

## *Heroes of the Squared Circle: resonanztheoretische Miszellen zur Heldeninszenierung im Boxfilm.*

*»Die Urgewalt eines K. o. reißt mich immer noch vom Sitz[.] Das ist ein Reflex. Ich würde mir wünschen, dass ich nicht so reagiere. Nach Kämpfen bin ich physisch genauso kaputt wie die Boxer.«<sup>1</sup>*

**K**aum ein Narrativ ist in der internationalen Filmgeschichte so beliebt wie das des Boxers. Spätestens mit den Stummfilmklassikern *The Champion* (USA 1915, Charlie Chaplin), *Battling Butler* (USA 1926, Buster Keaton) und *The Milky Way* (USA 1936, Harold Lloyd) hatte sich der Boxsport im US-amerikanischen Kino etabliert.<sup>2</sup> Nachdem das Genre in den späten 1930er und 1940er Jahren mit *Golden Boy* (USA 1939, Robert Mamoulian), *City for Conquest* (USA 1940, Anatole Litvak), *Body and Soul* (USA 1947, Robert Sossen) und *Champion* (USA 1949, Mark Robson) Höhepunkte der Sportfilmgeschichte verzeichnete und es bis in die 1970er Jahre hinein wieder ruhiger um die Leinwand-Pugilisten geworden ist, lenkte Sylvester Stallone mit seiner achteiligen *Rocky*-Saga (USA 1976-2018, div. Regisseure) erneut die Aufmerksamkeit auf die »Helden im viereckigen Kreis«. Die Renaissance der Boxer:innen – denn seit dem frühen 21. Jahrhundert finden sich auch Frauen im Ring und im Kinosaal wieder – hält seitdem an und bleibt vor allem ein beliebtes Sujet für B-Movies. Doch was macht die Erzählung der häufig halbweltartigen Männer und Frauen so interessant für das Kino und welche Rolle kommt der Musik im und zum Film dabei zu(?) – dies auch in Anbetracht der Tatsache, dass in der einschlägigen Fachliteratur zur Filmmusikforschung Boxfilme kaum Beachtung finden.

Eine detaillierte oder auch nur angerissene Geschichte des Sportfilms im allgemeinen, geschweige denn des Boxfilms im besonderen, kann an dieser Stelle nicht gewährleistet werden. Dazu sei auf die zahlreichen erschöpfenden Darstellungen, überblicksartigen Zusam-

menfassungen und themenspezifischen Monographien verwiesen.<sup>3</sup>

### *I. »In nachheroischen Zeiten...«*

**H**eldengeschichte(n) der Moderne: Nur wenige Punkte können eingangs angeführt werden, um nachfolgend musikalische Heldeninszenierungen im Boxfilm interpretieren und resonanztheoretisch analysieren zu können. Ausgehend von der sozialphilosophischen These Josef Fruchtl's,

*»dass Helden im Zeitalter der Moderne keinen rechten Platz mehr im gesellschaftlichen Gefüge finden«,*

da das Heroische in der Moderne

*»als Handlungsweise und Charaktermodell der Vergangenheit«*

angehöre, fußen folgende Miszellen auf der Annahme:

*»In nachheroischen Zeiten ist der Platz der Helden in der Kunst [und populären Kultur].«<sup>4</sup>*

Nachheroische Zeiten sind für Fruchtl gleichbedeutend mit nachmythischen Zeiten, denn

*»[d]ie Zeit des Helden ist die mythische, sein geistig-kulturelles, symbolisches Medium die Kunst.«<sup>5</sup>*

Begründung für einen solchen ideengeschichtlichen Wandel bietet Hartmut Rosa in seiner zeitkritischen Monographie *Resonanz* (2016):

*»Für eine Soziologie der Weltbeziehung und erst recht für eine Kritik der Resonanzverhältnisse ist es nachgerade unverzichtbar, die Spezifika des modernen In-der-Welt-Seins gegenüber vor- und außermodernen Formen der Weltbeziehung herauszuarbeiten, weil erst dadurch sichtbar und spürbar werden kann, dass die dominanten Resonanzverhältnisse eben nicht anthropologisch fundiert, sondern historisch kontingent und das heißt: veränderbar sind.«<sup>6</sup>*

Eine Heldengeschichte der Moderne<sup>7</sup> könne sich also, so Früchtl in seiner Philosophie des Films *Vertrauen in die Welt* von 2013, nur noch auf zwei Wegen vollziehen:

*»zum einen unter den außergewöhnlichen Bedingungen einer Revolution oder eines Krieges, zum anderen aber, unter Bedingungen des gewöhnlichen Lebens, allein innerhalb der Kunst, also einem Medium, das als Wahrheitsmedium immer weniger zeitgemäß erscheint. [...] Wenn der Platz des Helden in der Kunst ist und diese in der Moderne nicht mehr Ort der Wahrheit sein kann, ist auch die Figur des Helden ohne Überzeugungskraft: gemacht und unwahr.«<sup>8</sup>*

Den beiden gesellschaftlichen Subsystemen des Sports und der Unterhaltungskultur, i. e. des Films, widmet sich dieser Essay.

Gegliedert ist dieser in folgende Punkte, die ich in drei Runden und einer Auswertung attackieren möchte: Runde 1 liegt mit der für mich obligaten postmodernen Heldendefinition Josef Früchtls bereits hinter uns. In

Runde 2 betrachten wir Aufstieg und Fall der Held:innen – die klassische Erzählstrategie des Boxfilms.<sup>9</sup> Die dritte Runde ist der Vorstellung resonanztheoretischer Interpretationsansätze zugeordnet.

Zur Einführung ein kurzes Beispiel aus dem Film *Chuck* von Philippe Falardeau aus dem Jahr 2016.

