

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 297

Artikel: Widersprüchlicher Einzelgänger : Clint Eastwood, Schauspieler und Regisseur
Autor: Volk, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863999>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Widersprüchlicher Einzelgänger

Clint Eastwood Schauspieler und Regisseur

1

Als Pauline Kael, die vor acht Jahren verstorbene ehemalige Filmkritikerin des Magazin «The New Yorker», sich Anfang der Neunziger in den Ruhestand verabschiedete, bedauerte sie vor allem, dass sie nun nicht mehr Clint Eastwood quälen könne, wie sie das ihr gesamtes Berufsleben über getan habe. Kael, die lange als einflussreichste Kritikerin der USA galt, hatte 1968 beim «New Yorker» begonnen. Zu dem Zeitpunkt war Clint Eastwood in der Rolle des schweigsamen, Zigarillo rauchenden Cowboys bereits zum Star geworden. Nachdem er jahrelang in der TV-Westernserie *RAWHIDE* (1959–65) aufgetreten war, hatte ihm Sergio Leone für den Spaghetti-Western *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (1964) die erste Kinohauptrolle angeboten. 1971 trat Eastwood dann in *DIRTY HARRY* das erste Mal als zynischer Cop Harry Callahan in Aktion. Darin übertrug er die revolverschwingende Rächermentalität seiner Westernfiguren auf die Gegenwart, womit er sich von Kael den berechtigten Vorwurf einhandelte, Selbstjustiz zu propagieren. – Einerseits

Andererseits tat man dem 1930 in San Francisco geborenen Eastwood schon in den siebziger und achtziger Jahren Unrecht damit, ihn auf den Typus eines selbstgerechten Vollstrei-

ckers festzulegen. Sogar in den «*Dirty Harry*»-Filmen lassen sich (mit viel gutem Willen) Hinweise auf moralisch differenziertere Erwägungen finden, als sie Callahans gnadenlose Scharfrichtermeierei im Augenblick des Tötens vermuten liesse. Don Siegels *DIRTY HARRY* nimmt Anleihen beim Film noir, wenn er Callahan als einen Cop darstellt, der schwer an dem ihm aufgetragenen Los trägt. Callahan ist der Mann, der tut, was ein Mann tun muss, wenn die Gesellschaft um ihn herum versagt. Erst das Scheitern des maroden, bürokratischen Systems, das dem Recht keine Geltung mehr verschafft, zwingt ihn dazu, sich über Dienstvorschriften hinwegzusetzen. Damit wählt er das kleinere von zwei Übeln, aber eben noch immer ein Übel. In *MAGNUM FORCE* (1973, Regie: Ted Post) bekämpft er ein illegales Todeskommando der Polizei, das mutmassliche Mafiosi und Drogenhändler auf eigene Faust «hinrichtet». Zimperlich geht er dabei freilich selbst nicht zu Werke. Und angesichts der vielen gewaltverherrlichenden Darstellungen bilden solche dramaturgischen Konstruktionen und die nur gelegentlich spürbare Verbitterung des Helden kaum mehr als moralische Feigenblätter für eine lustvolle Inszenierung des Tötens.



3



4



1 Clint Eastwood bei den Dreharbeiten zu *UNFORGIVEN*; 2 IN THE LINE OF FIRE, Regie: Wolfgang Petersen; 3 GRAN TORINO;
4 PER UN PUGNO DI DOLLARI, Regie: Sergio Leone; 5 DIRTY HARRY, Regie: Don Siegel

2

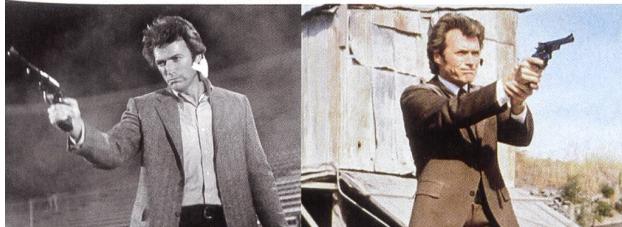
Dennoch zeigt sich bereits hier, dass die wortkargen, finster dreinblickenden Figuren, die früh zu Eastwoods Markenzeichen als Schauspieler wurden, offen sind für unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Deutungsansätze. Zieht man die vielen weiteren Kinoproduktionen hinzu, in denen Eastwood zu sehen war, ehe er 1988 Harry Callahan in *Kinorente* schickte, so erweist sich die eindimensionale Rezeption Eastwoods als Darsteller reaktionärer Hardliner schon zu diesem Zeitpunkt als verkürzt.

So wird Eastwood 1968 in Ted Posts *HANG 'EM HIGH* als Jedidiah Cooper versehentlich Opfer eines Lynchmobs, der versucht, ihn an einem Baum zu erhängen. Cooper überlebt und macht sich bald darauf in richterlichem Auftrag als Marshall auf die Suche nach seinen Peinigern. Dabei lässt er sich nie zur Selbstjustiz hinreissen und verteidigt drei Viehdiebe gegen "rechtschaffene" Bürger, die kurzen Prozess mit ihnen machen wollen. Ganz allein schleppt er das Trio durch die Wüste und vor den Richter. Zwei der Diebe sind noch halbe Kinder, nette, harmlose Kerle, die sich vom Kopf der Bande, einem eiskalten Mörder, haben verführen lassen. Obwohl sie Gelegenheit dazu hät-

