

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 120

Artikel: Wo sind sie zu sehen: Exchampions des Kinos
Autor: Niederer, Rolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867513>

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: 18.01.2026

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

WO SIND SIE ZU SEHEN: EXCHAMPIONS DES KINOS

... Ich setze fort meine Serie mit
Billie Papke
Billies grösster Kampf
War der berühmte Revanchekampf gegen Stanley Ketchel
Der Kampf aller Kämpfe
Damals wurde zum ersten Male gehört
Der Name: menschliche Kampfmaschine.
Wie eine Maschine
Schlug der rauhe Ketchel
Billie das Herz aus dem Körper.
Aber Billie war an diesem Tage gross
Eine Klasse für sich, unschlagbar.
Selbst auf schwankenden Füßen
Stehend, schlug er den ehernen Ketchel k.o. ...

Aus: "Gedenktafel für 9 Weltmeister"
von Bertolt Brecht

"Diesen Film kann man nicht vergleichen mit Produktionen wie etwa ROCKY," - so Martin Scorsese über RAGING BULL -: "Er spielt zwar im gleichen Milieu, nutzt die Elemente dieses Genres, aber er ist - und das unterscheidet ihn fundamental - ein realistischer Film. Es geht hier weniger um ausgeklügelte Kampfszenen, als vielmehr um ein sozialpsychologisches Porträt. Mein Ziel war es, die Veränderungen, die in diesem Menschen stattfinden, deutlich zu machen. Gezeigt werden soll, wie die sozialen Bedingungen aus dem Menschen Jake La Motta eine skrupellose Kampfmaschine machen, wie er zum Aussenseiter wird, weil er sich seine eigene Gesetze schafft. Insofern ist er verwandt mit Charlie aus MEAN STREETS, mit Travis Bickle aus TAXI DRIVER. Sie alle kämpfen mit dem Rücken zur Wand, haben sich in diesem System verloren".
RAGING BULL erscheint wie eine Synthese aus Scorseses bisherigem

Schaffen, einer Kreativität, an der seit einigen Jahren auch der Drehbuchautor Paul Schrader beteiligt ist, der daneben bereits seine ersten, von starkem Gefühl für Sünde und Gnade geprägten Filme, wie etwa *HARDCORE* und *AMERICAN GIGOLO* (Filmbulletin No. 115) inszeniert hat. Wieder taucht in *RAGING BULL* die mythisierte Kindheitswelt der Italo-New Yorker auf, die zerstörerische Bruderbeziehung aus *MEAN STREETS*, die Einsamkeit des Amokläufers aus *TAXI DRIVER*. Wieder werden die Rituale und Manierismen der Mafiosi im New Yorker Stadtteil "Little Italy" zelebriert. Martin Scorsese arbeitet aus einer starken Bindung an jenen gesellschaftlichen Hintergrund, dem er selber entstammt. Seine Filme, von *MEAN STREET* bis *RAGING BULL* verweisen auf den sozialen und ethnischen Schmelztigel New York, eine Stadt, die für Scorsese alle Widersprüche eines gesellschaftlichen Systems in sich zu vereinigen scheint, spiegeln jeweils auch die Gewalt in dieser Stadt wider.

Ein New York der Gegenwart also, wie es der Einwanderersohn Martin Scorsese erlebt. Etwas andere Empfindungen mögen vierzig Jahre zuvor den gebürtigen Russen Anatole Litvak (1902 bis 1974) bewegt haben, als er in *CITY FOR CONQUEST* (1940) ein gefühlvolles, dank der bulligen Präsenz des Hauptdarstellers James Cagney jedoch eindruckliches Drama um den sozialen Aufstieg, Ruhm und Erfolg entwarf. Bei Litvak waren es zwar ebenso die sozialen Bedingungen, die einen Menschen zur Kampfmaschine werden liessen; im Gegensatz zu Jake La Motta wird der von Cagney dargestellte Boxer in *CITY FOR CONQUEST* nicht von Egoismus getrieben, sondern vom Willen, seinem mittellosen, aber hochbegabtem Bruder das Studium der Musik zu ermöglichen. Die Stadt wird "erobert", indem das Opfer des einen die Entfaltung des anderen ermöglicht. So steht zum Schluss der nach üblen Machenschaften der Box-Mafia halbblinde Ex-Champion fast verinnerlicht in seinem Zeitungskiosk und erkennt in den pathetisch aufklingenden Melodien seines Bruders die Verwirklichung seines einstigen, amerikanischen Traums: *CITY FOR CONQUEST* eine Vision des russischen Emigranten Litvak, der zwischen 1937 und 1941 zehn Filme für die Warner Bros. drehte, die zumeist von seinem sicheren Sinn für dramatische Stoffe zeugten, deren Sozialkritik jedoch regelmässig von kommerzieller Dramatik übertüncht und verharmlost wurde.

