

Kluy | Clint Eastwood. 100 Seiten

* Reclam 100 Seiten *



ALEXANDER KLUY, geb. 1966, ist Journalist, Autor und Herausgeber vieler Bücher. Er schreibt regelmäßig für *Der Standard*, *Buchkultur* und *Psychologie Heute*. Zuletzt erschien von ihm bei Reclam *Alfred Hitchcock. 100 Seiten.*

Alexander Kluy

Clint Eastwood. 100 Seiten

Reclam

2020 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung nach einem Konzept von zero-media.net
Infografik (S. 50 f.): annodare GmbH, Agentur für Marketing
Bildnachweis: vor S. 1, S. 11, S. 87: © Pictorial Press Ltd / Alamy
Stock Foto; S. 25: © United Archives GmbH / Alamy Stock Foto;
S. 33: © MARKA / Alamy Stock Foto; S. 37: © ScreenProd /
Photononstop / Alamy Stock Foto; S. 69: © Entertainment
Pictures / Alamy Stock Foto; S. 77: © TCD / Prod.DB / Alamy
Stock Foto; S. 93: © LANDMARK MEDIA / Alamy Stock Foto
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2020
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020531-0

Auch als E-Book erhältlich

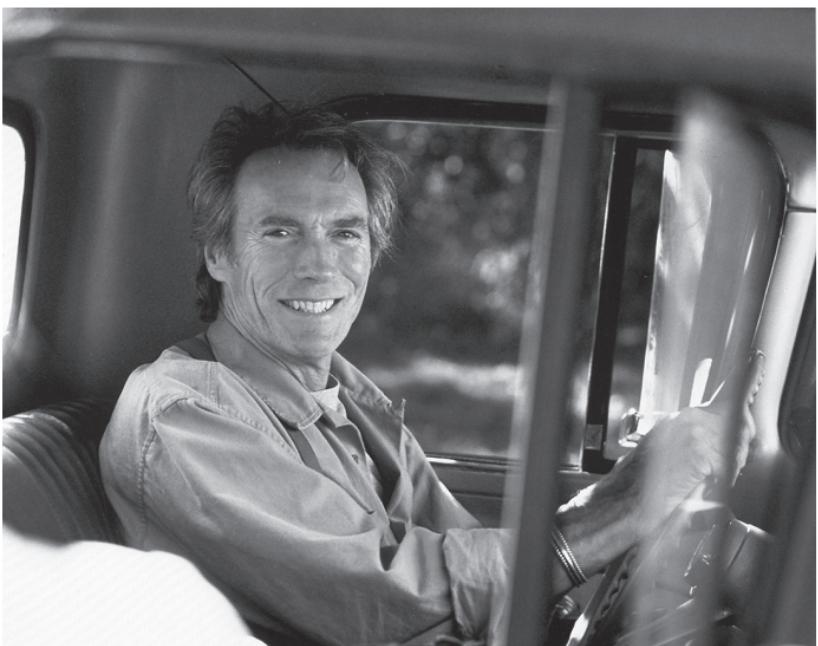
www.reclam.de

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:
www.reclam.de/100Seiten

Inhalt

- 1 »If you want a guarantee buy a toaster.« –
Die Anfänge
- 16 »Every gun makes its own tune.« –
Die Sechziger
- 31 »Do I feel lucky?« – Die Siebziger
- 56 »A man alone is easy prey.« – Die Achtziger
- 71 »Nobody better shoot.« – Die Neunziger
- 80 »Everybody changes all the time.« –
Ab den 2000er Jahren
- 96 Clintessentials

Im Anhang Lektüretipps



Clint Eastwood 1995 in *Die Brücken am Fluss* (lächelnd!)



»If you want a guarantee buy a toaster.« – Die Anfänge

Es wurde immer kurioser, als ich den Namen »Clint Eastwood« fallen ließ.

Die eine sagte: »Hat der nicht *Brücken am Fluss* gedreht? Das war ein wirklich toller Film.« »Mit Meryl Streep.« »Ja – die ist einfach großartig!«

»Ich liebe jeden Aspekt des Filmemachens, und ich denke, das ist meine Lebensaufgabe.«

Clint Eastwood

Der Zweite: »Dieser Western, wie hieß der noch? Der lief doch bei 3Sat oder Arte, *Hängt ihn höher*, der ist doch auch von ihm, oder?«

Nummer drei: »Ich sage nur: ›Spaghetti Western! Wie hieß er da noch mal – Brandy? ... Blandy?« »Blondie. *Zwei glorreiche Halunken*.« »Genau. Und der andere, der hieß wie ... wie ... – wie Taco, nur anders. Hat der nicht auch in *Psycho* mitgespielt?« »Tuco. Ah, und du verwechselst da was. Den Tuco hat Eli Wallach gespielt. Und in *Psycho* war Martin Bal-

sam der Detektiv, der die Treppe runterfällt, mit dem Messer im Auge.“ »Ah, danke.«