ten, ergreifen sie auf dem Weg zum Gefängnis nicht die Flucht. Deshalb drängt Cooper den Richter, die beiden Jungen nicht zum Tode zu verurteilen. Der aber will davon nichts wissen. «Sie lynchten diese Jungen», wirft ihm Cooper vor, wogegen sich der Richter entschieden verwahrt. Cooper aber beharrt darauf: «Egal, ob es neun Männer draussen im Feld mit einem schmutzigen Seil (rope) machen oder ein Richter in der Robe (robe) vor der amerikanischen Flagge – diese Jungen werden genauso tot sein, als ob sie gelyncht worden wären.» Und tatsächlich erinnert die blutrünstige Menge, die der Hinrichtung beiwohnt und sie in ein geschmackloses, morbides Volksfest verwandelt, frappierend an einen aufgebrachten Lynchmob. Die Todesstrafe erscheint in diesem hässlichen Licht als eine fragwürdige Angelegenheit. Und im Gewand eines spannenden Rachewesterns entpuppt sich *HANG 'EM HIGH* als erstaunlich vielschichtige Auseinandersetzung über die Wertekonflikte in einer noch weitgehend unzivilisierten Gesellschaft.

Eastwood selbst schien jedoch eine pointierte Lesart seiner Rollen als militanter Ordnungshüter zu bestätigen. Er galt als strammer Konservativer, war Mitglied der republikanischen

5



4





FILMBULLETIN 2.09 PANORAMASCHWENK

1

Partei, hat Richard Nixon und Ronald Reagan bei ihren Präsidentschaftskampagnen unterstützt. Als er sich 1986 in seinem Heimatort, dem kalifornischen Kleinstädtchen Carmel, zum Bürgermeister wählten liess, sahen ihn viele auf den Spuren des Ex-Westernschauspielers Reagan. Eastwood aber wiegelte ab: «Nein, da verwechselt ihr mich mit jemand anderem. Ich interessiere mich nur für meine Gemeinde.» Möglicherweise aber interessierte er sich vor allem auch für die Baugenehmigung, die ihm die Stadtverwaltung zuvor verweigert hatte. Als Bürgermeister jedenfalls vereinfachte er die Bauordnung, und seinem Bauvorhaben stand nichts mehr im Weg. Die aktive Politik aber blieb nur ein kurzes Intermezzo. Bereits nach zwei Jahren trat er von der politischen Bühne ab und in *THE DEAD POOL* (1988, Regie: Buddy Van Horn) ein letztes Mal als «Dirty Harry» in Erscheinung. Was folgte, war ein von vielen kaum für möglich gehaltener Rollenwandel und Richtungswechsel, wie es sich exemplarisch im Spätwestern *UNFORGIVEN* (1992) zeigt, worin Eastwood als alternder Westernheld sein eigenes Image auf die Schippe nimmt und dafür Oscars für die Beste Regie und – als Produzent – für den Besten Film erhielt.

Oftmals übersehen wird, dass Eastwoods Regielaufbahn schon lange vor *UNFORGIVEN* ihren Anfang nahm. Nach einer Kurzdokumentation über den Regisseur Don Siegel (*THE BEGUILED: THE STORYTELLER*, 1971), für den er bereits in *COOGAN'S BLUFF* (1968) und *TWO MULES FOR SISTER SARA* (1970) vor der Kamera stand, debütierte er 1971 als Spielfilmregisseur mit *PLAY MISTY FOR ME*, einem eher lauen Psychothriller über eine verhängnisvolle Affäre. Wenig Aussergewöhnliches hatte auch *HIGH PLAINS DRIFTER* (1973) zu bieten – der erste Western, bei dem Eastwood sich selbst in der Hauptrolle inszenierte; noch ganz unter dem Eindruck des Spaghettiwesterns. Im selben Jahr aber führte Eastwood mit dem Liebesfilm *BREEZY* auch das erste Mal bei einem Film Regie, für den er – abgesehen von einem kurzen Statistenauftritt – nicht selbst vor der Kamera stand. Deutlicher als in den beiden vorangegangenen Filmen, bei denen die Präsenz des Darstellers den Regisseur in den Schatten stellte, war hier die noch etwas unsichere Handschrift des Filmemachers Eastwood zu erkennen. Die märchenhafte Liebesgeschichte zwischen einem fünfzigjährigen Grundstücksmakler und einer jungen Streunerin setzte er ohne Kitsch, wun-

3



16 | 17

3



1 PALE RIDER; 2 THE DEAD POOL, Regie: Buddy Van Horn; 3 HANG 'EM HIGH, Regie: Ted Post; 4 IN THE LINE OF FIRE, Regie: Wolfgang Petersen; 5 mit Marianne Koch in PER UN PUGNO DI DOLLARI, Regie: Sergio Leone; 6 Dreharbeiten zu PALE RIDER

2

derbar unsentimental und doch gefühlvoll in Szene. Als Regisseur offenbarte Eastwood damit eine poetische, sinnliche Seite, die man beim Schauspieler bis dahin allenfalls hatte vermuten können. Vorläufig blieb *BREEZY* aber eine Ausnahme. 1985 hatte Eastwood zwar bereits bei zehn Spielfilmen Regie geführt, in neun davon stand er jedoch gleichzeitig vor der Kamera, weshalb er nach wie vor in erster Linie als Schauspieler wahrgenommen wurde, der sich und sein *toughes* Image nun eben verstärkt auch selbst inszenierte.