## *II. Aus der Halbwelt in den Boxolymp*

**H**eldenwerdung und -auftritt: Chuck Wepner, der »wahre Rocky«, wie das Biopic im Deutschen auch heißt, betritt einen Nachtclub. Nur kurze Zeit, nachdem der Film *Rocky* (USA 1976, John G. Avildsen) die Kinokassen stürmte und Sylvester Stallone sprichwörtlich über Nacht zum Star gemacht hat, lässt sich Lokalheld Wepner von der begeisterten Menge in der Diskothek als »King des Garden State« feiern. Er hat nicht einfach nur 15 Runden gegen Muhammad Ali (fast) durchgestanden. Dieser Achtungserfolg wurde auch Vorlage für die Erzählung über den aus bescheidenen und zwielichtigen Verhältnissen stammenden Boxer Rocky Balboa. Chuck Wepner, halbtags als Alkoholspediteur und Schuldeneintreiber arbeitend, darf sich also zu recht als »wahrer Rocky«, »König von New Jersey« und Held fühlen. Die von der Liveband funkig angespielte *Rocky*-Fanfare macht Wepners »ästhetische Identifikation«<sup>10</sup> mit Balboa komplett. Der Weg die Treppe hinunter wird reziprok zum Gang in den Ring inszeniert, der als ein rite de passage beschrieben werden kann: aus den Katakomben kommend vollführt der Boxer eine Verwandlung auf dem Weg hin zum »silbernen Würfel«, der, wie es bei Vladimir Nabokov heißt,

*»nicht mit Hilfe der Elektrizität erhellt zu sein [scheint], sondern durch die konzentrierte Kraft aller Blicke, die sich aus der Dunkelheit heraus auf ihn richteten.«<sup>11</sup>*

Nachzuvollziehen ist dieser Übergang auch anhand der Ablegung des eigenen bürgerlichen Namens: aus Rocky Balboa wird »The Italian Stallion«, Jake La Motta verwandelt sich zum »Bullen aus der Bronx« bzw. zu »The Raging Bull«.<sup>12</sup>

Dass gerade auch die Musik entscheidend zur Heldeninszenierung gehört, ja Helden gar als »medial konstruierte Figuren«<sup>13</sup> zu verstehen sind, weiß auch Frank Behrend, ehem. Chef der RTL-Marketingabteilung, wenn er konstatiert, dass zu einem Event die richtige Musik gehört:

*»Beim Boxen darf es nicht nur ein Song sein, sondern es muss sich um eine Hymne handeln, die die Menschen emotional ins Herz trifft.«<sup>14</sup>*

Die Hymne/Fanfare stellt das über den Kampf bzw. den Film hinaus größte Identifikationspotential des Helden dar.<sup>15</sup> Häufig wird dazu die Musik mit entsprechendem Lokal- bzw. Sozialkolorit gefärbt, um den Boxer als »Einen von uns« und, mit Nikolaus Immer gesprochen, als »menschennöglichen Helden«<sup>16</sup> zu zeichnen: Bill Contis *Rocky*-Score ist unverkennbar dem »Philadelphia-Sound« der Heimatstadt des Protagonisten angepasst, Martin Scorsese unterlegt alle Kampfszenen in *Raging Bull* (USA 1980) mit instrumentalen Intermezzi aus Opern Pietro Mascagnis, weil sie die Italianità Jake La Mottas unterstreichen und Clint Eastwood lässt Maggie Fitzgerald in *Million Dollar Baby* (USA 2004) bei jazzig-urbaner, fast schon simpler Musik trainieren, aber dann unter ihrem Ringnamen »Mo Cuihshle« (»Mein Blut«) und

*»von Dudelsackspielern zum Ring geleiten. Die Iren, die schon so lange keinen Star mehr gehabt hatten, blähten sich auf einmal mächtig auf.«<sup>17</sup>*

Boxer:innen kämpfen (zumeist) für die Welten aus denen sie stammen. Rocky – der eigentlich immer nur boxt, um zu beweisen, dass er keine Flasche und nicht nur ein weiterer Versager aus der Gegend ist – gehört zuallererst zu seinem Stadtteil, dann zu Philadelphia und später zu den USA: Mit Bezug auf Horkheimer/Adorno<sup>18</sup> und Hans Blumenberg<sup>19</sup> erkennt Früchtl an, dass es eine der tragenden Funktionen des Mythos –

und somit des Helden – ist, »Heimat herzustellen«.<sup>20</sup> Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppierung, einer Landschaft, einem Heimat- oder heimatähnlichen Konstrukt und die Identifikation des Helden mit diesen (wie auch dieser mit ihm) sind integrale Bestandteile des Boxfilms.

Und hier unterscheiden sich bspw. US-amerikanischer und deutscher Spielfilm ganz enorm im Narrativ des Boxers: diesseits des großen Teichs findet sich in Filmen wie *Die Bubi-Scholz-Story* (D 1997, Roland Suso Richter), *Napola – Elite für den Führer* (D 2004, Dennis Gansel), *Der Boxer und die Friseurin* (D 2004, Hermine Huntgeburth), *Max Schmeling: eine deutsche Geschichte* (D 2010, Uwe Boll) und *Herbert* (D 2015, Thomas Stuber) – oder auch dem tschechoslowakischen Film *Der Boxer und der Tod* (ČSR 1963, Peter Solan), mit Manfred Krug in der Hauptrolle des ehemaligen Preisboxers und jetzigen KZ-Kommandanten Walter Kraft – findet sich also alles, nur keine Sportler, geschweige denn Helden. Es sind zuvorderst gefallene und ehemalige Größen, »Has-Beens« einer glorreichen Vergangenheit und noch viel wichtiger: Opfer ihrer so ruhmlosen Gegenwart und ihres Entronnen- und Heimatlosseins. Eine mythische Überhöhung der Protagonist:innen, die Heimat herzustellen in der Lage wären, wie Josef Früchtl eine der zentralen Qualitäten von Held:innen charakterisiert, findet nicht statt. Im ohnehin spärlich mit Musik ausgestatteten deutschen Sportfilm gibt es kaum Momente musikalischer Heroisierung.

