

Vorwort

In seiner Post entdeckt Frank Dunn (Clint Eastwood) einen Brief, den er seiner Tochter geschrieben hatte. Der Brief ist ungeöffnet zurückgekehrt: Annahme verweigert. Dunn öffnet die Tür zu einer Abstellkammer, zieht einen verborgenen Schuhkarton hervor und sortiert den Umschlag sorgfältig in eine dichte Reihe unzähliger weiterer Briefe ein, drückt den Karton zu und schließt die Tür. Eine kleine Szene in *Million Dollar Baby* (USA 2004), lakonisch, beiläufig – und doch ist viel enthalten, beinah alles gesagt über das innere Zerwürfnis dieses Mannes. So kurz der Vorgang, so lang der Blick in die Vergangenheit. Wieder und wieder scheint Dunn an seine Tochter zu schreiben in der Gewissheit, dass seine Briefe nicht gelesen werden und nur einen weiteren Kreis der Einsamkeit um ihn schließen. Wie sehr muss er sie verletzt haben, dass sie ihm nicht verzeihen kann? Die Sturheit, mit der Dunn Tag für Tag um ihre Achtung kämpft, mag andeuten, wie konsequent er sie als Kind missachtet hat. Dieser Schuhkarton in seiner Hinterkammer, wie ein Stachel im Gewissen, birgt ein Tagebuch in Briefen: Dokument der Sehnsucht, Ritual des Scheiterns.

Clint Eastwood inszeniert die szenische Miniatur mit jener schnörkellosen Klarheit, die ihn als pointierten Erzähler auszeichnet und die Handwerkskunst des klassischen Hollywood-Kinos in das neue Millennium hinüberretten lässt. Meisterhaft ist die Ausgewogenheit seiner großen Filme, von *The Outlaw Josey Wales* (*Der Texaner*, USA 1976) bis *Letters from Iwo Jima* (USA 2006), die dramatisch sind, aber nicht pathetisch, spannend, aber nicht überreizt, unterhaltsam, ohne im flachen Fahrwasser zu stranden, ein Kino der Körper, der Blicke, der Gefühle, das existenzielle Themen der *Conditio humana* behandelt und provozierende Ambivalenzen birgt, in Szene gesetzt mit uneitler Stringenz und – wenn Eastwood der Hauptdarsteller ist – einer feinen Ironie gegenüber dem eigenen Image.

Als die Schauspiel-Ikone Clint Eastwood, die gleichermaßen den Western wie den Polizeifilm radikalisiert hatte – mit den Verkörperungen des namenlosen Poncho-Outlaws in Sergio Leones *Per un pugno di dollari* (*Für eine Handvoll Dollar*, I/E/BRD 1964) und des skrupellosen Cops Callahan in Don Siegels *Dirty Harry* (USA 1971) – sich anschickte, 1971 ins Regiefach zu wechseln und sich selbst vor

der Kamera zu inszenieren, hätte kein Kritiker vermutet, dass er einmal seine Schauspiel-Karriere mit der Arbeit als Regisseur in den Schatten stellen würde. Doch innerhalb der bis dato 27 Kinoregiearbeiten, die eine ganze Reihe von kommerziellen (und vergessenswürdigen) Kompromissen aufweisen, häufen sich zunehmend Höhepunkte, wie die mehrfach mit dem Academy Award prämierten Filme *Mystic River* (USA 2003), *Million Dollar Baby* und *Letters from Iwo Jima*, die an persönliche Arbeiten aus den vorherigen Dekaden anschließen: wie *Honkytonk Man* (USA 1982), *Bird* (USA 1988), *Unforgiven* (*Erbarmungslos*, USA 1992) und *Bridges of Madison County* (*Die Brücken am Fluss*, USA 1995). Weit über 70 Jahre alt, schlägt Eastwood mit seinem Werk eine Brücke von den alten Western-Darstellern wie John Wayne und professionellen Regie-Meistern wie John Ford quer durch alle soziokulturellen und politischen Strömungen der 1970er, 1980er und 1990er Jahre in die Gegenwart, um seit dem Jahr 2003 Kritiker und Publikum gleichermaßen zu begeistern – mit Werken, die eigentlich nichts anderes machen, als das fortzuführen, wofür Eastwood seit Langem geschätzt wurde: Genrefilme, klar und direkt, persönlich und professionell. Ein Thriller, ein Boxer-Drama, ein Kriegsfilm – ein Thriller allerdings, der dem Zuschauer die