Mit dem Spätwestern *PALE RIDER* (1985) rief Eastwood dann – abermals in der Doppelfunktion von Regisseur und Darsteller (und im übrigen bereits das fünfte Mal auch als Produzent) – noch einmal den Mythos vom kompromisslosen Rächer ab, um ihn zugleich auf fast unmerkliche Weise zu desavouieren. *PALE RIDER* greift die in Eastwoods Filmschaffen tief eingebrennte Skepsis gegenüber allem Modernen, Oberflächlichen auf und wendet sie in eine Kritik an den skrupellosen Machenschaften eines industriellen Goldgräbers, der die Lebensgrundlage traditioneller Goldschürfer rücksichtslos zerstört. Ein mysteriöser Prediger (Eastwood) schlägt sich auf die Seite der Ent-

rechteten und stellt sich am Ende allein und erfolgreich gegen eine erdrückende Überzahl. Das alles hat man so ähnlich schon hundertmal gesehen und ein Dutzend Mal mit Eastwood in der Hauptrolle. Bemerkenswert aber ist der melancholische Ton, den der Film anschlägt, ist die zweifelnde Grundstimmung, die den Mythos seiner Selbstverständlichkeit beraubt und damit jenen Bruch mit dem klassischen Westerngenre vorbereitet, der Eastwood den Oscar für *UNFORGIVEN* einbrachte. Die Gewalt verliert ihre kinoschöne Unschuld, und den Western verschlägt es ziemlich unsanft und wenig glorreich zurück in den Morast der Geschichte. *UNFORGIVEN* ist Eastwoods (bislang) letzter Western; ein skeptischer Epilog auf ein Genre, das er als Schauspieler wie als Regisseur erheblich mitprägte. Zugleich markiert der Film den wohl auffälligsten Wendepunkt in Eastwoods Filmkarriere. Dennoch: der Wandel vom Western- und Actionhelden zum tiefgründigen und vielfältigen Geschichtenerzähler vollzog sich keineswegs über Nacht. Filme wie *HANG 'EM HIGH*, *BREEZY*, *PALE RIDER* oder auch *BIRD* (1988) – eine wunderschöne Hommage an den Jazz-Saxophonisten Charlie «Bird» Parker (1920–1955) und die zweite Regiearbeit, bei der Eastwood nicht