*»Nicht der Held steht mehr im Mittelpunkt unserer heutigen Geschichtskultur, sondern das Opfer«,*

stellt der Historiker und Politikwissenschaftler Martin Sabrow fest,

*»nicht die Heldentaten [...], sondern die historischen Verletzungen, die Menschen erlitten und die Menschen verursacht haben.«<sup>21</sup>*

Initial für diesen Paradigmenwechsel von der Heroisierung zur Viktimisierung sieht Sabrow erfasst in

einer ›Wunde, die nie sich schließen will‹ – um ein myth(olog)isch gefärbtes Narrativ Richard Wagners aus dessen Bühnenweihfestspiel *Parsifal* (1882) zu bemühen:

*»In der Tat ließ der vollständige materielle und mentale Ruin der NS-Herrschaft nach 1945 zwar einen Weg zur allmählichen Normalisierung der Zukunft, aber keinen zur Heroisierung der Vergangenheit mehr offen: Das Heldengedenken hatte nach dieser Lesart in Deutschland nach Auschwitz keine politisch-kulturelle Basis mehr.«<sup>22</sup>*

Während der Helden- und Opferdiskurs jenseits des Atlantiks ein ganz anderer war und mithin noch ist. Gängig ist im US-Boxfilm die klassische ›from rags to riches‹-Erzählung vom Aufstieg des Boxers, der seine Heldenwerdung monomythisch<sup>23</sup> nachzeichnet. Dort spielen eher Fragen der Konstruktionen von Männlichkeit im Post-Vietnamkriegs-Amerika eine zentrale Rolle.<sup>24</sup> Mit dem Ende des Vietnamkriegs 1975 setzt kaum ein Jahr später die Renaissance des Boxfilms ein – wenn schon nicht initiiert so doch aber maßgeblich das Genre neu definierend – durch ihren noch heute größten Helden: Sylvester Stallone alias Rocky Balboa. Ihm folgen im (Gegen-)Zuge des ›New Hollywood‹ binnen eines Vierteljahrhunderts über 20 Filme, die Boxer:innen als Haupt- und/oder Nebenfiguren und ihr Handeln heroisieren – um die Jahrtausendwende zudem auch viktimisieren. Liegt nach Martin Sabrow der Schwerpunkt der deutschen Held-Opfer-Inszenierung im »ohnmächtigen Erddulden [sic!] der victim a«<sup>25</sup>, so besteht er im US-Film im Sinne des *sacrificium*, des häufig angerufenen ›self-sacrifice‹.<sup>26</sup> Beispielhaft im Sportfilm ist dies am Topos des ›going the distance‹ und vergleichbar im wohl klassischsten aller US-Filmgenres, dem Western, an dem der ›frontier‹, der Grenze, ausgedrückt.<sup>27</sup> Hierin, in der Heroisierung körperlicher Ertüchtigung und des Aushaltens starker (übermenschlicher) Schmerzen, sind sich Cowboy und Boxer – Einzelgänger und Identifi-

kationsfiguren zugleich – ähnlich. *Million Dollar Baby* (USA 2004, Clint Eastwood) hingegen geht ab etwa der Hälfte des Films einen anderen Weg und macht – nachdem sie als Folge eines späten, ungerechtfertigten Schlags sich das Genick am noch im Ring liegenden Hocker bricht und fortan vom Hals abwärts querschnittsgelähmt ist – die Heldin im wahrsten Sinne zum ohnmächtigen Opfer, das seine Schmerzen erdulden muss.

Held:innen überschreiten also Grenzen – oder besser, um einen zentralen Begriff aus Dieter Thomäs Philosophie des Störenfrieds, die er jüngst mit seiner Monographie über den *puer robustus* zurück in die Debatte gebracht hat (Thomä 2016): sie überschreiten Schwellen, sind weniger Grenzgänger als vielmehr ›Schwellenreiter‹. Der so »verdammte männlich[e]«<sup>28</sup> *puer robustus*

*»schlägt zu, eckt an, begehrt auf.  
 Er spielt nicht mit, gibt nicht klein bei,  
 handelt auf eigene Faust, verstößt gegen  
 Regeln. Er ist unartig, unverschämt,  
 unbequem, unbehaust, unbekümmert.  
 Er wird gefürchtet, ausgegrenzt, abgestraft,  
 aber auch bewundert und gefeiert.  
 Der puer robustus – der kräftige Knabe,  
 der starke Kerl – ist ein Störenfried.«<sup>29</sup>*

So lauten die ersten sechs Zeilen des weit mehr als 600 Seiten umfassenden Buches, die bereits von Kampfgeist und Liminalität dieser Figur und der »Krise ihrer Zugehörigkeit«<sup>30</sup> zeugen. Das Schwellenwesen, das dem Boxer inhärent ist, drückt sich schließlich im bereits oben erwähnten und mit einem Übergangsritus gleichgesetzten Walk-In zum Ring aus, der Heldenwerdung und Opfergang, Identifikationsfigur und Störenfried in sich vereint. Die Präsenz des (Leinwand-)Helden im viereckigen Kreis ist, um mit Josef Früchtl zu schließen, »durchsichtig in ihrer Gemachtheit und Inszeniertheit, erdrückend gleichwohl in ihrer Evidenz«.<sup>31</sup>

### III. Resonanz

**S**oziologie der Weltbeziehung: In seinem viel diskutierten und kritisch hinterfragten Entwurf einer Resonanztheorie, die er als eine *Soziologie der Weltbeziehung* charakterisiert, hat Hartmut Rosa auch auf das Vermögen des Films qua Musik Resonanz, kurzum: Verbindung/Beziehung zu erzeugen bzw. darzustellen verwiesen:

*»Während die mündliche Erzählung ebenso wie das klassische Buch der Musik nicht bedarf, um eine Welt zu stiften, zu der und über die der Leser oder Hörer eine Beziehung herstellt, scheint dem Film ohne Musik ebendiese Eigenschaft zu fehlen: Zwar kann er problemlos und besser als das Buch Inhalte vermitteln sowie sachliche Kontexte und Zusammenhänge sichtbar machen, aber er vermag es nicht oder kaum, den Bildern eine emotionale Qualität zu verleihen – oder genauer: Es gelingt ihm nicht, die Grundstimmung einer Erzählung und damit die fundamentale Weltbeziehung fühlbar zu machen und darüber eine Resonanzbeziehung zum Betrachter herzustellen.«<sup>32</sup>*

