GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„Tough Ain‘t Enough“: Boxen und Geschlecht in Clint Eastwoods "Million Dollar Baby"

Heinze, Rüdiger

2009

https://doi.org/10.25595/4289

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heinze, Rüdiger: *„Tough Ain‘t Enough“: Boxen und Geschlecht in Clint Eastwoods "Million Dollar Baby"*, in: FGS (Freiburger GeschlechterStudien), Jg. 15 (2009) Nr: 1, 249–261. DOI: https://doi.org/10.25595/4289.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Rüdiger Heinze

„Tough Ain't Enough": Boxen und Geschlecht in Clint Eastwoods *Million Dollar Baby*

Ein Film über das Boxen ist niemals nur ein Film über das Boxen. Er kann es gar nicht sein. Boxen ist kulturgeschichtlich aufgeladen mit Metaphern, die so wirkmächtig und so vielfältig sind, dass ein Boxfilm nicht rein textimmanent und isoliert betrachtet werden kann, ohne eine erhebliche Komplexitätsreduktion zu riskieren. Oft geht es um fundamentale Konflikte zwischen Gut und Böse, Körper und Geist, Selbstbehauptungswille und Widerstand oder Wut und Gerechtigkeit (Grindon 1996, 54) in einem spezifischen kulturhistorischen Kontext. Gleichzeitig existiert aufgrund eben dieser metaphorischen Aufgeladenheit wahrscheinlich kein Boxfilm, der nicht auf das eine oder andere Klischee zurückgreift; kaum ein Film kommt zum Beispiel ohne eine Hauptfigur aus, die durch das Boxen physisch und mental über sich selbst hinauswächst.

Als eine der ältesten Sportarten der Menschheit wird das Boxen selbst in seiner heutigen vergleichsweise ‚zivilisierten' – d.h. regulierten – Variante von den meisten Kommentatoren immer noch als atavistisch und vor-zivilisatorisch wahrgenommen bzw. beschrieben, dabei nicht notwendigerweise negativ. Der Boxring ist demnach ein außerzivilisatorischer Ort, der nach dem Prinzip ‚zwei gehen rein, einer geht raus' funktioniert. Für die berühmtesten Kommentatoren, zum Beispiel Bertolt Brecht (2001), Ernest Hemingway (1966), Jack London (1905), Loïc Wacquant (2003) oder Norman Mailer (1975), ist das Boxen eine fast schon transzendentale Erfahrung: die kompromisslose und puristische Rückführung auf eine als essentiell antagonistisch postulierte menschliche Natur.[1] Im Ring gilt wieder *homo homini lupus*, es herrscht Krieg; somit hat das Boxen eine reinigende Wirkung, die die Kämpfer vom Ballast einer zivilisatorischen Hülle befreit. Das Boxen ist eine Welt für sich, selbstreferenziell und geschlossen (Oates 1987, 13), der Kampf ein „atavistic rite" und „drama of life in the flesh" (116), wahlweise ein „Theater der Männlichkeit" (Ribbat 2007, 191) in einem „almost sacred space: a territory in which metaphysical conflicts are being played out in the most physical confrontations" (Ribbat 2004, 156).

In Anbetracht dieser Metaphorik sollte es zum einen nicht überraschen, dass der Sport fast schon prototypisch mit Männlichkeit und physischer und mentaler Stärke verbunden wird, nicht nur in der US-amerikanischen Kultur

(May 2004, 5 ff.). Etwas negativer könnte man sagen, dass in bewährter Tradition Atavismus und Brutalität mit Männlichkeit verschränkt werden. Frauen sind außerhalb des Rings meist nur passive und bewundernde Beobachterinnen. Wenn sie überhaupt innerhalb des Rings zu sehen sind, dann als so genannte ‚Nummerngirls'. Ebenso wenig überrascht zum anderen, dass keine Handvoll Sportgenrefilme kommerziell so erfolgreich sind wie Filme über das Boxen. Die Zahl der Boxfilme ist Legion,[2] und eine der berühmtesten Figuren der amerikanischen Film- und (Pop-)Kulturgeschichte ist ein Boxer: Rocky.

Ein Boxfilm wie *Million Dollar Baby*[3] (2004) mit einer weiblichen Hauptfigur muss vor diesem Hintergrund gesehen werden, und eine Analyse sollte mehrere grundlegende Faktoren berücksichtigen. Zunächst rekurriert jeder Boxfilm automatisch auf die Kulturgeschichte des Sports und die oben genannten metaphorischen Felder; ein US-amerikanischer Film ist zudem mit der langen rassistischen Vorgeschichte des Sports behaftet.

Darüber hinaus ist für *Million Dollar Baby* die Tatsache offensichtlich von besonderer Bedeutung, dass in wenigen Sportarten Geschlecht eine derart große Rolle spielt und immer schon gespielt hat: Im Gegensatz zu der mehr als hundertjährigen Geschichte des professionellen Boxens für Männer umspannt der offizielle Profiboxsport für Frauen noch keine zwei Jahrzehnte. In der Tat war das Profiboxen für Frauen lange Zeit ausdrücklich verboten mit der Begründung, dass Frauen der physischen Belastung nicht gewachsen wären.