Die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs hat immer wieder bei der Karriere grosser Boxer entscheidende Impulse verliehen. In den Vereinigten Staaten, wo sich der Boxsport im neunzehnten Jahrhundert ausbreitete, wurde diese Möglichkeit für viele zur Hoffnung, dem tristen Dasein in den Slums der Grossstädte zu entkommen. Das Thema der Filme über diese Hoffnung ist damit vorgezeichnet: der soziale Aufstieg als Preis des erfolgreich bestandenen Kampfes, die Rücksichtslosigkeit dieses Kampfes, der zum Symbol des Existenzkampfes im Grossstadtdschungel wird und damit die Kritik am Aufbau und am Verhalten der urbanen Gesellschaft in sich trägt, an ihren Lebenslügen und Illusionen. Der Mensch droht schliesslich, wie Jake LaMotta in *RAGING BULL* an seinen eigenen ungezügelten Kräften, die ihn beherrschen, zu zerbrechen, da er nur gelernt hat, sich in der Sprache der Fäuste zu artikulieren.

Seit den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts war das Boxen in den Verei-

nigten Staaten ein Teil der Unterhaltungsindustrie, die das städtische Leben in gewisser Weise widerspiegelte. Unsummen konnten beim Wetten verloren oder gewonnen werden, und schon bald stand der Boxsport in enger Verbindung mit dem aufkommenden Gangstertum. Es mag deshalb kaum erstaunen, dass zahlreiche Filme im Boxer-Milieu, die Hollywood vor allem in den dreissiger und vierziger Jahren produzierte, der Struktur und dem Stil nach Gangsterfilme waren: Der arme, aber redliche Junge aus den Slums, den skrupellose Manager mit eleganten Anzügen und mässigen Tischmanieren in mörderischen Ringschlachten zum Champion aufbauen und dann fallenlassen: Das ist das Standardthema zahlreicher klassischer Boxerfilme, von Michael Curtiz' KID GALAHAD (1937) bis zu Mark Robsons THE HARDER THEY FALL (1956), dem letzten Film mit Humphry Bogart. Der grosse, damals bereits von schwerer Krankheit gezeichnete Schauspieler verkörpert darin einen ehemaligen Sportjournalisten, der sich mit einem verbrecherischen Box-Promoter darauf einlässt, einen naiven Kraftprotzen durch eine Reihe manipulierter Kämpfe ganz nach oben zu bringen, um im entscheidenden Moment gewaltige Wettsummen einzustreichen. Das Boxgeschäft hat dabei im Bezugssystem des Gangsterfilmes den gleichen Stellenwert wie etwa verbotenes Glücksspiel, Prostitution oder Rauschgifthandel: eine Möglichkeit ausserhalb der Legalität grosse Profite zu machen. In Filmen dieser Art wurde ein von der Realität zwar inspiriertes, nicht aber in jedem Falle auch Wirklichkeit darstellendes, spezifisches Action-Kino entwickelt, das eigene Welten schafft und den Zuschauer eine andere Realität, jene des filmischen Spiels erleben lässt, die nicht unbedingt nur eine kämpferische zu sein braucht: so fasste beispielsweise Franco Zeffirelli in seinem 1977 gedrehten Remake von King Viders THE CHAMP aus dem Jahre 1931 in einer umfassend melodramatischen Gebärde gleich alles zusammen, was das Genre an Dramatik und Emotionen herzugeben hat. Ein alternder, ehemaliger Champion steigt noch einmal in den Ring, um seinen ihn vergötternden Sohn, den er an die von ihm getrennt lebende Mutter zu verlieren glaubt, nicht zu enttäuschen und um vor seiner Frau, die er im Grunde immer noch liebt, wieder zu bestehen. Das Comeback des von zahlreichen Kopftreffern gezeichneten "Champs" endet wohl siegreich, aber dennoch tragisch. Doch ist es gerade diese Tragik, die schliesslich im Sinne einer Katharsis menschliche Grösse bewirkt und zur Versöhnung führt.