Die Funktion der ›Grundstimmungsmacher‹ übernehme für Rosa die Musik im bzw. zum Film, die nach seiner Meinung erst verdeutliche,

*»auf welche Weise die handelnden Personen jeweils in die Welt gestellt und auf die Welt bezogen«*

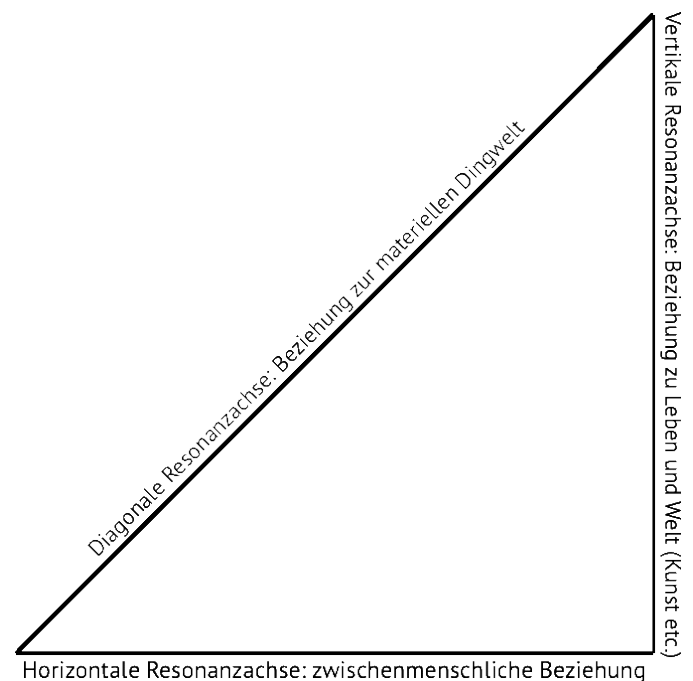
seien, denn

*»es ist in der Regel die unterlegte Musik, welche die Qualität der Weltbeziehung spezifiziert und transportiert.«*

So wird nach Rosa die Musik zum Medium,

*»über das der Film (oder das Kino) Resonanzwirkungen erzeugt und den Zuschauer ›berührt‹ – sogar dann, wenn sie in besonders intensiven Momenten einmal schweigt, so dass die Stille hörbar wird.«<sup>33</sup>*

Rosa basiert seine Film-Musik-Theorie auf den Ausführungen Anselm C. Kreuzers<sup>34</sup>, in denen dieser bereits Begrifflichkeiten aus Rosas Resonanzkonzept verwendet. Extrem verknappt gesagt, gibt es drei Varianten (= Resonanzachsen), vermittels derer eine Weltbeziehung aufgebaut werden kann.



Dieses Modell beachtet zunächst nur die Perspektive im Film, also: welche horizontale Achse (zwischenmenschliche Beziehung) bei den Protagonist:innen entsteht, welche diagonale Achse (Beziehung zur materiellen Dingwelt) zu Objekten und dergleichen aufgebaut wird, und welche vertikalen Achsen (Bezie-

hung zu Leben und Welt) ganz allgemein zur (Um-) Welt und zum Leben im Film bestehen. Außenvorgelesen bleibt demnach das Publikum: welche ›klingenden Resonanzachsen‹ bauen sich bei den Rezipierenden auf? Dazu später mehr. Ohne auf wahrnehmungspsychologische Grundlagen der Wirkung von Filmmusik<sup>35</sup> also näher einzugehen, möchte ich vier Arten aufzeigen, wie Filmmusik Resonanz herzustellen vermag.

Resonanztheoretisch betrachtet setzt Musik zumeist an neuralgischen Punkten der Handlung ein – das kann sowohl leit- als auch amotivisch passieren: ein Subjekt oder Objekt wird eingeführt bzw. hervorgehoben, eine Aktion oder Aussage soll bekräftigt bzw. charakterisiert werden: eine Stimmung entsteht. Musik im und zum Film kann

- (a) eine Beziehung aufbauen,
- (b) Entfremdung erfahrbar machen,
- (c) Identifikation schaffen und
- (d) Distanz überwinden.

**(a) Beziehung aufbauen:** An einer frühen Szene aus dem Film *Million Dollar Baby* zeigt sich, wie Musik verdeutlichen kann, dass eine Beziehung entsteht – in diesem Falle auf allen drei Resonanzachsen:

(rubatissimo) ♩ = 60  
 Gitarre



Klavier (+ Str.)

- horizontal = zwischen Maggie Fitzgerald und FrankieDunn,
- diagonal = zwischen Maggie und dem Sandsack sowie der Boxbirne,
- vertikal = zwischen sich selbst und ihrem (werden den) Boxkörper im Umfeld des Gyms.

Die geradezu simplen Gitarrenklänge, die nichts weiter als vorsichtig hinauf- und hinab perlende Dreiklangsbrechungen sind, unterstreichen dabei die Anmut und Einfalt Maggies. Eine, wie sich mit Blick auf mögliche Genderkonstruktionen durch Filmmusik sagen lässt, zutiefst weibliche Musik.<sup>36</sup>

Anmut als klassisch-romantische Kategorie des Schönen beschreibt vornehmlich die Bewegung der ›schönen Seele‹ und wird als Gegenentwurf zum (Männlich-)Erhabenen begriffen.<sup>37</sup> Im Sinne Friedrich Schillers ist die Anmut als Bestandteil des Erziehungsprogramms für die Frau zu verstehen.<sup>38</sup> Genau das ist es, was in *Million Dollar Baby* passiert: die Erziehung der Boxerin. Die literarische Vorlage von F. X. Toole unterstreicht die anmutige Erscheinung Maggies wie auch den weiblichen Schwerpunkt des Boxens:

»[Maggie] war etwa einsfünfundsiebzig groß, wog ungefähr hunderfüfundzwanzig Pfund. Sie stand entspannt und anmutig da,

ihr Gewicht auf beide FüÙe verteilt,  
 und trotz der gebrochenen Nase sah sie  
 klasse aus. [...] Entscheidend war,  
 dass [Frankie] es nicht mochte,  
 wenn Frauen Gewalt ausgesetzt waren. [...]