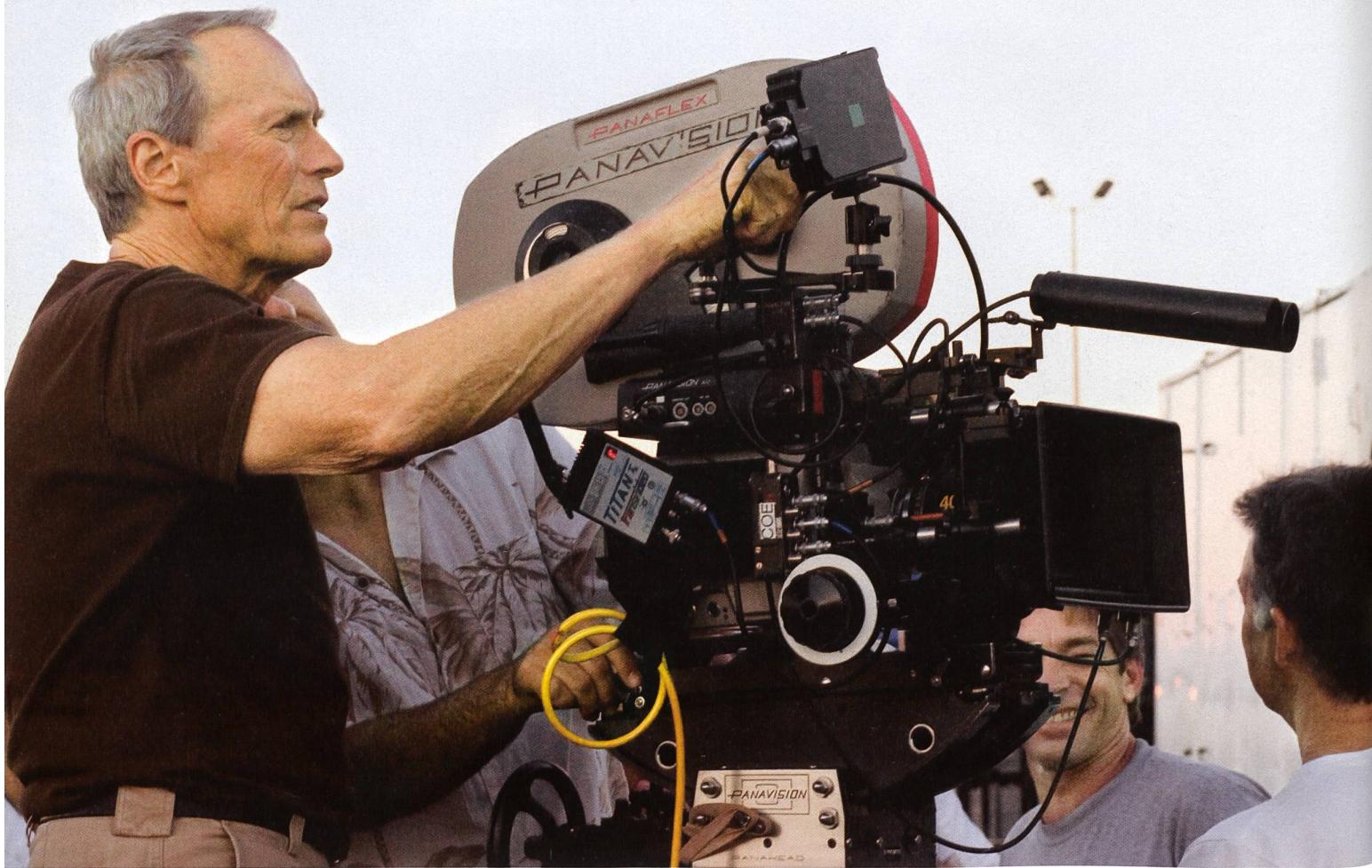
4

5

6

4





FILMBULLETIN 2.09 PANORAMASCHWENK

1

selbst vor die Kamera trat – deuteten bereits an, dass sich der Kalifornier nicht auf ein simples Stereotyp reduzieren lässt.

Neben der sprichwörtlichen Altersweisheit dürften gerade auch die Schattenseiten des Alters dazu beigetragen haben, dass sich Eastwood mit Beginn der neunziger Jahre mehr und mehr dazu veranlasst sah, die Schwerpunkte seines Filmschaffens zu verlagern. Und zwar nicht nur, indem er immer öfter hinter und immer weniger vor der Kamera in Erscheinung trat. Sondern auch dadurch, dass er seinen ehemals unnahbaren, unangreifbaren Leinwandhelden menschliche Schwächen zugestand, wodurch diese konturenreicher und lebendiger wirken. Egal, sei es der fast bis zur Obsession starrsinnige Personenschützer Frank Horrigan (IN THE LINE OF FIRE, Regie: Wolfgang Petersen, 1993) oder der herzkranke ehemalige FBI-Profiler Terry McCaleb (BLOOD WORK, 2002): selbst die Figuren, die noch am ehesten in die Fussstapfen der einst von Eastwood verkörperten still überlegenen Helden traten, entpuppten sich als anfechtbar oder wurden wie in SPACE COWBOYS (2000) mit sanfter (Selbst-)Ironie eingeführt. Dabei verloren sie nicht nur den Nimbus ihrer Unbesiegbarkeit, sondern wurden wie Boxtrainer Frankie Dunn in

MILLION DOLLAR BABY (2004) zunehmend auch von Selbstzweifeln geplagt. Doch so sehr Eastwood mit solchen Rollen, die er sich mittlerweile meist selbst auf den Leib schneiderte, seinen eigenen Mythos in Frage stellte, endgültig entkräftet hatte er ihn damit noch nicht. 2002 liess er ihn in BLOOD WORK unter seiner eigenen Regie ein (bisher) letztes Mal aufleben, nachdem er ihm zuvor heftig zugesetzt hatte.

In BLOOD WORK spielt Eastwood den Ex-FBI-Profiler McCaleb, der nach einer erfolgreichen Herztransplantation von der Schwester der Organspenderin gebeten wird, den Mord an dieser aufzuklären. Clint Eastwood verbreitet hier noch immer die Aura des unerbittlichen, unbezwingbaren Westernhelden, aber McCalebs Körper vermag dieses charismatische Versprechen nicht mehr einzulösen. Eastwoods Blick richtet sich weiterhin aus zusammengekniffenen Augen in die Ferne, und er gerät auch in die unvermeidliche Schlägerei, aber er besteht sie nicht mehr. McCaleb bricht zusammen, fiebert, Albträume verfolgen ihn. Das Klischee wird ins Wanken gebracht, ohne dass es aber aufgelöst wird. Vielmehr zelebriert der finale Showdown seine

3

4

5



6

18 19

7



1 Dreharbeiten zu *MILLION DOLLAR BABY*; 2 *MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL*; 3 *PALE RIDER*; 4 *IN THE LINE OF FIRE*, Regie: Wolfgang Petersen; 5 *BIRD*; 6 Dreharbeiten zu *BIRD*; 7 *BLOOD WORK*; 8 *MYSTIC RIVER*; 9 Dreharbeiten zu *MYSTIC RIVER*

2

Rekonstitution. Als es darauf ankommt, gewinnt der alternde City-Cowboy seine verlorene Omnipotenz zurück.

Dieser Rückfall in flache, martialische Rollenbilder war der bislang letzte in Eastwoods Filmlaufbahn. Nach *BLOOD WORK* hat der Achtundsiebzigjährige bis heute bei sechs weiteren Kinofilmen Regie geführt. Nur bei zweien stand er selbst vor der Kamera (*MILLION DOLLAR BABY* und *GRAN TORINO*). Dafür zeichnete er in *MYSTIC RIVER*, seinem Oscar-nominierten Drama um Missbrauch, Verdrängung und Gewalt (nach dem Roman von Dennis Lehane), das erste Mal offiziell für die Filmmusik verantwortlich (gemeinsam mit Lennie Niehaus), nachdem er bereits mehrfach am Soundtrack seiner Filme beteiligt war. Danach steuerte er auch zu *MILLION DOLLAR BABY*, *FLAGS OF OUR FATHERS* (2006), *CHANGELING* (2008) sowie James C. Strouses Hinterbliebenendrama *GRACE IS GONE* (2007) die Filmkomposition bei – ein weiterer Beleg für die Wachablösung des Akteurs durch den Autor. Als Filmmusiker pflegt Eastwood einen ebenso dezenten, klassischen Stil wie als Filmmacher: stimmungsvoll, aber nie schwülstig; ruhig dahinfliessend und stets im Dienst der Handlung.