Die Erste: »Ist von dem nicht auch *Gran Torino*? Wo er diesen Alten spielt, in dieser Nachbarschaft, die vor die Hunde geht, und wo er am Ende stirbt? Dirty Harry in alt, aber ganz anders als Dirty Harry. Und *Million Dollar Baby*?! Das ist doch auch von ihm, oder?«

Ich warf noch die Stichworte *Der Texaner* (keine Reaktion) und *Magnum* (die Handfeuerwaffe, nicht der Privatdetektiv im Hawaïihemd) ein. Das Clint-Eastwood-Quiz wurde merklich ruhiger. Weil die anderen nicht mehr mitkamen:

Wie viele *Dirty-Harry*-Filme gab es eigentlich? Und in welchem schoss er mit einer Harpune? (Fünf; und: im letzten, *Das Todesspiel*.)

Drehte er nicht auch einen Kriegsfilm, bei dem die Helden gar keine Helden sind? (*Flags of Our Fathers* erzählt den Kampf, besser: die Schlächterei während des Zweiten Weltkriegs um die winzige Pazifikinsel Iwojima aus US-amerikanischer Perspektive. Und gleich im Anschluss drehte Eastwood mit *Letters from Iwo Jima* die Geschichte ein weiteres Mal, aus japanischer Perspektive.)

Und was mit einem Affen? (Es war ein Orang-Utan. Und es waren zwei verschiedene Orang-Utans. Und zwei Filme. *Der Mann aus San Fernando*. Und *Mit Vollgas nach San Fernando*.)

Gab es da nicht auch etwas mit einem Flugzeug? (*Sully*)

Und mit einem Raumschiff und Astronauten im Rentneralter, die ins All fliegen – da war doch auch der aus *Auf der Flucht* dabei? (*Space Cowboys*; und, ja, die zweite Hauptrolle übernahm Tommy Lee Jones.)

Hat Eastwood eigentlich jemals Oscars bekommen? (Hat er. Vier.)

Und dreht Eastwood eigentlich immer noch? Wie alt ist der inzwischen? (Aber ja. 2018 realisierte er *The Mule*, bei dem er Hauptdarsteller, Regisseur und Produzent war, wenige Wochen nach seinem 88. Geburtstag; und im Dezember 2019 lief *Richard Jewell* [Regie: Eastwood] in den US-Kinos an.)

Die Fragen wurden ab der nächsten Runde schwieriger, bald saßen sie da, ratlos, überrascht vom Spektrum an Filmen, Rollen, Themen und Motiven, das sich nach und nach entfaltete, erst die letzte Frage wurde richtig beantwortet:

Wie hieß der erste Liebesfilm, bei dem Eastwood Regie führte? Wie der Regisseur, von dem er sich Effizienz beim Drehen abschaute? Wie lautete der dümmliche deutsche Titel von *Play Misty for Me*? Und was spielte Eastwood darin: einen Gärtner, einen Radiomoderator oder (Suggestivfrage) einen Polizeiinspektor? In welchem Film verkörperte er einen Prediger und wurde um ein Haar von einem jungen Kerl in einem Sportwagen überfahren, der drei Jahre zuvor, mit 20, schon für einen Oscar nominiert worden war? Und welcher Schauspieler durfte bei Eastwood einen fiesen Psychopathen spielen, obwohl er ansonsten auf Klamauk und sentimentale Geschichten mit Tieren und Töchtern festgelegt war, und machte das zum Fürchten gut? Zum Schluss gab es eine leichtere Frage: Welchen hart trinkenden Filmregisseur verkörperte Clint Eastwood in einer Film-Hommage, einem seiner persönlichen Lieblingsfilme, der an den Kinokassen floppte? Kleiner Tipp: Dieser Regisseur hatte mehrfach mit Humphrey Bogart zusammengearbeitet und mit diesem unter anderem *Die Spur des Falken* und *Gangster in Key Largo* gedreht.

(Hier die Auflösung: *Begegnung am Vormittag / Breezy*. Don Siegel. *Sadistico – Wunschkonzert für einen Toten*. Radiomoderator. *Die Letzten beißen die Hunde / Thunderbolt*)

and Lightfoot und Jeff Bridges. Jeff Daniels. Und: John Huston.)



Einige Regisseure, formulierte der Filmkritiker Pascal Mérigeau zum Niederknien schön, machen Filme in der Art und Weise, wie sie denken, andere, wie sie träumen – er meinte Federico Fellini –, wieder andere so, wie sie sprechen (und traf damit den New Yorker Martin Scorsese ziemlich genau).