Nicht weniger phantasievoll und gefühlsschwanger, zum Teil aber präziser in Bezug auf ihre boxgeschichtliche Verwendbarkeit, präsentieren sich eine Anzahl Filme, welche die Biographien berühmter Boxer nachzeichnen und mehr auf das eigentliche sportliche Geschehen eingehen, etwa THE JOE LOUIS STORY (1953) von Robert Gordon, THE GREAT WHITE HOPE (1970) von Martin Ritt - dies vor allem ein kritischer Film über das Rassenproblem - oder Raoul Walshs 1942 entstandener GENTLEMAN JIM mit Eroll Flynn, eines der schönsten Beispiele des Genres. Raoul Walsh, ein Mann von grosser Arbeitskraft, Beharrlichkeit und Standvermögen - Tugenden, die er in seinen Filmen stets verherrlicht hat, weil er sie als Tugenden des echten Amerikaners betrachtete, hat die Realität stets aufgefasst als eine Möglichkeit - eine dramatische und tragische - die-

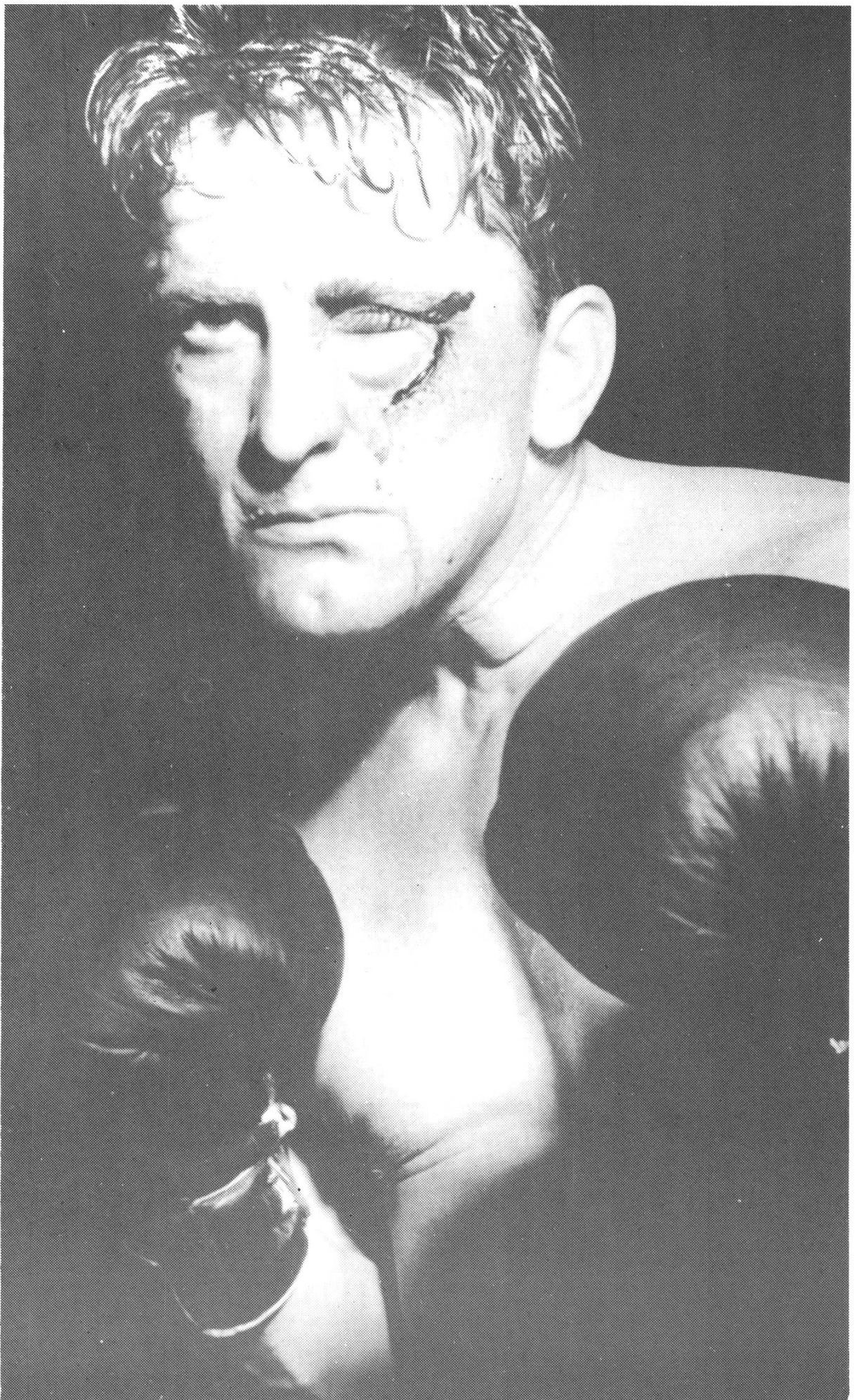
se Tugenden darzustellen, die einerseits die des Mannes, andererseits die des Republikaners sind. Seine Helden sind nicht Helden des Alltags, obwohl ihr Heldentum aus einer Alltagsbeschäftigung entspringen kann. Es sind vorab Helden, die in Situationen stehen, die von ihnen heldisches Verhalten verlangen.