Ab den neunziger Jahren verfeinerte Eastwood seine Handschrift als zurückhaltender, einfühlsamer Regisseur, was sich auch in den Themen der Filme und ihrer unverkennbar liberaleren Haltung niederschlug. In *MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL* (1997) wandte er sich gegen die Diskriminierung Homosexueller, in *TRUE CRIME* (1999) versuchte er, einen Unschuldigen vor der Todesstrafe zu retten, und für das Oscar-prämierte Boxerinnen-Drama *MILLION DOLLAR BABY* hagelte es Kritik von konservativer Seite, die Eastwood der Sterbehilfe-Propaganda bezichtigte.

Da überraschte es kaum noch, dass Eastwood auch die historische Schlacht um die Insel Iwo Jima zwischen Alliierten und Japanern gegen Ende des Zweiten Weltkrieges nicht als simples Heldenepos auf die Leinwand brachte. Stattdessen verfilmte er sie gleich zweimal. Unter dem Titel *FLAGS OF OUR FATHERS* aus US-amerikanischer Sicht und im Oscar-nominierten *LETTERS FROM IWO JIMA* (2006) aus japanischer Perspektive – nach dem Drehbuch einer jungen japanischen Autorin und in japanischer Sprache. Das Drehbuch zu *FLAGS OF OUR FATHERS* basiert auf den Memoiren James Bradleys, dessen Vater zu jenen “Fahnen-

8

9

8





FILMBULLETIN 2.09 PANORAMASCHWENK

1

hissern" gehörte, deren Bild damals um die Welt ging und zum zentralen Motiv in einer Kampagne für US-Kriegsanleihen wurde. Der Film zerstört den Mythos um das berühmte Bild des AP-Fotografen Joe Rosenthal und offenbart eine heuchlerische nationale Kriegspropaganda, indem er zeigt, wie dem amerikanischen Volk eine Lüge verkauft wird. Die vom 23. Februar bis zum 26. März 1945 andauernden Kampfhandlungen inszeniert Eastwood als ein einziges brutales Gemetzel in schlammigen Farben, mit verwirrenden Schnitten und gnadenlosen Nahaufnahmen. Freund und Feind landen nebeneinander im Dreck; in den farbentsättigten, tristen Bildern kaum noch unterscheidbar. Diese für Eastwood eigentlich untypische Erzählweise verdeutlicht, dass er als Regisseur gemeinsam mit Kameramann Tom Stern (mit dem er schon bei *PALE RIDER* zusammenarbeitete und der seit *BLOOD WORK* alle Eastwood-Filme ins Licht setzte) sehr wohl in der Lage ist, seinen Stil zu variieren und – dort, wo es das Thema verlangt – den sorgfältigen Überblick, die ruhige Montage gegen ruckartige visuelle Übergriffe und unsaubere Bilder einzutauschen. Ähnlich rasante Schnittfolgen finden sich auch in *GRAN TORINO*. Allerdings nur an ausgewählten Stellen, dort,

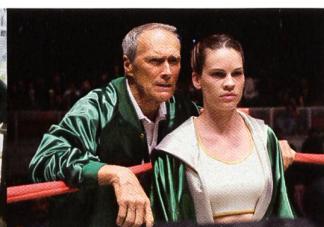
wo es das Geschehen vorschreibt und nie als formalistischer Selbstzweck. In *FLAGS OF OUR FATHERS* dient die fragmentierende Darstellungsweise weniger dazu, Spannung zu erzeugen, als vielmehr dazu, bildlich den von den Soldaten erlittenen Wahrnehmungsverlust einzufangen. Eastwood selbst spielt in dem Film nicht mit. Er verzichtet auf Leinwandstars ebenso wie auf eine actionartige Kriegsdramaturgie und verwischt das Töten und Sterben zum unüberschaubaren blutigen Brei. Nichts darin wirkt heroisch. Vor dem Hintergrund des Irak-Krieg-Desasters konnte diese filmische Demontage eines nationalen (Foto-)Denkmals durchaus auch als Kritik an der Bush-Administration verstanden werden.

Ob nun also Pauline Kael, wenn sie noch leben und zur Feder greifen würde, angesichts dieses filmischen Wandels endlich damit aufhören würde, Eastwood zu "quälen"? Allzuviel Angriffsfläche böten ihr seine jüngsten Arbeiten jedenfalls nicht mehr. Eastwood hat sich verändert. Er ist reifer, toleranter, nachsichtiger geworden. Es wäre aber falsch zu glauben, er habe mit fliegenden Fahnen die Seiten gewechselt. Die US-Veteranen von Iwo Jima bleiben bei aller Kritik an einer falschen Heroisierung

3

4

5



6

2021



1 LETTERS FROM IWO JIMA; 2 FLAGS OF OUR FATHERS; 3 TRUE CRIME; 4 mit Meryl Streep in THE BRIDGES OF MADISON COUNTY; 5 MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL; 6 mit Hilary Swank in MILLION DOLLAR BABY

2

dennoch Helden. Das stellt der Off-Sprecher am Ende von **FLAGS OF OUR FATHERS** mit pathetischem Timbre unmissverständlich klar. Und Eastwood geht es in seinem Film auch «um eine ganze Generation, die sich für ihr Land geopfert hat». Aus «*Dirty Harry*» ist kein Pazifist geworden. Zum Thema Folter etwa meinte er vor noch nicht allzu langer Zeit in einem Interview: «Wenn man Informationen, die amerikanische Leben retten, aus jemandem herausquetschen kann, ist es mir egal, wie das vonstatten geht.»