Clint Eastwoods Filme, analysiert Mérigeau, seien hingen-
gen so, wie er geht. Natürlich, ungezwungen, mit Schritten,
die abgemessen, aber nicht zwanghaft kalkuliert sind, Schritte,
die eher über den Boden gleiten als ihn berühren – und dies,
während er mit einem warmen und ruhigen Blick alles um sich
herum in Augenschein nimmt, dabei leicht lächelt, wobei das
Lächeln nicht ironisch ist und auch nicht distanziert-distanzie-
rend, sondern signalisiert: Hier hat jemand viele Gedanken im
Kopf und spricht nur einen Bruchteil davon aus. Und das seit
Jahrzehnten.

Denn mit seiner Karriere hat Clint Eastwood mittlerweile Rekorde aufgestellt. Seit mehr als sechs Jahrzehnten ist er in Hollywood aktiv. Er ist der letzte Regisseur bedeutender Westernfilme der 1960er, 1970er und 1980er Jahre, der im 21. Jahrhundert noch arbeitet. Er ist der erfolgreichste Schauspieler-Regisseur-Produzent der Filmgeschichte. Der *Rolling Stone*-Journalist Tim Cahill rechnete das 1985 aus – ohne zu ahnen, dass die Karriere 35 Jahre später noch immer nicht vorbei wäre –: »Seit 1955 haben seine 40 Filme mehr als 1,5 Milliarden US-Dollar eingespielt, eine Zahl, die an das Bruttosozialprodukt von Ländern wie Malta, Mauretanien, den Niederländi-

schen Antillen, Ruanda, Tonga, Togo, dem Tschad und Lesotho heranreicht«. Allein im Jahr 1988 machten Eastwoods Filme beim Jahresumsatz von Warner Bros. 18 Prozent aus.

»I'm a storyteller.« So bezeichnet sich Clint Eastwood gern. Als Geschichtenerzähler. Und tatsächlich: Seine Filme handeln vom Geschichtenerzählen. Von Dramen. Auch von den Dramen des Alterns und damit einhergehender Veränderungen des Blicks auf die Welt, die Menschen und deren Beziehungen zu- und untereinander. Und vom Tod. Letzteres auch durch Gewalt. Dinge, die sich bei Eastwood berühren, in Brechungen, in Brüchen. In der Verschmelzung von Genres, von *cop movie* und Western etwa, verhandeln sie zugleich ihre eigene Zeit. Sind deren Spiegel und Zerrspiegel. In gewaltaffiner Übertreibung. In detailgetreuer Abbildung. Und: mit emotionalem Tiefgang.

Keineswegs übertrieben ist der Untertitel von David Sterritts Monographie *The Cinema of Clint Eastwood: »Chronicles of America«*. Amerikanische Chroniken, das sind Eastwoods Filme. Americana. Amerikanische Passionsgeschichten. Die aber nicht erst seit 1992, seit *Erbarmungslos (Unforgiven)*, globale Themen verhandeln, hochmoralische und philosophische. So ist es nur folgerichtig, dass amerikanische Filmwissenschaftler einen Band der *Philosophie* Clint Eastwoods widmeten.

Sind die Figuren, die Helden, die Eastwood spielt, nicht ambivalent, oft angeknackst oder gebrochen? Ja, sind es überhaupt noch *Helden*? »Von Beginn an«, schreibt Georg Seeßlen, »lebt und kämpft der Eastwood-Held auf des Messers Schneide, er ist ein ebenso verzweifelter Dissident wie militanter Rechtsanarchist; zur Selbstjustiz braucht er nicht einmal solche ideologischen und sentimental Legitimationen wie Charles Bronson. Er schießt Menschen tot, das ist seine Passion. Aber

während er das tut, lässt er uns in seine Abgründe blicken, die nicht die seinen allein sind.« Die Western- und Polizisten- und Familien- und die amerikanischen Helden – alles Abgründe. Alles Abgesänge auf Männlichkeit, auf Gefühls- und Gewaltanarchie, auf Selbstjustiz und *loner-tum*? Oder Lobgesänge?

Mit großer ökonomischer Raffinesse – zeitökonomische Effizienz schlägt sich beim Regisseur Eastwood in bemerkenswert kurzen Drehzeiten nieder, 35 bis höchstens 39 Tage – wechseln sich bei ihm kommerzielle Arbeiten ab mit Filmen, die thematisch eher riskant anmuten.