Es ging ihm grundsätzlich gegen den Strich,  
 dass Mädchen vermöbelt wurden. [...]

Aber das Wichtigste ist das Gleichgewicht.  
 Vergiss nie dieses Wort, Gleichgewicht.  
 Damit meine ich, dass du in Null Komma  
 nichts in der Lage sein musst,  
 dein Gewicht von einem Fuß auf  
 den anderen zu verlagern.«<sup>39</sup>

Dass Anmut auch etwas mit Heroismus zu tun hat zeigt Mareen van Marwyck in ihren Abhandlungen über Heldenkonzeptionen sowohl auf dem Theater um 1800 als auch im Kino um die Jahrtausendwende.<sup>40</sup> Maggies Verzicht auf familiäres Glück sowie ihr Selbstopfer inklusive Freitod hingegen zeigen einen erhabenen Heroismus.<sup>41</sup> Dieser wird

»nicht über heroische Taten, sondern über heroische Verletzungen narrativierbar«,



wie Claude Haas es – wieder auf einen speziell deutschen Held-Opfer-Diskurs bezogen – feststellt.<sup>42</sup> Für den Boxfilm heißt dies bspw.: Rocky Balboa und Jake La Motta werden primär qua ihrer ›Nehmerqualitäten‹ heroisiert und weniger wegen ihrer boxerischen ›Austeiltalente‹. *Million Dollar Baby* dreht dies um und treibt es gleichzeitig auf die Spitze: Maggie kann am stärksten austeilen, wird späterhin aber auch querschnittsgelähmt euthanasiert.

Dass die Protagonistin in *Million Dollar Baby* nach ihrem Sturz im Ring jegliche Chance auf Bewegung, sprich Anmut, verliert, deutet auch die Musik an: die beiden Motive, die Maggies Bewegungen und Anmut in wellenförmigen, runden Melodieverläufen unterstreichen (s. Notenbeispiel 1), tauchen nach dem Unfall nicht mehr auf: mit dem Bewegungsverlust geht hier ein Anmutungsverlust einher.<sup>43</sup> Maggie Fitzgerald entfremdet sich sukzessive von ihrem Boxerinnen- und Menschsein, die Musik wird starr und apathisch.

**(b) Entfremdung erfahrbar machen:** Eine andere Form der Erfahrung von Entfremdung zeigt Martin Scorsese im Film *Raging Bull* aus dem Jahre 1980. Scorsese, der ohnehin für seinen fast ausschließlichen Gebrauch präexistenter Musik gerade in seinen Filmen der 1970er und 1980er Jahre bekannt ist<sup>44</sup>, stellt die Hauptfigur Jake La Motta als eine liminale, zerstörerische Person dar. Er wird eben aufgrund der präexis

tenten Musik zu einem erhabenen Helden stilisiert: ein rabiater, ein schlechter Mensch wird auf hochgradig ästhetische Weise mittels der Musik mystifiziert. Die den Boxkämpfen unterlegten Opern-Intermezz

von Pietro Mascagni kehren das ›schlechthin Große<sup>45</sup> des erhabenen Boxers nach außen (s. Notenbeispiel 2) – während weitere Kampfhandlungen außerhalb des Rings sowie Alltagssituationen mit Ära-spezifischer Unterhaltungsmusik unterlegt sind und aus Jake einen ›menschensmöglichen‹ Helden machen. Dem Erhabenen, das – nach Friedrich Theodor Vischers *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846) – »in Einem geformt und formlos« ist, haftet etwas Paradoxes und Widersprüchliches, Undarstellbares und nicht (Er-)Fassbares an.<sup>46</sup>

»Der heroische Akt des erhabenen Helden besteht in der Überwindung der Sinnlichkeit durch die Vernunft, welche exemplarisch im Selbstopfer des Helden vorliegt.«<sup>47</sup>

Insofern ist (fast) jede Boxergeschichte eine erhabene, da sie die Unterdrückung der Sinnlichkeit, hier v. a. die sexuelle Entsagung, thematisiert.<sup>48</sup> So ist demnach auch der weibliche Gegenpart des Boxhelden stets handlungsrelevant, da dem Boxer erst durch die Anwesenheit einer Liebespartnerin die Möglichkeit zur heroischen Entsagung gegeben ist.

Ein ganz anderes Beispiel wie durch die Musik zum Film Entfremdung erfahrbar gemacht werden kann – sich also eine ›klingende Resonanzachse‹ weder im Film noch zwischen Film und Publikum aufbauen will – zeigt der Film *Grudge Match* von Peter Segal aus dem Jahr 2013. Es treten dort zwei alte Bekannte gegeneinander an, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Boxerdarstellung zu Filmgrößen geworden sind: Sylvester Stallone und Robert De Niro.