Genauer betrachtet erweist sich der Wandel im Filmschaffen Eastwoods also vielleicht als gar nicht so radikal, wie er zunächst erscheint. Eastwood, das hat auch das Intermezzo in Carmel klargemacht, eignet sich weder zum Politiker noch zum Diplomaten. Es geht ihm in seinen Filmen nicht um abstrakte Verallgemeinerungen, sondern um konkrete Geschichten. Darum kann er den Vorwurf, *DIRTY HARRY* propagierte Selbstjustiz, ebenso zurückweisen wie die Kritik, *MILLION DOLLAR BABY* trete für Sterbehilfe ein. Er bleibt ein kantiger, widersprüchlicher Einzelgänger, ein Mann der Tat, einer der anpackt, zupackt. Was er verabscheut sind Schwätzer, Gefühlsduseleien, Verlogenheit, Doppelmaul und Ungerechtigkeit, korrupte

Strippenzieher, aalglatte Hintermänner, Bürokraten und Sessel-pupser. Die Skepsis vor der grossen Politik, der Macht zieht sich als roter Faden durch alle Filme Eastwoods. Um diesen Zweifeln Ausdruck zu verleihen, muss er aber nicht alle konservativen Werte, die er in seinen frühen Jahren vertrat, über Bord werfen. Es genügt meistens, ihnen auf den Grund zu gehen und die tatsächlich ernst gemeinten von den scheinbaren, geheuchelten zu trennen. Viel Spielraum für Heldenmythen bleibt ihm bei einem so grundlegenden moralischen Anspruch freilich nicht mehr. Vor allem dann nicht, wenn sich die Tiefensicht mit einem Weitblick verbindet, der sich auf widersprüchliche subjektive Perspektiven einlässt.

So wird auch das national-heroische Pathos, das in **FLAGS OF OUR FATHERS** noch anklingt, im Doppelpass mit **LETTERS FROM IWO JIMA** wieder zurechtgerückt. Die einander entgegengesetzte nationale Subjektivität beider Filme lässt die widersinnige Wirklichkeit von Krieg erahnen. Immer wieder greift Eastwood einzelne Szenen oder Einstellungen des ersten Filmes im zweiten auf – unter verkehrten Vorzeichen. Blickt der Zuschauer in **FLAGS OF OUR FATHERS** mit den Augen der amerikanischen

1





1

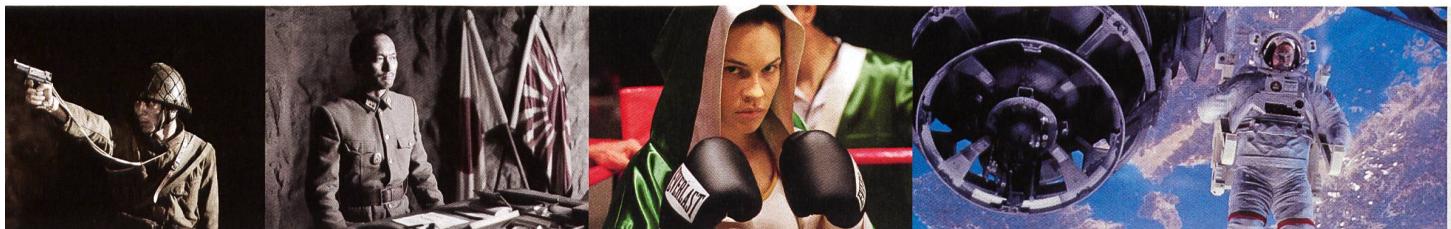
FILMBULLETIN 2.09 PANORAMASCHWENK

Helden angstvoll in die im Fels verborgenen Schützengräben, hinter denen der Tod zu lauern scheint, schaut er in *LETTERS FROM IWO JIMA* nicht weniger furchtsam aus den Gräben her vor. Der Tod trägt jetzt eine amerikanische Uniform.

Beide Filme ergänzen sich so gut, dass sie geradezu eine Werkeinheit ergeben. Umso mehr verwundert es, dass sie ursprünglich gar nicht gemeinsam geplant waren. Eastwood wollte zunächst nur die Geschichte derjenigen amerikanischen Soldaten erzählen, die auf dem Hügel von Iwo Jima die US-Flagge hissten. Erst als er von den hunderten, vor wenigen Jahren auf Iwo Jima gefundenen Briefen erfuhr, die japanische Soldaten an ihre Angehörigen geschrieben hatten, entschloss er sich zu einem zweiten Film. Das Kriegspathos, das *FLAGS OF OUR FATHERS* durch die Hintertür wieder einführt, wird in *LETTERS FROM IWO JIMA* endgültig auf dem Schlachtfeld begraben. *LETTERS FROM IWO JIMA* ist wohl der erste Film eines namhaften US-Regisseurs, in dem ein Krieg mit amerikanischer Beteiligung ausschliesslich aus der Perspektive des Feindes erzählt wird. Wahrscheinlich ist es dieser Frontwechsel, der einen echten Antikriegsfilmm erst möglich macht.