Zugleich verhilft er Schauspielerinnen und Schauspielern zu Glanzrollen: Hilary Swank in *Million Dollar Baby* (2004), Kevin Costner in *A Perfect World* (1993), Forrest Whitaker in *Bird* (1988), Tim Robbins in *Mystic River* (2003) oder Jeff Daniels in *Blood Work* (2002), einem Film, den die Kritik nicht mochte, unverdientermaßen, wie ich finde, und das Publikum auch nicht, was ich für noch unverständlicher halte. Und mehrfach Morgan Freeman.

Filmpartner wie Telly Savalas, Gene Hackman oder John Malkovich nutzten seinen kaum einen Gesichtsmuskel verziehenden Stoizismus, um exzessiv dagegenzuhalten. Die New Yorker Filmkritikerin Pauline Kael, die Eastwoods Filme mit Hohn begleitete, stufte ihn einmal als Absolventen der Mount Rushmore School of Acting ein, der Mount-Rushmore-Schauspielschule, womit sie das gewaltige Bergmonument in South Dakota meinte, aus dem steinerne Riesenköpfe von vier US-Präsidenten herausgeschlagen wurden.

»The Last of the Independents«. Als dies Don Siegel 1973 in seinem Film *Der große Coup (Charley Varrick)* auf den Firmenwagen Varricks, verkörpert von Walter Matthau, pinseln ließ, hätte er damit noch nicht den damals 43-jährigen East-

wood, mit dem er mehrfach zusammengearbeitet hatte, meinen können. Heute schon. Denn seine Filmproduktionsgesellschaft Malpaso gründete Eastwood 1967. Seitdem gibt es diese kleine, unabhängige Firma, ohne Unterbrechung und ohne Arbeitspause. Ihr Büro war bis Mitte der 1970er Jahre auf dem Produktionsgelände der Universal, seither bei Warner Bros. angesiedelt. Im Lauf von über 50 Jahren hat Eastwood ein frictionslos eingespieltes Team um sich geschart. Was Schauspieler, die zum ersten Mal mit ihm arbeiteten, staunen ließ, und waren sie auch schon so lange im Geschäft wie Ed Harris:

Mit Clint Eastwood zu arbeiten, war, wie mit einer gut geölten Maschine zu arbeiten. Um ihn sind all diese Leute, mit denen er schon so lange zusammenarbeitet. Ich glaube, ich kann mich ehrlich nicht daran erinnern, täglich länger als bis vier Uhr nachmittags gearbeitet zu haben. Und wir haben nie mehr als zwei Takes gebraucht.

Diese Vertrautheit lässt sich an Beispielen festmachen. Seit den frühen Siebzigern hat Eastwood mit nur drei Kameramännern zusammengearbeitet, mit Bruce Surtees, Jack N. Green und Tom Stern. Er vertraute nur vier Cuttern: erst Ferris Webster, dann über 30 Jahre lang Joel Cox plus Gary D. Roach und 2016 Blu Murray, Sohn eines Sound Editors, der seinerseits seit langem zum Eastwood-Team gehört. Von 1973 bis 2006 war nur ein Production-Designer für ihn tätig, der 1915 geborene Henry Bumstead. Und von 1982 bis 2006 nur eine Casting-Direktorin, Phyllis Huffman.

*

Eine Promenade durch seine Filmographie und sein Leben zeigt auf, welche Motive sein gesamtes Werk durchziehen. Wie er mit *teme* hantiert hat. Wie er mit *variazioni* umgegangen ist. Wie er sie ausdauernd ausgebaut, revidiert, anderes aus ihnen und aus sich herausgeholt hat. Wie er sie demonstriert und ins Existentielle umgewendet hat. Überraschen dürfte bei dieser Film-Revue, wie hoch die Höhepunkte dieser mehr als Halbhundertjahr-Karriere sind, aber auch dass es künstlerische Dürreperioden gab.

Wohl noch überraschender dürfte sein, dass er, als Konservativer in Hollywood eher politischer Außenseiter – unrühmlicher Tiefpunkt war ein skurriler Auftritt im Jahr 2012 auf der Republican National Convention, dem Landesparteitag der Republikanischen Partei der USA, bei dem er auf dem Podium einen leeren Stuhl ins Kreuzverhör nahm, der Präsident Obama verkörpern sollte (sehr rasch bedauerte Eastwood diese spontane Idee und nannte den Auftritt »this silly thing«) –, in nicht wenigen Filmen liberale Positionen einnimmt, freiheitliche und individualistische, nicht nur gemeinschaftsstützende, sondern gemeinschaftskreierende und jeder Gewalt zuwiderlaufende.