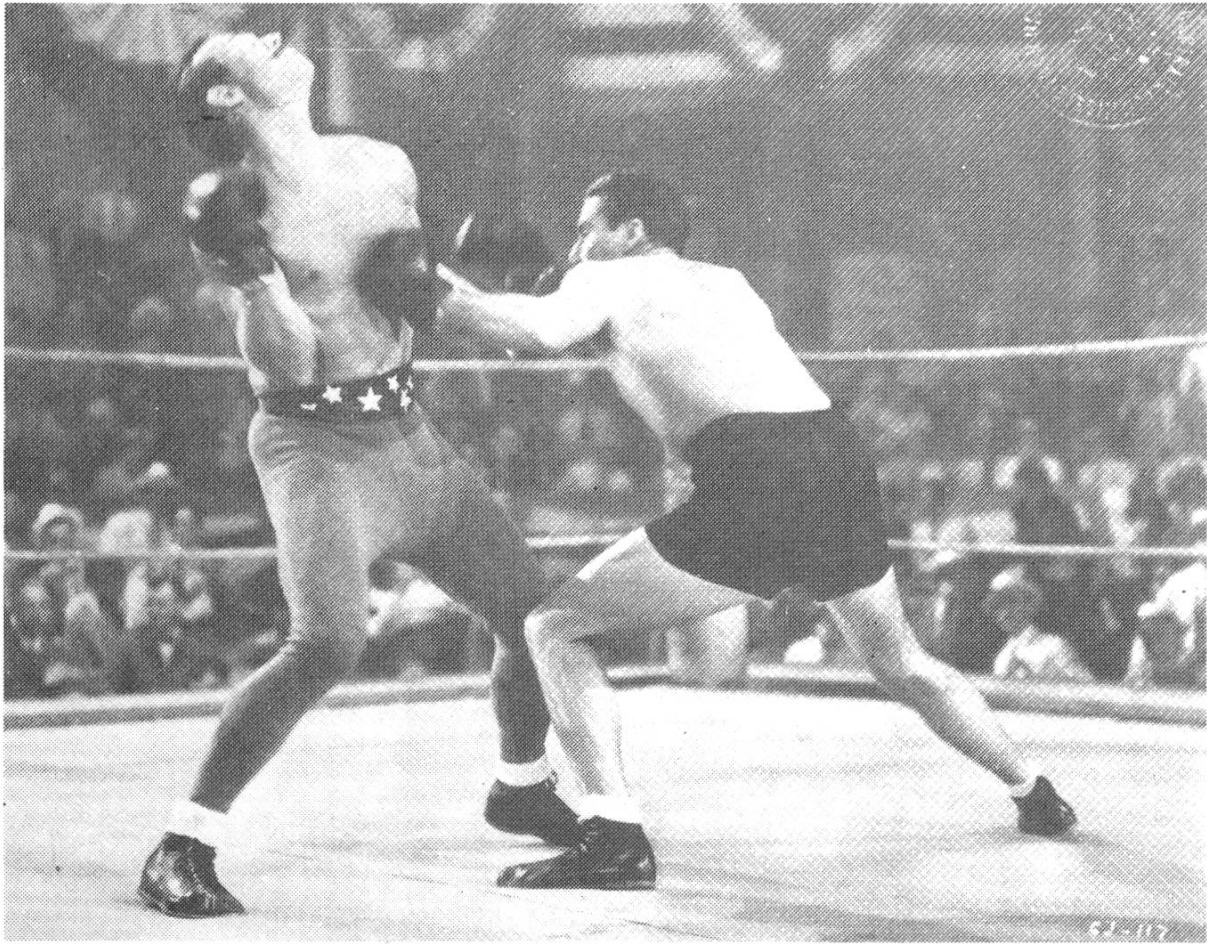
Zunächst wirken Walshes Menschen als Gradlinige, denn ihre Beharrlichkeit scheint sie unempfindlich zu machen für Menschen und Haltungen, die ausserhalb gefestigter ethischer Normen existieren, aber sie sind so gradlinig, dann eben doch nicht, sie brechen auf, wenn sie auch nie zerbrechen, auch dann nicht, wenn sie allenfalls untergehen. Sie erweitern ihren Horizont, ihr menschliches Verständnis, aber sie weichen ihrer Verantwortung, zu der sie sich einmal bekannt haben nicht aus. Das bringt in die Filme von Raoul Walsh einen Zug von Pessimismus, und es tritt dabei ein, dass dieser Pessimismus auch wohlgemäß, dass er sogar luzid wird. Der Pessimismus ist auch der Ursprung, dass Walshs Helden lachen können, ihr Lachen ist ebenso vital wie ihr Mut und beides zusammen macht sie, in den besten Fällen, elegant, generös, grossartig. So ist es zu verstehen, dass Eroll Flynn, der einer der bevorzugten Schauspieler von Walsh war, in der Figur des Boxers Jim Corbett, der am 17. März 1897 seinen Weltmeistertitel im Schwergewicht gegen Bob Fitzsimmons verlor, die Tugenden des redlichen Sportlers, seine persönlichen und die sozialen Tugenden verkörperte.