Im klugen Wechselspiel zwischen (Kamera-)Distanz und (emphatischer) Nähe entfaltet das Eastwood-Kino der neunziger und mehr noch das des neuen Millenniums seine unspektakuläre, aber nachhaltige Wirkung: mitleidend, ohne voyeuristisch zu werden; mitfühlend, doch nie sentimental. Eastwood behandelt seine Figuren mit Respekt. Die, in deren Haut er schlüpft, ebenso wie die, die er in Szene setzt. Er stellt sie nicht bloss, rückt ihnen nicht unnötig – mit Gross- und Detailaufnahmen – auf den Leib. Stattdessen begleitet er sie in gebührendem Abstand, mit ruhigen Kamerafahrten, ohne viel Wirbel zu machen. Wollte man das bodenständige, bescheidene, aber handwerklich perfektionistische Kino des Filmemachers Clint Eastwood mit einem Wort beschreiben, wäre «anständig» eine gute Wahl. Mit lauten, schrillen Provokationen hat Eastwood nichts am Hut; mit heuchlerischer Schönfärberei allerdings ebensowenig. Vom schönen oder hässlichen Schein will sich der grosse Schweiger beim Versuch, zum wahrhaftigen Kern seiner Geschichten vorzudringen, nicht ablenken lassen. Der Akt der Sterbehilfe, der in der Medienberichterstattung zum zentralen Thema von *MILLION DOLLAR BABY* hochgeschrieben wurde, wird im Film in

4



1



1 SPACE COWBOYS; 2 Angelina Jolie in CHANGELING; 3 LETTERS FROM IWO JIMA; 4 MILLION DOLLAR BABY; 5 CHANGELING

2

wenigen Szenen abgehandelt. Tatsächlich geht es Eastwood mit der Geschichte von der Frau, die sich mithilfe eines alten, zögerlichen Boxtrainers aus ärmlichen Verhältnissen nach oben fightet, ehe ein einziger hinterhältiger Schlag ihre Karriere beendet und sie zum Pflegefall werden lässt, um etwas anderes: um die Menschen nämlich, von denen er erzählt, um ihre Sehnsüchte und Ängste, die Kraft ihrer Träume und um ihren Mut, Fehler zu begehen. Exemplarisch lässt sich das in einem epischen, allgemeinmenschlichen Sinne lesen, nicht unbedingt in einem politischen.

Traditionelles Erzählkino alter Schule, aber mit wachem, jungem Blick – so liesse sich auch das auf einer wahren Begebenheit basierende historische Drama *CHANGELING* (2008) charakterisieren. Es ist Samstagmorgen in Los Angeles, 1928. Eigentlich wollte Christine Collins an diesem Tag mit ihrem neunjährigen Sohn Walter ins Kino gehen, doch dann muss die alleinerziehende Mutter kurzfristig für eine Arbeitskollegin in der Telefonzentrale einspringen. Als sie am Nachmittag heimkommt, ist ihr Sohn verschwunden. Die Suche verläuft zunächst ergebnislos.

Nach Monaten aber teilt ihr die Polizei mit, ihr Junge sei gefunden worden.

Mit viel Spektakel inszeniert das Polizeidepartement von Los Angeles (LAPD) das Wiedersehen am Bahnhof. Bei Eastwood verheisst das nichts Gutes. Dass sich seiner Ansicht nach Spektakel und Wahrheit eher schlecht miteinander vertragen, hat er auf der Leinwand schon mehrfach demonstriert. Und tatsächlich: als Christines vermeintlicher Sohn aus dem Zug steigt, muss sie erkennen, dass es nicht Walter ist. Verwirrt, von Polizei und Presse bedrängt, nimmt sie den Jungen, der behauptet, ihr Kind zu sein, dennoch zu sich nach Hause. Dort stellt sie fest, dass er kleiner ist, als ihr Sohn es war, und, im Gegensatz zu Walter, bescchnitten. Aber trotz solch eindeutiger Belege weigert sich die Polizei, ihren Fehler einzugeben und die Suche nach Walter wieder aufzunehmen. Christine will sich damit nicht abfinden und erhält von einem Pfarrer und leidenschaftlichen Kämpfer gegen Bestechung und Machtmissbrauch innerhalb des LAPD unerwartete Unterstützung. Aus der liebenden Mutter wird unversehens eine Galionsfigur im Kampf gegen einen korrupten Polizeiapparat.