Kindheit, Familie, Karriereanfänge

Gewaltlos fing alles an, sehr normal. Im Kleinbürgertum, das von Weltwirtschaftskrise und der Rezession im Amerika der 1930er Jahre gebeutelt wurde. So auch die Familie von Clinton Eastwood Junior, geboren am 31. Mai 1930 in San Francisco. Sein Vater zog mit der bald vierköpfigen Familie – Clints Schwester Jeanne wurde im Januar 1934 geboren – durch Kali-

fornien von Ort zu Ort und nahm unterschiedlichste Jobs an. 1940 schließlich kamen die Eastwoods finanziell zu etwas Sicherheit und ließen sich in der Kleinstadt Piedmont (Einwohnerzahl damals: 9844 Seelen) nahe Oakland nieder. Dort besuchte Clinton jr. Grund- und Mittelschule, notenmäßig wenig aufregend. Viel aufregender waren für den 1,93 Meter langen, sehr sportlichen, sehr schlanken Clint die Mädchen. Nach der High School hangelte er sich von Job zu Job, arbeitete als Rettungsschwimmer oder Aushilfstanke. Seine Vorstellungen von Zukunft, einschließlich der eigenen, waren diffus. 1950 musste er beim Militär einrücken. In Fort Ord an der Bucht von Monterey wurde er als Schwimmlehrer eingesetzt. Im Frühjahr 1951 war der Militärdienst vorbei, er heuerte als Rettungsschwimmer in Seattle an. Anschließend zog der Anfangszwanziger nach Los Angeles und schrieb sich am dortigen City College für Wirtschaft ein. Er lernte Margaret Neville Johnson kennen. Sie heirateten eine Woche vor Weihnachten 1953. Die Schauspielerei hatte der durchtrainierte Schlaks schon immer interessant gefunden. Ein Fotograf überredete ihn, bei der Filmgesellschaft Universal-International vorzusprechen, die ein Ausbildungsprogramm für junge Talente aufgelegt hatte. Im April 1954 wurde er in dieses Programm aufgenommen. Nun bekam er 75 US-Dollar wöchentlich für 40 Wochen des Jahres. Fast ebenso viel verdiente er nebenbei, indem er bei Erdarbeiten für den Bau von Swimmingpools mitschaufelte. Eastwood erhielt Sprech- und Schauspielunterricht. Von den sportlichen Unterrichtungen wurde er nicht gefordert – er war schon ein guter Reiter und Läufer, ein exzellenter Schwimmer ohnehin. Sehr bald wurde er in Filmen besetzt. Aber in was für welchen, samt und sonders B-Streifen! Im Ritterfilm *Die nackte Geisel* (*Lady Godiva of Coventry*,

1955) war er ein (lächerlich überlanger) namenloser Sachse, in Jack Arnolds *Die Rache des Ungeheuers* (*Revenge of the Creature*, 1955) ein Laborassistent, in *Tarantula!* (1955) erkannte man ihn als Bomberpilot, der eine Riesenspinne mit Napalm zu töten hatte, kaum, verhüllten doch Helm und Atemmaske sein Gesicht.

Als ich als Schauspieler anfing, nannten mich die Sekretärinnen alle Coop, weil sie dachten, ich würde wie Gary Cooper aussehen, so eine Art Retro-Junge – ein paar Jahre früher. Aber [James] Cagney [war eigentlich mein Vorbild] ... Ich habe James Cagneys Stil und seine Energie immer gemocht. Er hatte vor gar nichts Angst. (Clint Eastwood)

Jahrzehnte später schilderte Eastwood diese Zeit:

Ich war der Typ, der in die Palisaden gerannt kam und rief: »Es brennt!« Oder vielleicht öffnete ich auch erst die Tür zum Laboratorium und rief dann: »Es brennt!« Ich kam rein, ging raus und das war es schon. Ich verschwand auf Nimmerwiedersehen! Niemals wurde ich erschossen oder starb oder etwas Ähnliches.

Im Oktober 1955 lief sein Kontrakt aus. Und wurde nicht verlängert. Eastwood flog am selben Tag raus wie sein Kollege und Bekannter Burt Reynolds. Die Begründung des Studiomangers war unverblümmt: Eastwood habe einen zu großen Adamsapfel und Reynolds nicht einen Funken Talent. Eastwood war jetzt ein »free agent«. Und ergatterte marginale Nebenrollen in Fernsehserien oder Filmen, die alle vergessen sind. In *Nur Du allein* (*Never Say Goodbye*, 1956) hatte er einen Dialog mit dem



Der junge Eastwood, schwimmend (1960)

Star des Films, mit Rock Hudson, der längere und wichtigere Satz (von zweien) lautete: »Telefon, Doktor Parker!« Tiefpunkt war 1958 ein von Jodie Copeland inszenierter B-, eher C-Western, *Ambush at Cimarron Pass*. Eastwood wurde an dritter Stelle im Vorspann genannt. Das Ganze wurde binnen einer Woche im San Fernando Valley runtergekurbelt. Das Budget war so knapp, dass Copeland nur kurz Leute bezahlen konnte, die die Pferde versorgten. Also wurden die Huftiere gleich zu