Obwohl in diesen Filmen mit unterschiedlichem Erfolg versucht wurde, in der sportlichen Rekonstruktion der Kämpfe, in der bis ins Detail gehenden Darstellung zumeist fanatischer Zuschauermengen, in einer stimmungsvollen Schwarzweiss-Photographie die spezifische Atmosphäre in einer Sporthalle herzustellen, blieben manche dieser Filme in ihrer inszenatorischen Uebersteigerung zumeist recht unempfindlich gegenüber der Atmosphäre eines wirklichen Boxkampfes, was zum Teil wohl auch an der Unmöglichkeit liegt, einen solchen Kampf schauspielerisch zu rekonstruieren. So beschränkten sich die Kampfszenen zumeist auf hart geschnittene Aufnahmen von Kopftreffern und Niederschlägen, was diesen Szenen den Charakter eigentlicher Schlachten verleiht, in denen Gesichter durchpflügt werden von Fäusten, die einschlagen wie Granaten in wirklichen Schlachtfeldern. Zu kurz kommt dabei die technische Seite des Boxsportes, die Bein- und Körperarbeit, das lauernde Tänzeln um den Gegner herum, die blitzschnelle Abwehr- und Angriffsreaktion. In der Hektik dieser auf Dramatik und zumeist auch Brutalität hin für das Kino inszenierter Boxkämpfe wird zudem leicht übersehen, wieviele vermeintliche Treffer in wirklichen Boxkämpfen von der gegnerischen Deckung abgefangen werden, wieviele Schläge an den gegnerischen Fäusten verpuffen.