Zwei erbarmungslos sich hassende, in die Jahre gekommene Boxer wollen es noch ein letztes Mal wissen: wer von ihnen der beste Boxer Pittsburghs ist. Was macht nun die Musik in *Grudge Match*, einem Film über zwei Boxer, dargestellt von zwei Schauspielern, die durch Genre-definierende Filme hervorgetreten sind(?): Ironischer- oder aber nachvollziehbarerweise hat der Film einen reinen Songsoundtrack und keine instrumentale Filmmusik. Es lässt die Vermutung zu, dass dies eine bewusste Entscheidung war, um nicht

auf die ikonischen Soundtracks von *Rocky* und *Raging Bull* zurückgreifen zu müssen. Regisseur Peter Segal arbeitet hier gegen eine Kontextualisierung und einen möglicherweise erwartbaren Aufbau von Resonanzachsen, der unweigerlich zustande gekommen wäre, hätte der Film Gebrauch von den Vorgänger-Musiken gemacht. Der Film spielt sozusagen in einem anderen ›Universum‹: in dem zwar klar ist, dass hier mit Stallone und De Niro die bekanntesten Boxer-Schauspieler der US-Filmgeschichte antreten – ihr filmisches ›Erbe‹ wird gleichwohl hinsichtlich der Musik nicht angetastet. Mit Rahel Jaeggi zu sprechen, entsteht hier, sowohl für die Protagonisten als auch die Rezipient:innen des Films eine ›Beziehung der Beziehungslosigkeit<sup>49</sup>: man empfindet sich als entfremdet von den Figuren Rocky Balboas und Jake La Mottas, obschon man von ihnen, ihren Geschichten, Kämpfen und Filmen – und ganz besonders ihrer Musik – weiß. Das ist besonders dann auffällig, wenn die allseits bekannten Trainingssequenzen, die Walk-in-Musik oder auch der Kampf selbst gezeigt werden, in denen zwar auf der visuellen Ebene andeutungsweise Reminiszenzen an die filmischen Vorläufer stattfinden (Stallone mit seinem speziellen Krafttraining außerhalb des Rings), auf der Musikebene jedoch keinerlei Anklänge an Conti und Mascagni zugelassen werden. Natürlich ist die Hinwendung zu einem sportlicheren Songsoundtrack auch der Zeit geschuldet: ein historisierender instrumentaler Soundtrack, wie bei den nämlichen Filmen der späten 1970er und frühen 1980er Jahre, wäre absolut verfehlt.

Und dann kommt doch, in den entscheidenden Schlusssekunden der letzten Runde, eine instrumentale Musik (Klavier, Gitarre, Streicher) vor, die eine Resonanz aufbaut und die die ›Zwei vom alten Schlag‹ als Helden über sich hinaus wachsen lassen: sie helfen sich gegenseitig wieder auf die Beine und kämpfen weiter. Auf der Musikebene wird hier mehr als deutlich: die beiden Boxer haben Frieden mit sich gemacht und können voll Stolz auf sich und das im Ring Geleistete blicken. Ein stiller, häuslicher Sieg, den jeder für sich am Ende feiern kann. Da ist es auch völlig egal, dass Sly als nomineller Gewinner aus dem *Grudge Match* hervorgeht.



**(c) Identifikation schaffen:** Wie Musik im Film eingesetzt wird, um Identifikation zu schaffen – mit der Figur, mit der sie umgebenden Gesellschaft und Umwelt etc. – habe ich bereits am Beispiel der Walk-In-Musik erläutert. Dazu gehören neben den Kampfsequenzen die wohl markantesten Szenen eines Boxfilms: die Trainingsmontagen. Die Musik in diesen nicht weniger ikonischen Filmmomenten vollführt in den meisten Fällen den Spagat zwischen Diegese und Extra-Diegese, indem sie freilich zwar außerhalb der Filmhandlung erklingt, dennoch als sogenannte ›motivational music‹ die Boxer:innen aufputschen und zu Höchstleistungen animieren soll – ein schneller, rhythmischer Gestus à la »float like a butterfly, sting like a bee« (Muhammad Ali), der das synkopierte Fliegen der Fäuste untermalt. Dass der Survivor-Hit *Eye of the Tiger* (1981), der für den gleichnamigen dritten Teil der *Rocky*-Saga (USA 1982, Sylvester Stallone) komponiert wurde, formal im wahrsten Sinne ›wie die Faust auf's Auge‹ passt, überrascht da weniger (s. Notenbeispiel 3).<sup>50</sup>

Daher spare ich mir weitere Ausführungen dazu und komme gleich zur letzten Art, wie Filmmusik Resonanz erzeugen kann. Sie ist die mit Sicherheit umstrittenste von allen.

**(Maestoso)** ♩ = 100  
 Trompeten (a3)



**(d) Distanz überwinden:** Diese Kategorie einer Resonanzzeugung ist eigentlich eine Variation von (a). Sie nimmt zuvorderst die Rezipient:innen in den Blick. Welche Distanz wird hier überwunden? Diejenige zwischen Filmschaffenden und Filmguckenden. Man kann dies besonders gut und häufig bei Sportfilmen, vor allem

jenen über Kontaktsportarten (Fußball, Football, Boxen etc.) erleben und bekommt ein Gefühl dafür, was damit gemeint ist, wenn man sich das eingangs erwähnte Zitat des Schriftstellers Wolf Wondratschek in Erinnerung ruft: »Die Urgewalt eines K. o. reißt mich immer noch vom Sitz.[.] Nach den Kämpfen bin ich physisch genauso kaputt wie die Boxer.«

Diese Art »kinästhetischer Sympathie«<sup>51</sup> ist für Hartmut Rosa Anzeichen eines resonanten Verhältnisses. Durch die Terminologie der Resonanzachsen ist Rosas Theorie selbst schon eine Distanzüberwindung inbegriffen, wie auch als eine

*»auf Leiblichkeit und Körperlichkeit menschlicher Akteure basierende Gesellschaftstheorie«<sup>52</sup>*

zu verstehen. Bei Zuschauer:innen eines Sportevents oder -films drückt sich dies durch das sprichwörtliche ›Mit-Leiden‹ aus, welches Clifford Geertz als »kinästhetische Sympathie« (griech. ›sym‹ = ›mit‹, ›pathia‹ = ›leiden‹) charakterisiert. Mit anderen Worten: es kommt zu einem »muscular bonding«.<sup>53</sup>

Ich fange als Zuschauende:r des Films selbst an zu boxen, mache die Bewegungen im Ring vor dem Bildschirm sitzend mit und trete in Beziehung zur Figur und ihrer körperlichen Aktivität – das kann sogar so weit gehen, dass ich auch noch Tage nach dem Schauen des Films boxend durch die Wohnung laufe (und da

bei die Musik singe...). Filmische wie körperliche Handlung und Musik sind hier auf das Engste miteinander verbunden und resonieren im Publikum nach.