Anfang des Films entführt. Das Ganze war so schlimm, dass es Eastwood noch Jahre später schauderte: »Ich hätte danach beinahe aufgehört. Der Film wurde in etwa acht Tagen gedreht. Dreharbeiten wie im Irrenhaus. Es könnte der lausigste Western sein, der je gedreht wurde.« Denn: »Die Kameraarbeit war die uneinheitlichste, die ich je gesehen hatte. In der einen Minute war sie so hell, dass man eine Sonnenbrille brauchte, um auf die Leinwand zu schauen, in der nächsten Sekunde war die Kopie so dunkel, dass man fast nichts mehr sah.«

Und dann sah ihn, so will es die Legende, 1958 in der Kantine des Fernseh-Networks CBS ein leitender Mitarbeiter einer in Vorbereitung befindlichen Western-Serie, dachte »ideal er Cowboydarsteller!« und lud ihn zu einer Testaufnahme. Der Rest ist *Rawhide*. Und mehr noch: Der Rest ist Mythos.

Rawhide

Keep rollin', rollin', rollin'
Though the streams are swollen.
Keep them dogies rollin',
Rawhide!
Through rain and wind and weather,
Hell bent for leather,
Wishin' my gal was by my side.
All the things I'm missin',
Good vittles, love and kissin',
Are waitin' at the end of my ride.

Gesang. Und Peitsche. Sonorer Gesang mit Peitsche. Und mit ausdauernd durchs Bild trottender Rinderherde. 3000 Wie-

derkäuer waren es in der von September 1959 bis Dezember 1965 plus vierwöchigem Zuschlag an *reruns* laufenden Serie *Rawhide (Tausend Meilen Staub)*. Dimitri Tiomkin schuf mit dem Titelsong, gesungen vom *crooner* Frankie Laine, ein ikonisches Western-Lied, das sich ins kollektive Gedächtnis Amerikas eingrub. Noch Ende der 1970er Jahre kann sich in *Die Blues Brothers* die Band der Gebrüder Blues, gebucht für eine Country-Musikbude im Nirgendwo, nur dadurch retten, dass sie die Titelmelodie anstimmt. »Remember the theme from *Rawhide?* Your favourite, Rowdy Yates«, sagt der Keyboarder zu Elwood Blues (Dan Aykroyd).

Rowdy Yates, das war Clint Eastwood. In seiner bis dahin größten Rolle. Nach Eric Fleming als Gil Favor, »trailboss«, Chef von Cowboys, die eine Herde zu einem Eisenbahnknotenpunkt in Missouri zu treiben haben, kam gleich Eastwood: als jugendlicher, naiver Ungestümer, der immer wieder auf die Frauen reinfällt, von denen sich nicht wenige in ihn vergucken. (Einige Male lief er mit nacktem Oberkörper durchs Bild.) Es war gekonnte Unterhaltung mit Typen-Darstellern. *Rawhide*, sehr schnell eine beliebte Fernsehserie in den USA, wurde zur Auftrittsmöglichkeit für Darsteller, die in den großen Filmstudios weniger gefragt waren. Bis zu 10 000 US-Dollar bekamen sie für einen Auftritt (Eastwood erhielt für jede Folge 750 US-Dollar): Claude Rains, Barbara Stanwyck, Peter Lorre, auch Leonard Nimoy (er spielte einen Indianer) Jahre vor *Raumschiff Enterprise (Star Trek, 1966–1969)*. In Episode 10 von Staffel 8, *Duell im Morgengrauen (Duel at Daybreak)*, lieferte sich Rowdy Yates ein Wortduell mit Charles Bronson (das man sich im Original ansehen sollte: hier der Bariton Bronsons, dort die hellere Stimme Eastwoods). Lon Chaney jr., in den Dreißigern das irre Phantom der Oper, legte in einer der ersten Folgen

einen exorbitant soziopathischen Auftritt hin. Und der stets bedrohliche Dan Duryea war ein bedrohlicher Geister-Reiter. (Denken Sie an Duryea, wenn Sie bei Eastwoods *Pale Rider* [1985] angekommen sind!) Es war eine intensive Zeit des Lernens für Eastwood.