Filme, die eine realistische Atmosphäre um den Boxsport zu evozieren wussten und auf die üblichen Klischees des Genres verzichteten, waren beispielsweise WALKOVER (1965), in dem der polnische Regisseur Jerzy Skolimovsky eigene Erfahrungen als Amateurboxer verarbeitete und in gewisser Weise auch John Hustons 1972 gedrehter FAT CITY, der über die Darstellung des Kampfes die Einsamkeit des Menschen in der urbanen Gesellschaft einging und im Scheitern des Helden das persönliche Weltbild

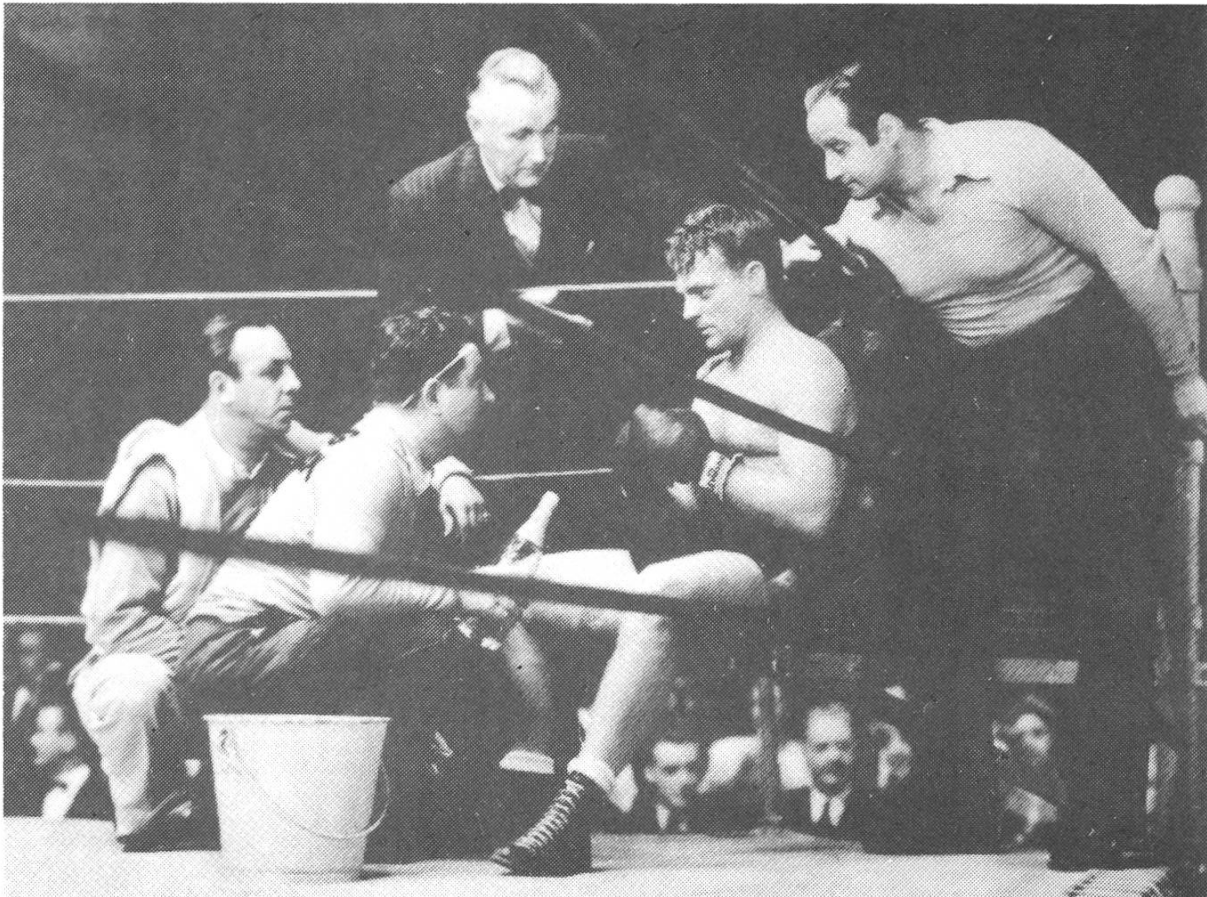
Kirk Douglas in THE CHAMPION





Erol Flynn in GENTLEMAN JIM

James Cagney in CITY FOR CONQUEST



des Regisseurs sichtbar werden liess: der Gefahr, dem Ausgesetztsein mit Mut und Fatalismus zu begegnen.

Hier beginnt in den besten Filmen des Genres, zu denen FAT CITY ebenso gehört wie RAGING BULL, jene Dimension, die hinausreicht über die blosse Darstellung von Trill und Action und hineinführt in die Bereiche von Tragik und Leiden, aber auch von Erkenntnis und Hoffnung. Wenn Jake La Motta in Scorseses und Schraders Interpretation in einem letzten verzweiferten Kampf gegen die steinernen Mauern seines Gefängnisses hämmert und dabei eine verzweifelte Wahrheit über sich selber erfährt, eine Wahrheit, die er in einem Augenblick der Erniedrigung und des Elends gleichsam