\* \* \*

**U**nd das ist auch das Tollste, was Sportfilme schaffen können: für einen Sport zu begeistern. Die Musik im und/oder zum Film trägt häufig entscheidend dazu bei, die nämliche Sportart populär zu machen – dies funktioniert jedoch am ehesten bei Filmen über Einzelsportarten: nur hier kann ich als Zuschauer:in mich mit der Hauptfigur, dem/der Sportler:in identifizieren und die Musik hören, die auch er/sie hört. Bill Contis Musik zur *Rocky*-Reihe hat der Popularität des Boxens nachhaltig Vorschub geleistet und den Film erst zu seinem sagenhaften Erfolg verholfen.

Wir Alle dürfen uns als Held:innen fühlen, wenn wir die Fanfare, das *Gonna fly now* oder *Eye of the Tiger* hören, während wir vor dem Spiegel oder der Schatzenwand boxen, durch die Nachbarschaft joggen (die

Museumstreppe der Stadt hinauf) und die Fäuste dabei fliegen lassen. Da resoniert etwas in uns, wirkt nach und baut eine Beziehung auf – zum eigenen Körper, zur Welt, zum Film ... In solchen Momenten spürt man die Resonanz, die Film, Sport und – maßgeblich! – Musik in uns bewirken.

Dies sind für uns dann, die wir das Boxen noch weit nach dem Ende des Films fortspinnen, nicht nur nachheroische Zeiten, in denen wir uns als Held:innen aufspielen dürfen, sondern eben auch kindliche, um nicht zu sagen: kindische Zeiten. Wir wollen spielen, jemand anderes sein – ein Mythos werden wie Rocky Balboa und ebenso große Kämpfe, nein: Schlachten schlagen wie er.

Mit der richtigen Musik im Ohr scheint dies überhaupt kein Problem. Sie weckt das Abenteuer und die Sportsgeister und hilft, unsere Held:innenwerdung und -auftritte würdevoll zu meistern oder eben auch mal leidvoll erhaben/anmutig Rück- und Niederschläge durchzustehen.

1. Wolf Wondratschek im Gespräch mit Arne Leyenberg, „So schlägt man sich die Nacht um die Ohren“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, www.faz.net, 24.10.2009)
2. Anm.: Der Boxfilm ist vor allem ein Genre der helden- und starsüchtigen Vereinigten Staaten von Amerika und ihrer Filmgeschichte und ist eng mit den technischen Entwicklungen des frühen Kinos verwoben. Daher kapriziert sich das Folgende zum größten Teil auf den US-amerikanischen Boxfilm.
3. Vgl. u. a. Stephan May, *Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms*. Bielefeld: transcript Verlag 2004; Aaron Baker, *Contesting Identities. Sports in American Film*. Urbana et al.: University of Illinois Press 2006; Emma Poulton und Martin Roderick (Hgg.), *Sport in Films*. London und New York: Routledge 2008; Dan Streible, *Fight Pictures. A History of Boxing and Early Cinema*. Berkeley et al.: University of California Press 2008; Kai Marcel Sicks und Markus Stauff (Hgg.), *Sportfilm (= Filmgenres, hrsg. v. Thomas Koebner)*. Stuttgart: Reclam 2010; Leger Grindon, *Knock Out. The Boxer and Boxing in American Cinema*. Jackson: University Press of Mississippi 2011
4. Josef Früchtl, *Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films*. Erschienen in der Reihe *Film Denken*, hrsgg. v. Lorenz Engell, Oliver Fahle et al. München: Wilhelm Fink Verlag 2013 – S. 131
5. Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004 – S. 79
6. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016 – S. 518
7. vgl. Früchtl 2004 (s. Fußnote 5), bes. S. 67ff
8. Früchtl 2013 (s. Fußnote 4) – S. 131
9. Anm.: Einen kurzweiligen wie tiefgründigen Überblick zur Boxfilmgeschichte von ihren Hollywooder Anfängen bis in die 1990er Jahre bietet Georg Seeßlen in seiner ausführlichen Besprechung von *Raging Bull*, in: Georg Seeßlen, *Martin Scorsese*. Berlin: Bertz Verlag GbR 2003 – S. 153-174
10. Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, bes. S. 244-292
11. Vladimir Nabokov, *Ein Spiel*. In: Dieter E. Zimmer (Hg.) *Vladimir Nabokov. Eigensinnige Ansichten* (= Bd. XXI der Gesammelten Werke). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 2004, S.203-211 – S. 209
12. Anm.: In ihrer umfassenden kulturhistorischen Monographie *Boxing* zeigt Kasia Boddy, dass Boxer schon während der Antike mit Tieren assoziiert worden sind (Kasia Boddy, *Boxing. A Cultural History*. London: Reaktion Books Ltd. 2008 – S. 12). Und dies mag auch begründen, warum überdurchschnittlich viele Boxfilme ihre Helden die Nähe zu tierischen Begleitern suchen lassen. »Such alliances associate the boxer with the strength, loyalty, grace, and simplicity of animals«, weiß Leger Grindon in seiner Studie über das Boxen im amerikanischen Film zu sagen (s. Fußnote 3), und führt weiter über die Renaissance der Boxfilme in den 1970er Jahren aus: »While recognizing the bestial nature of the pugilist, these films also associate him with the gentleness, power, and devotion typical of animals. So the boxer's physicality is portrayed as an elevated innocence, a source of virtue as well as a limitation. [...] Right away the animal expresses the bestial and brotherly in the hero, as well as a troubled, unacknowledged shadowy other self, with which the boxer must wrestle« (ebd., 89f).
13. Nikolaus Immer und Mareen van Marwyck, *Zur Präsenz und Performanz des Heroischen*. In: Dies. (Hgg.), *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Bielefeld: transcript Verlag 2013 – S. 23
14. Knud Kohr und Martin Krauß, *Kampftage: Die Geschichte des deutschen Berufsboxens*. Göttingen: Verlag Die Werkstatt 2000 – S. 221
15. Anm.: Die von Bill Conti komponierte Musik zu *Rocky*, insb. die Tracks 1 »Gonna fly now (Theme from Rocky« und 9 »Fanfare for Rocky« sind weit über die Filme hinaus in das kollektive popkulturelle Gedächtnis der Vereinigten Staaten von Amerika wie auch der Welt eingegangen. Die ikonische

Verwendung als stereotype ›Heldenmusik‹ findet in Filmen und Serien regelmäßig, v. a. mit ironischem Unterton, statt.