Es gibt zwei Arten von Schauspielern – der eine wartet in seiner Garderobe auf seinen Auftritt, der andere schaut anderen über die Schulter und perfektioniert sein Handwerk, indem er alles aufsaugt. (Clint Eastwood)

Er lernte, wie man etwas spielt: In den ersten neun Episoden der Serie, die noch heute goutierbar ist, agierte Eastwood ziemlich hölzern; rasch wurde er elastischer und entspannter. Wie man etwas dreht: Viele Regisseure erlebte er, manche waren gut, andere solide, dritte fahrig. Wie man etwas koordiniert: Er erlebte unterschiedlich gut organisierte Produzenten. Anderes sicherte er sich auch. In der ersten Staffel ergattert Yates zwei Revolver mit exotischer Schlangendekoration in den Griffen. Und diese wie auch denselben Revolvergürtel trug Eastwood die ganze Serie lang und darüber hinaus in vielen seiner späteren Film-Western.

Dann stieg Fleming aus, Eastwood wurde mit Staffel 8 »trailboss«, doch die Serie war nahezu auserzählt. Eastwood war *Rawhide*-müde. »Going Italy for recreation« hieß sein Erholungsprogramm zwischen zwei Staffeln. Was aber nicht Rom oder Capri verhieß. Sondern Schnell- und Billigproduktionen: Italo-Western. Eastwood, der als Akteur in einer ausgelutschten TV-Serie galt, die man nur in den USA kannte – von 217 *Rawhide*-Episoden liefen in der ARD 1965/66 gerade einmal 13 (25 Jahre später strahlte Pro7 216 Folgen aus, im Mor-

gen- oder Nachtprogramm) –, wurde 1963 nur aus einem Grund für das Filmprojekt eines italienischen Regisseurs genommen: Charles Bronson, 1960 einer der *Glorreichen Sieben* (*The Magnificent Seven*), war das Honorar zu niedrig. Die erste von zwei Glückskonstellationen in Eastwoods Karriere.



»Every gun makes its own tune.« – Die Sechziger

Nach sechs Jahren *Rawhide* hatte ich alles gemacht, was ich mit einem Pferd machen konnte, also nahm ich eine Auszeit und ging nach Europa, um *Für eine Handvoll Dollar* zu drehen. Ich hatte nichts zu verlieren. Beim Fernsehen hatte ich einen Job, der auf mich wartete, und ich wusste, wenn das ein Flop würde, dann würde es ohnehin niemand sehen.
(Clint Eastwood)

Es war ein Western. Aber keiner in der stolzen Linie von John Fords *Ringo (Stagecoach, 1939)* oder dessen *Der Teufelshauptmann (She Wore a Yellow Ribbon, 1949)*. Gefragt nach dem für ihn wichtigsten Regisseur, sagte Clint Eastwood einmal: »John Ford, weil er wenig sprach, weil er den Wert des Schweigens erkannt hatte.« Es war keine Westernkomödie wie *Der große Bluff (Destry Rides again, 1939)*. Und keines von Anthony Manns Epen. Der Westernheld, hatte der Journalist Peter Lyon 1959 rhapsodiert, sei »ein Galahad mit einem Sechsschüsser«. In seinen Satteltaschen trage er »eine neue Mythologie, eine amerikanische Odyssee, die auf ihren Homer wartet. Und das

Thema des Epos, versteckt unter dem Zirkusglitter der ewigen Wildwest-Show, ist das unsterbliche Thema eines jeden Heldenmythos: des Menschen endlose Suche nach dem Sinn seines Lebens.«

Das, was Eastwood jetzt machen sollte, war so ziemlich das Gegenteil von alledem. Nein, es war das völlige Gegenteil. Der Gehalt an Edlem war zero.

Und null. Exakt so viel blieb bei jenen hängen, die 1964 *Per un pugno di dollari* auf dem Filmfest *Incontri del Cinema di Sorrento* über sich hatten ergehen lassen. Exakt null war somit die Aussicht, dass dieser Film in einem der großen Kinos in Rom laufen würde. So blieb nur Florenz. Aber nicht die Innenstadt. Sondern ein *pidocchietto*, ein Schuhssachtelkino, in einer engen Gasse in einer staubigen Vorstadt. Renato Bozza, einer der Leiter von Jolly Film, die *Per un pugno* produzierte, kaufte aus eigener Tasche eine Zehnerkarte für den Film, damit der Kinobesitzer den Streifen nicht gleich nach ein paar Tagen aus dem Programm warf. Er wusste nur zu gut, dass das Urteil von Verleihchef und Kinobesitzer nach den Testvorführungen gleich gelautet hatte: »rotto«, »Schrott«.