Clint Eastwood und sein Mentor Don Siegel in seinem Debüt *Play Misty for Me*



Identifikation mit Opfern oder Tätern mehrfach im Magen umdreht (*Mystic River*), ein Boxerfilm, der eine Frau in den Ring stellt und auf dem Höhepunkt der *success story* in ein alpträumhaftes Sterbehilfedrama umkippt (*Million Dollar Baby*), und ein Kriegsfilm, der als Zwillingbruder von *Flags of Our Fathers* (USA 2006) konsequent die Schlacht auf der »Schwefel-Insel« aus den Augen der einstigen Gegner schildert, sodass zwischen diesen beiden Filmen und zwischen den jeweiligen Perspektiven ein produktiver Spalt klafft, in dem Freund- und Feind-Bilder ineinanderstürzen (*Letters from Iwo Jima*).

Nach den vielen filmwissenschaftlichen Publikationen zu Eastwoods Œuvre, die vorwiegend im angloamerikanischen Raum erschienen sind und zuletzt Mitte der 1990er Jahre auf die Erfolgsfilme *Unforgiven* und *Bridges of Madison County* reagierten, sind bis dato kaum nennenswerte Besprechungen dazugekommen. Der vorliegende Band bildet eine der ersten Auseinandersetzungen mit der jüngsten Schaffensphase. So untersucht Matthias Bauer den metaphysischen Subtext in dem diabolischen Thriller *Mystic River*, Kerstin Krieg nimmt *Million Dollar Baby* zum Anlass, einen Rückblick auf die meist tragischen Liebeskonstellationen bei Eastwood zu werfen, Harald Steinwender verfolgt die Genese der Kriegsfilme von den reaktionären Anfängen bis zu der aktuellen humanistischen Doppelperspektive auf Iwo Jima. Den ersten Dokumentarfilm, *Piano Blues* (USA 2003), betrachtet Peter Moormann im Kontext von Eastwoods Faszination für Jazz, Blues und Country-Musik,

Clint Eastwood bei den Dreharbeiten zu *Million Dollar Baby*



zwischen seinen Musiker-Porträts wie *Honkytonk Man* und *Bird*. Und die Schwärze, welche die Gesichter in *Million Dollar Baby* nahezu verschluckt, die ausgebleichenen Farben, die *Letters from Iwo Jima* zu einem grafischen Abstraktum gerinnen lassen, dienen Andreas Kirchner als Ausgangspunkt, der stilistischen Entwicklung der Verdunkelung und Entsättigung in Eastwoods Dramen nachzuspüren. Für Ursula Vossen stellt sich angesichts der Menschenrechtsthemen in seinen jüngsten Filmen (wie Todesstrafe, Kriegsoffer, Sterbehilfe, die im Falle von *Million Dollar Baby* kontroverse gesellschaftliche Diskussionen auslösten) die Frage, ob sich eine Veränderung in der politischen Haltung des Regisseurs ausmachen lässt. »(Z)wischen der ideologischen Ablehnung und der mythopoetischen Faszination seiner Filme bleiben dem zivilisierten Cineasten nur unklare Positionen«¹, hatte einst schon Georg Seeßlen nach dem Erscheinen von *Unforgiven* festgestellt. Eine Hommage an Clint Eastwood ist auch der vorliegende Band nicht geworden, sondern ein vorsichtiges, kritisches und bisweilen wütendes Austarieren der Ambivalenzen seines vielgestaltigen und umfangreichen Werks, welches bei aller Kontinuität von dem Willen geprägt ist, Erwartungen zu brechen und neue Positionen auszuprobieren. Diesen Balanceakt, mit dem er Kritiker wie Publikum, liberale wie konservative Meinungen wiederholt brüskiert, kennzeichne Eastwood, so Jim Kitses, als Wanderer auf einem Drahtseil: »A juggler, a tightrope walker, a trade-off artist, an accountant, a hip classicist, an old-fashioned modernist, a gentle revisionist, Eastwood revels in contradiction and bedevilling classification.«²

Ein herzlicher Dank gilt Peter Latta vom Fotoarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin, der uns einige Bilder zu diesem Heft bereitgestellt hat.

Roman Mauer

Mainz, Juli 2007

1 Georg Seeßlen, »Selbstbildnis als apokalyptischer Reiter. Clint Eastwood und *Unforgiven*«, in: Ders., *Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino*, Berlin 1996, S. 140–153, hier S. 140. — 2 Jim Kitses: »Clint Eastwood. Tightrope Walker«, in: Ders., *Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, London 2004, S. 285–315, hier S. 292.