5



22 23



1

FILMBULLETIN 2.09 PANORAMASCHWENK

CHANGELING ist Korruptionsthiller, Mutter-Kind-, Psychiatrie- und Gerichtsdrama und handelt von der Geschichte eines zum Tode verurteilten Serienkillers. Es zeichnet Eastwoods souveränen Inszenierungsstil aus, dass er diesen überquellenden Erzählvorrat mit ruhiger Hand in eine stimmige Form bringt. Eastwood ist kein Mann der grossen Show. Natürlich fliessen auch bei ihm Tränen, und CHANGELING ist zutiefst ergreifendes Gefühlskino, das aber nie ins Melodramatische, Rührselige kippt. Das liegt zum einen an Eastwoods diskreter, im besten Sinne altmodischer – sprich: zeitloser – Regie. Zum anderen aber auch an Angelina Jolies überzeugender, zurückhaltender Darbietung, die ihre für diese Rolle eigentlich unpassende hollywoodsche Schönheit (beinahe) vergessen lässt. Zu Recht wurde die Dreiunddreissigjährige deshalb für den Oscar als Beste Hauptdarstellerin nominiert (eine weitere Nominierung erhielt Kameramann Tom Stern). Ebenso hätte aber auch Eastwood als Produzent und Regisseur eine Nominierung in den beiden Königskategorien Bester Film und Beste Regie verdient gehabt. Dass er trotz des eigentlich perfekten Timings bei der diesjährigen Oscar-Verleihung weder mit CHANGELING noch mit GRAN TORINO für

eine der begehrten Trophäen nominiert wurde, wird er wohl verschmerzen können. Es spricht Bände über Eastwoods aussergewöhnliche, einzigartige Kinokarriere, dass ihm als Schauspieler die höchste Filmauszeichnung – trotz zweier Nominierungen für die Hauptrollen in *MILLION DOLLAR BABY* und *UNFORGIVEN* – bislang noch verwehrt blieb, er aber als Regisseur und Produzent für ebendiese Filme vier Oscars mit nach Hause nahm.

Sollte GRAN TORINO tatsächlich der letzte Auftritt des Schauspielers Eastwood gewesen sein, wie er es in Interviews andeutet, wäre es ein würdiger Abschluss einer denkwürdigen Laufbahn. Denn derart ungehemmt selbstironisch hat Eastwood bislang noch in keinem seiner Filme – nicht einmal in *SPACE COWBOYS* – mit seinen früheren Rollenklichées gespielt. So herhaft konnte man mit und über Eastwood nie zuvor lachen. Der grummelnde, fluchende und erzspiessige Rentner Walt Kowalski ist sicher die komischste Figur, die Eastwood je auf die Leinwand brachte. Eine tragikomische allerdings. Kowalski erscheint als Relikt aus längst vergangenen Tagen. Ein Mann vom alten Schlag, im positiven wie im negativen Sinne: geradeaus und aufrichtig, aber auch voller Vorurteile und mit einem anti-

3

4



5

24 25



6



1 TWO MULES FOR SISTER SARA, Regie: Don Siegel; 2 Dreharbeiten zu GRAN TORINO; 3 mit Gene Hackman in UNFORGIVEN; 4 mit Morgan Freeman und Jaimz Woolvett in UNFORGIVEN; 5 mit Shirley MacLaine in TWO MULES FOR SISTER SARA, Regie: Don Siegel; 6 GRAN TORINO; 7 COOGAN'S BLUFF, Regie: Don Siegel

2

quierten Männerbild. Über seine Gefühle will er nicht reden. Überhaupt hält er andere Menschen gerne auf Distanz. Cool bis zur Karikatur verteidigt dieser «Dirty Harry»-im-Ruhestand seinen Rasen oder befreit seine junge asiatische Nachbarin aus den Fängen einer Jugendgang. Damit aber baut er eine Beziehung auf, die sich bis zur Fürsorge für sie und ihren Bruder steigert. Je mehr menschliche Nähe er zulässt, desto verletzlicher wird er. Schmerzlich muss er zudem erkennen, dass sich die sozialen Konflikte in einer modernen Gesellschaft nicht mit den Mitteln des (Korea-)Krieges lösen lassen. An der Schlüsselstelle des Films steht Eastwood als Kowalski vor der Entscheidung, noch einmal in die Rolle von «Dirty Harry» zu schlüpfen oder ihn endgültig zu Grabe zu tragen. Er entscheidet sich für den zweiten, kurzfristig weniger befriedigenden, aber klügeren, sinnvolleren und realistischeren Weg. Gegen die alttestamentarische und für die neutestamentarische Lösung. Anders als bei BLOOD WORK kehrt der Mythos vom allmächtigen Einzelkämpfer nicht zurück. Er wird allerdings auch nicht unbedingt zerstört, sondern viel eher überwunden. Inszenierte Eastwood mit UNFORGIVEN einen Abgesang auf perfekte Westernhelden, so lässt sich GRAN

TORINO als tragikomischer, nachdenklicher Schlusskommentar zur Figur des «Dirty Harry» lesen. Insofern erscheint für Eastwood der Zeitpunkt, um als Darsteller von der Kinobühne abzutreten, nun tatsächlich ideal. Angesichts der lustvoll augenzwinkernden Darbietung in GRAN TORINO bleibt allerdings doch zu hoffen, dass er diesen Absprung verpasst.

Eastwood befindet sich derzeit auf dem Höhepunkt seiner kreativen Kunst. Er, der sich gerne als Dinosaurier im schnelllebigen Hollywoodbetrieb sieht, hat bereits vor über vierzig Jahren Filmgeschichte geschrieben und schreibt sie heute noch immer. In dieser langen Zeit hat er sich wie nur wenige andere weiterentwickelt, umorientiert und ist sich dennoch treu geblieben. An engstirnigen Konservativen reibt er sich ebenso wie an oberflächlichen Liberalen. Es ist diese Vielseitigkeit, die Eastwoods breites Œuvre wie kaum etwas anderes kennzeichnet. Im Spagat zwischen Tradition und Moderne versöhnt er das Kino von gestern mit den Menschen von heute.

Stefan Volk



2



7