Per un pugno di dollari lief am Freitag, dem 28. August 1964, an. Werbung? Null. Wieso auch, für Schrott? Umsatz des ersten Abends: 400 000 Lire. Umsatz am folgenden Tag: 500 000 Lire. Umsatz am dritten, Sonntag, wo die breit beworbenen Filme es bis auf 1,5 Millionen Lire brachten: 800 000 Lire. Ein Tag später, Montag, waren es 1,25 Millionen Lire. Bald bildete sich jeden Abend eine lange, eine immer längere Schlange vor der Kinokasse. Was sich nach Rom herumsprach. Wo ab November der Film lief. Mit immer größerem Erfolg. Anfang Januar war klar: Es war der erfolgreichste Film in Italien anno 1964. In Deutschland lief *Für eine Handvoll Dollar* ab dem

5. März 1965. Auch in weiteren Ländern in Europa. Mit stau-nenswertem Erfolg.

Dabei waren die Voraussetzungen, dass es ein Flop werden würde, mehr als groß gewesen. Ja, es war eine Idealkonstellation des Scheiterns. Der Regisseur des Films, Sergio Leone, Jahrgang 1929, sprach kein Wort Englisch, Eastwood, der in Europa völlig unbekannte Hauptdarsteller, kein Wort Italienisch. Am Set gab es einige Deutsche im Produktionsstab, die an Harald Reinls ersten Karl-May-Verfilmungen in Jugoslawien mitgewerkelt hatten und der englischen Sprache einigermaßen mächtig waren. Das Drehbuch war überbordend lang, eine Wortoper.

Der Film wurde in Spanien gedreht, in der Wüste nahe Almería. Dort hatte Jolly Film gerade einen ›Western‹ abgedreht – *Le Pistole non discutono* (*Die letzten Zwei vom Rio Bravo*). Die Bauten standen noch. Das *Pistole*-Team war noch vor Ort. Also konnte Leone alles und alle nutzen. Arbeitstitel: *Il magnifico straniero*, ›Der große Fremde‹. Es war eine Billigproduktion voller Regelverstöße. Es war eine Kopie voller Subversionen und Innovationen.

Die Sonne brennt herunter. Ein Mann. Ein Zigarillo. Der Glimmstängel ist das einzige, was sich in seinem dreitagebärtigen, gefurchten Gesicht bewegt. Er kommt aus dem Nirgendwo geritten, auf einem Muli. Am Ende reitet er fort ins Nirgendwo. Der große Schweiger hat keinen Namen und keine Vergangenheit. Nur einen Poncho. Und einen Revolver. Er hinterlässt vier Dutzend Tote.

Eine Kopie war dies, weil Leone schamlos Akira Kurosawas Samurai-Film *Yojimbo* – *Der Leibwächter* abkupferte, der 1961 auf den Filmfestspielen von Venedig gezeigt worden war. Eastwood, ein neugieriger Kinogänger, kannte den Film auch;

und hatte gedacht: Daraus könnte man einen Western machen ...

... was auch Sergio Leone gedacht hatte. Und es tat. Ohne an die Urheberrechte zu denken.

Originell war *Für eine Handvoll Dollar*, weil Leone »guten Geschmack« über Bord warf. Alles war zynisch, grell überzeichnet, eine haarsträubende Karikatur. Noble Motive, Rettung vor blutrünstigen Indianern, Abwehr von Strauchdieben und Banditen, Schutz von Frauen und Kindern – all das fehlte. Erst recht war es eine Antithese zum linksliberalen, psychologieaffinen *gunslinger movie* der 1950er Jahre. Der Italo-Western war in seiner Surrealität und extravaganten Lächerlichkeit der Gnadenenschuss für ein ausgelaugtes Genre, das sich müde durch die Lichtspielhäuser schlepppte. Die scharfzüngige Pauline Kael ätzte 1967: »Was heute einen ›Western‹ ausmacht, das sind nicht mehr die weiten offenen Landschaften, sondern die Anwesenheit von Männern wie John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Robert Mitchum, Kirk Douglas und Burt Lancaster, die mit ihren blitzenden weißen dritten Zähnen in die Kamera grinsen, ihre Bäuche einziehen und sich aufs Pferd hochziehen.«

Eastwood war *il straniero*, der ›Mann ohne Namen‹. Doch der Mann ohne Namen hat keinen edlen Antrieb mehr. Er will Geld. Nur Geld. Hat ausschließlich den eigenen Vorteil im Blick. Treibt zwei rivalisierende Sippen aufeinander, so dass sie sich gegenseitig massakrieren. Wer danach noch steht, den erledigt er. Er ist eine artifizielle Figur, ohne Tiefe. Leone wollte eine rein physische Figur. Gründungsmythen, Hehres, Nobles? Fehlt völlig. Moral? Nicht vorhanden. Radikaler hätten der Italiener und der Amerikaner, der seinen Textpart auf Satzskelette zusammenstrich, nicht das Genre herausfordern können. Erst recht nicht mit so viel Gewalt.