aus sich heraustrommelt, geschieht dasselbe, was andere vor ihm ebenfalls erfahren haben: die Erkenntnis von der schliesslichen Wirkungslosigkeit ihrer Gewalt, von der Vergeblichkeit ihrer Kämpfe, die nichts anderes waren, als Vernichtungsfeldzüge gegen sich selber. In BODY AND SOUL (1947) von Robert Rossen droht der von Jack Garfield dargestellte Box-Champion sich selber und seine Beziehungen zur Umwelt noch vollends zu zerstören, in WORLD IN MY CORNER (1956) von Jesse Hibbs verstrickt sich der von Audie Murphy gespielte Faustkämpfer immer tiefer in Kriminalität und Korruption.

Der Vorstadtjunge in BODY AND SOUL wird Boxer, weil er sich von der Wohlstandsgesellschaft ausgeschlossen fühlt. Sein Kampf um den Meistertitel ist auch ein Kampf um Geld und soziale Anerkennung, um Wohlstand – der Traum und das Ideal Amerikas vom "self-made man", der seinen Platz an der Sonne aus eigener Initiative erreicht. Die Gewalt aber, die implizit in diesem Ideal steckt, wird in BODY AND SOUL nur allzu bildlich: Freunde werden betrogen, die netten Frauen werden verlassen, die Menschenwürde korrumpiert, Charley funktioniert, endlich oben, nur noch als Geldmaschine. Und als er sich schliesslich gegen das System stellt, das ihn kaputt gemacht hat, ist das auch wieder nur möglich durch einen Akt der Gewalt.

