beharrt: »Carl says of his story, ›This was how I saw it.‹ Well, as far as I'm concerned, this is how it was.« (S. 10) □

Ich danke Jannis Funk herzlich für seine kritische Lektüre und für wertvolle Anregungen, die dem Aufsatz sehr zu Gute kamen.

Anmerkungen

- 1 Joseph McBride: *Steven Spielberg. A Biography*. New York 1997, S. 254.
- 2 So weist schon Carl Gottlieb in seiner inzwischen selbst zum Klassiker avancierten Produktionsbeschreibung *The JAWS Log* (1975) darauf hin, dass sich der Erfolg der literarischen Vorlage bereits vor Beginn der Dreharbeiten stark abzeichnete und wohl auch deshalb die Verantwortlichen zu manchen Zugeständnissen an die Produktion bereit waren. Vgl. Carl Gottlieb: *The JAWS Log*. New York 2001, S. 5. Nachfolgend werden Zitate aus diesem Buch direkt im Fließtext mit Seitenangabe in Klammern nachgewiesen.
- 3 Vgl. Georg Seeßlen: *Steven Spielberg und seine Filme*. Marburg 2001, S. 32-38.
- 4 Vgl. William Baer: *Classic American Films. Conversations with the Screenwriters*. Westport 2008, S. 196-214. In diesem Interview versucht Carl Gottlieb als Drehbuchautor u.a. die inzwischen auch von Spielberg selbst verbreitete Legende von den frei am Set improvisierenden Schauspielern zu entkräften (S. 201).
- 5 Der Hai wurde nach Spielbergs Anwalt, Bruce Ramer, benannt. Vgl. McBride: *Spielberg*, a.a.O., S. 241.
- 6 Erwähnenswert ist der erste Band der von Joseph McBride herausgegebenen Reihe *Filmmakers on Filmmaking*, in dem gleich mehrere Mitglieder des Teams vom Produktionsprozess berichten. Dieser und weitere Texte zur Entstehung von JAWS sind in der Bibliographie im Anhang zu diesem Buch aufgelistet.
- 7 Vgl. Matt Taylor: *JAWS. Memories from Martha's Vineyard*. Martha's Vineyard 2011, S. 75f.
- 8 Diese Arbeit schließt sich hier der Begriffsverwendung von Wieland Schwanebeck an, der unter einem klassischen Making-of »das im US-amerikanischen Studiokontext entstandene Filmformat« versteht, »das die Entstehung einer Filmproduktion nachzeichnet und heute im Zuge der DVD-Kultur am weitesten verbreitet ist.« Wieland Schwanebeck: *Making-of*, klassisches. www.making-of-lexikon.de/#text=klassisches-making-of [30.1.2015].
- 9 Craig Hight: *Making-of Documentaries on DVD: The LORD OF THE RINGS Trilogy and Special Editions*. In: *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television* 56 (2005), S. 4-17, hier: S. 5. Craigs Einschätzung ist dahingehend zu ergänzen, dass heute ein Making-of-Format beinahe unverzichtbarer Bestandteil jeder DVD-Veröffentlichung ist und auch die weniger umfangreichen Standardeditionen von Spielfilmen ein solches enthalten – wenn dieses auch meist in Länge und Produktionsaufwand keinesfalls mit den aufwändigen Making-ofs der ›Special Editions‹ zu vergleichen ist.
- 10 Vgl. Schwanebeck: *Making-of*, a.a.O.
- 11 Hight: *Making-of*, a.a.O., S. 7.
- 12 Erste Ansätze zur interdisziplinären und multimedialen Erforschung des Phänomens ›Making-of‹ stellt das aus einem geisteswissenschaftlichen Kolleg der Studienstiftung des deutschen Volkes hervorgegangene Onlinelexikon *Making-of. Ein Lexikon vor* (www.making-of-lexikon.de). Sein beständig erweiterbares Netz aus Lemmata beschreibt konkrete Making-of-Formate und Beispiele, nimmt darüber hinaus aber auch eine Neuperspektivierung von Konzepten und Begriffen verschiedener Disziplinen der Kulturwissenschaft aus dem Blickwinkel des Phänomens Making-of vor.
- 13 Gottlieb geht sogar so weit, zu einem Zeitpunkt, als der ursprüngliche Drehplan schon weit überzogen ist, von einer »laissez-faire time« (S. 157) ohne jeden Druck des Studios zu sprechen. Diese Situation wird von anderen Making-of-Narrationen, wie noch zu zeigen sein wird, grundlegend anders geschildert.
- 14 Der Satz »The shark is not working«, der, von der verzweifelten Special-Effects-Abteilung gefunkt, aus am Strand aufgebauten Funkgeräten während der Dreharbeiten nach den Erzählungen von Richard Dreyfuss über die ganze Insel dröhnte, ist inzwischen zum geflügelten Wort geworden.
- 15 Ray Loynd: *The JAWS 2 Log*. New York 1978.
- 16 Vgl. McBride: *Spielberg*, a.a.O., S. 243f.
- 17 Spielberg erhält auch durch die Interviewstruktur Gelegenheit, sich selbst als Auteur

zu inszenieren: Er hat von allen Interviewten die längste Redezeit und im ganzen Making-of fällt sein Bemühen auf, sich als verantwortlich und ideengebend in jedem Bereich der Dreharbeiten vom Schreiben des Drehbuchs bis zur Entscheidungsfindung bei Detailfragen des Szenenbilds darzustellen.

18 Vgl. McBride: Spielberg, a.a.O., S. 240.

19 Es sind dies die Kapitel ›Martha's Vineyard, 1974‹, ›The Shark Is Not Working‹, ›I Love Sharks ... I Love Them‹, und ›Call me Ishmael‹. Im Folgenden konzentriert sich die Darstellung aus Gründen der Vergleichbarkeit mit den bereits vorgestellten Making-ofs v.a. auf diese Kapitel.

20 In diesen Kapiteln werden u.a. die Themen Vermarktung, Fankultur, Filmmusik und der Einfluss des Films auf spätere Regisseure und Produzenten behandelt.

21 Vgl. etwa das von Fans durchgeführte Projekt *INSIDE JAWS* (2013; R: Jamie Benning), zu finden auf der Webseite *Filmumentaries*: www.filmumentaries.com/2013/06/inside-jaws-a-filmumentary-is-now-online/ [30.1.2015].

22 Die Frage, ob Beteiligte wirklich die ›wahre Geschichte‹ einer Filmproduktion erzählen oder, im Gegenteil, gerade *nicht* objektiv in ihren Einschätzungen sind, führt dazu, dass andere Making-of-Narrationen im Gegensatz zu den vorgestellten hinsichtlich der verwendeten Beglaubigungsstrategien den entgegengesetzten Weg beschreiten: Sie lassen die Augenzeugen gerade *nicht* zu Wort kommen, sondern stützen sich eher auf die Meinung renommierter Filmwissenschaftler oder anderer Experten – als solche treten in filmischen Making-ofs z.B. häufig Filmhistoriker wie Drew Casper oder Kim Newman auf.