16. Nikolaus Immer, *Held im Serienformat. Zur Figurendisposition von Special Agent Gibbs in Donald P. Bellisarios Navy CIS*. In: Immer/van Marwyck 2013 (s. Fußnote 13) – S. 350
17. F. X. Toole, *Million Dollar Baby. Stories*. Aus dem Amerikanischen von Michael Schulte. München: Wilhelm Goldmann Verlag 2000 – S. 25
18. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido Verlag 1947
19. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979
20. Früchtel 2004 (s. Fußnote 5) – S. 67
21. Martin Sabrow, *Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive*. In: Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e. V. (Hg.), *Potsdamer Bulletin für Zeit-historische Studien*, Nr. 43-44, 12/2008. Potsdam: Selbstverlag des Herausgebers 2008, S. 7–20 – S. 10
22. Ebd. – S. 14
23. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Bollingen Foundation Inc. 1949
24. Vgl. u. a. James William Gibson, *Warrior Dreams. Paramilitary Culture in Post-Vietnam America*. New York: Hill and Wang Publishers 1994; Michael Kimmel, *Manhood in America. A Cultural History*. New York: Oxford University Press 1998, 2017; Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan...and beyond*. Expanded and Revised Edition. New York: Columbia University Press 2003
25. Sabrow 2008 (s. Fußnote 21) – S. 18
26. Vgl. Grindon 2011 (s. Fußnote 3) – S. 8ff
27. Früchtel 2004 (s. Fußnote 5) – S. 37ff
28. Dieter Thomä, *Puer Robustus. Eine Philosophie des Störenfrieds*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016 – S. 15
29. Ebd. – S. 11
30. Ebd. – S. 21
31. Früchtel 2013 (s. Fußnote 4) – S. 147
32. Rosa 2016 (s. Fußnote 6) – S. 160
33. Ebd. – S. 160f
34. Anselm C. Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*. (= Michael Kürtzen (Hg.), *kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München*, Bd. 42. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2009
35. Vgl. u. a. Claudia Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. 2., unveränderte Auflage (= Bd. 43, Forum Musikpädagogik, Reihe Wißner-Lehrbuch Band 5, hrsg. v. Rudolf-Dieter Kraemer). Augsburg: Wißner-Verlag 2014
36. Vgl. u. a. Claudia Bullerjahn, *Gender-Konstruktion durch Filmmusik. Eine analytische Betrachtung am Beispiel der Vertonung von Frauenfiguren in Filmen von Alfred Hitchcock und im neueren Frauenfilm*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008, S. 7–26
37. Vgl. u. a. Mareen van Marwyck, *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: transcript Verlag 2010
38. Vgl. Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde* (1793) und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795/1801)
39. Toole 2005 (s. Fußnote 17) – S. 10–17
40. Vgl. Mareen van Marwyck, *Fliegende Helden und versehrte Körper. Die doppelte Heldenästhetik in Andy und Lana Wachowskis Matrix-Trilogie*. In: Immer/van Marwyck 2013 (s. Fußnote 13), S. 403–432

41. Vgl. MaryAnn Snyder-Körper, *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007
42. Claude Haas, *Der kollabierte Held. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Jünger bis Goethe*. In: Immer/van Marwyck 2013 (s. Fußnote 13), S. 251–273 – S. 252
43. Vgl. u. a. Robert Gugutzer, *Körperbilder im Film. Eine soziologische Analyse von Million Dollar Baby*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.) *Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 121–142
44. Vgl. u. a. Guido Heldt, Tarek Krohn et al. (Hgg.), *Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder*. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co. KG 2015; darin bes. Jonathan Godsall, *Präexistente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses* sowie Ingo Lehmann, *Vexierspiele durchs Opernglas: Die Spur der Oper und ihre Relevanz in Martin Scorseses Spielfilmen*.
45. Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Königsberg 1790
46. Vgl. u. a. Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft mbH 1989
47. van Marwyck 2010 (s. Fußnote 37) – S. 23
48. Anm.: »Bumsen macht die Beine schwach« ist die vielleicht wichtigste Einsicht, die Rocky von seinem kauzigen Trainer Mickey mit auf den Weg bekommt.
49. Rahel Jaeggi, *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005. Neuausgabe Berlin: Suhrkamp Verlag 2016
50. Syncopatio: »Zusammenschlagen« = griech. »syn«: zusammen, zugleich; »kope«: Schlagen, Gemetzel; von »kopto«: schlagen, hämmern, schmieden, verletzen  
Bombus/Bombi: »dumpfe Klänge« = griech. »bombos«: dumpfer Ton, Summen, Getöse
51. Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987 – S. 217
52. Robert Gugutzer, *Resonante Leiber, stumme Körper? Hartmut Rosas Resonanztheorie aus Sicht der verkörperten Soziologie*. In: Christian Helge Peters und Peter Schulz (Hgg.), *Resonanzen und Dissonanzen. Hartmut Rosas kritische Theorie in der Diskussion*. Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 69–85 – S. 69
53. Thomas Alkemeyer, *Rhythmen, Resonanzen, Missklänge. Über die Körperlichkeit der Produktion des Sozialen im Spiel*. In: Robert Gugutzer (Hg.), *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 265–295 – S. 269

#### Artikelinformationen:

03.04.2021

URL: <https://www.motzkunst.de/blogreader/heldeninszenierung-boxfilm>

Abbildungen und Notenbeispiele erstellt von Peter Jänisch.