Die Selbstbestätigung, die in den Fäusten zu stecken scheint, ist trügerisch: sie zerstört nicht nur die Gesichter der Gegner, die im Ring zu Feinden werden, sie zerstört am Ende die Freundschaften, die Liebe, schliesslich die menschliche Seele, den Geist, wie das in bitterster Konsequenz Stanley Kramer und Mark Robson 1949 in THE CHAMPION dargestellt haben. Der Boxer, diesmal verkörpert von einem fast animalischen Kirk Douglas, zerschlägt nach seinem letzten Kampf, dem Wahnsinn verfallen, sich selber am Eisen der Garderobekästen; ein Akt der Selbstvernichtung. Rettung jedoch erscheint, nicht nur in RAGING BULL, indem der Glaube an die Allmacht der Fäuste, der zur eigenen Zerstörung geführt hat, dem Gewinn einer eigenen inneren Freiheit weicht: dank der Kraft der Erkenntnis, als einer aus Leiden erwachsenen Rettung aus tiefer Verzweiflung, die das Ueberleben ermöglicht. Wenn die letzten Bilder von Scorseses Film einen fett gewordenen Jake La Motta an der Seite einer Stripperin als Drittklass-Entertainer in billigen Nachtclubs zeigen, so ist der einstige Champion nicht einfach zum Hampelmann und Hanswurst heruntergekommen, zur aufgeschwemmten Parodie seiner selbst geworden; er hat sich auch zu einem Menschen gewandelt, der eine gewisse Ruhe und Selbstbescheidung erlangt, der die rohe Kraft der Fäuste überwunden hat, der versucht, wenn auch mit

bescheidenen Mitteln, eine neue Sprache zu sprechen, die Umwelt neu zu sehen.

"Wir haben beide gewonnen" flüstert die Schauspielerin Andrey Totter in THE SET-UP, dem 1949 entstandenen Meisterwerk von Robert Wise. Er, Stoker Thompson (Robert Ryan), der alternde Boxer, der sich aufgelehnt hat gegen die Machenschaften der Box-Mafia und nun zur Strafe mit gebrochenen Händen zerschlagen auf dem Asphalt liegt, weil er den Anweisungen der Drahtzieher getrotzt und im Glauben an die sportliche Fairness dennoch gewonnen hat; Sie, die den Mann eigentlich verlassen wollte, nun aber doch zurückgekehrt ist, zu einem Mann, der am eigenen Leibe nicht nur Gewalt und Korruption gefühlt hat, sondern auch das unendliche Gefühl der Einsamkeit und des Ausgesetztseins, des Schmerzes und des Leidens und der daraus hervorgegangen ist mit dem Verlust der Kräfte, die in seinen Fäusten steckten, aber dem Gewinn einer neuen menschlichen Beziehung. Er hat, - so die religiöse Interpretation - gleichsam seine Seele gerettet.

Rolf Niederer

Werkstattgespräch

WISE, KRASNER: THE SET-UP

Auszüge aus einem Gespräch zwischen Howard Schwartz (Gesprächsleiter), Robert Wise, (Regisseur) und Milton Krasner (Kameramann) mit Fragen aus dem Publikum, das im Rahmen eines Seminars am "American Film Institute" nach einer Projektion von THE SET-UP stattgefunden hat.

Schwartz: Ich war Assistent am Film, damals. Ich erinnere mich an die Einstellung am Anfang, wo wir durchs Fenster gehen. Sie hatten gerade den neuen Academy Kran. Wir hatten keine Fernbedienung der Schärfeeinstellung, ich musste mit der Kamera durch's Fenster gehen. Es gab auch noch keine Zoomlinsen und die grossartige Einstellung mit Andrey Totter, die am Ende aus dem Zimmer rennt, runter zu Bob Ryan, der zusammengeschlagen in der Strasse liegt, wurde mit dem Kran gedreht. Das war ein grossartiger Timing-Job, in diese Grossaufnahmen reinzufahren. Eddie Pyle war Operateur und die RKO-Kamera, die damals als gute Kamera galt, hatte einen Sucher, über den man heute lachen würde. Nach heutigen Masstäben, wo Zoomlinsen und Reflex-Kameras zu Verfügung stehen, mag man sowas für selbstverständlich halten, stellt man aber die antiquierte Ausrüstung in Rechnung, so war das ein Super-Job der Kameraführung.

Ich wurde damals auch mit den "story boards" bekannt. Ich erinnere mich, wie Milt die Einstellungen gemäss den Zeichnungen der "story boards" (eine Folge von Zeichnungen, die die Geschichte des Films Einstellung für Einstellung "erzählt") auslegte, die von Maurice Zuberano angefertigt waren.