Und schließlich entfaltet der Film vor diesem komplexen kulturgeschichtlichen Panorama eine *Geschichte*, die kunstvoll mehrere Geschichten miteinander verwebt. *Million Dollar Baby* ist keine reine Allegorie, die Ideen transportiert; erzählt wird die Geschichte von Maggie, dem Million Dollar Baby, aber auch von Frank, der sie zunächst nur widerwillig trainiert. Dann ist da noch Scrap, der nicht nur Figur im Film sondern als *voice-over* auch Erzähler der ganzen Geschichte(n) ist. Deren intradiegetischer[4] Adressat wiederum ist nicht der Zuschauer, sondern Franks verschwundene Tochter, der Scrap einen Brief schreibt. Diese Struktur ist von besonderer Bedeutung für die Darstellung der problematischen moralischen Entscheidung, die Frank am Ende trifft, und die alle Erzählstränge und eingangs genannten kulturhistorischen Bedeutungsfelder zusammenführt (davon abgesehen, dass sie dem Film wiederholt heftige Kritik eingetragen hat).

Im Folgenden soll dieses Geflecht von Metaphern und Geschichten vor dem kulturgeschichtlichen und geschlechtsspezifischen Kontext des Films aufgeschlüsselt und mit seiner besonderen narrativen Struktur verschränkt werden.

Million Dollar Babys

Auf den ersten Blick ist die Geschichte, die *Million Dollar Baby* erzählt, als Boxfilm relativ konventionell und, bis auf das Ende, vorhersehbar. Eine Hauptfigur, die entschlossen ist und nichts zu verlieren hat, sucht einen Trainer, der sie nach anfänglichem Zögern und Widerwillen trainiert und zum Erfolg führt. Im Laufe dieses Prozesses entsteht eine persönliche und freundschaftliche bzw. familiäre Bindung zwischen Trainer und Boxerin. Auf der metaphorischen Ebene lernen beide eine wichtige Lektion über das Leben: Die Hauptfigur lernt durch das Boxen Selbstachtung und mentale Stärke; der anfangs zynische und vom Leben enttäuschte Trainer erlangt über die Bindung neue Lebensfreude und eine neue Freundschaft bzw. Familie. Allerdings blendet diese Fokussierung nicht nur strukturell, sondern auch film- und kulturhistorisch sowie genderspezifisch zahlreiche wichtige Aspekte aus.

Grundsätzlich wären der Film und die Geschichte, die er präsentiert, vor nicht allzu langer Zeit im Wortsinne kaum ‚realistisch' vorstellbar bzw. erzählbar gewesen, und wohl kaum so erfolgreich.[5] Zunächst einmal hat das Boxen so wie wir es heute kennen, insbesondere das professionelle, seine Anfänge erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Zwar existiert der Faustkampf seit mehr als 2500 Jahren und war eine der antiken olympischen Disziplinen; auch der „Pugilism" ist schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts populär. Aber das heutige professionelle Boxen mit Rundenbegrenzung, Handschuhen, festgelegter Ringgröße, Verbänden etc. nimmt seinen Ausgang im Vereinigten Königreich und den USA mit einer sich verändernden Gesellschaftsstruktur und Unterhaltungskultur.[6] Zum einen entsteht zu diesem Zeitpunkt – auch durch technische Neuerungen – eine zunehmend industrielle und urbane Konsum- und Freizeitkultur, und mit ihr die entsprechende Infrastruktur. Hier liegt der Ausgang der modernen Massenunterhaltung, der Populärkultur und ebenso der dafür notwendigen Medien. Damit verschränkt, entstehen zum anderen das Boxen und sein Publikum mit dem Aufstieg der Mittelklasse, die Interesse an dem – und die finanziellen Möglichkeiten für das – Spektakel mitbringt und sich gleichzeitig von der Unterklasse distanzieren kann (Ribbat 2004, 156). Der vielleicht wichtigste Einzelfaktor in Maggies Charakterisierung ist die mit Emphase betonte Tatsache, dass sie *white trash* ist. Insgesamt ist der Film ausschließlich von Figuren am unteren Rand der Gesellschaft bevölkert.[7]

Von noch größerer Bedeutung für die Plausibilität und ‚Realistik' des Films ist der geschlechtsspezifische Hintergrund. Frauen waren im Ring lange Zeit nicht anzutreffen. Zwar gab es schon im 19. Jahrhundert Zirkusveranstaltungen, z.B. bei P.T. Barnum oder in den 1920ern so genannte *Ballroom*-Spektakel, bei denen Frauen boxten; diese dienten aber ausschließlich der Belustigung des Publikums. Und obwohl es bereits 1904 einen Show-Kampf bei den olympischen Spielen gab, ist das Frauenboxen immer noch keine olympische Disziplin. Einzelne Kämpferinnen wurden erstmals in den 1970ern und 1980ern bekannt und stritten um professionelle Anerkennung, aber erst seit den 1990ern wird das Boxen von Frauen in den meisten Ländern offiziell und professionell anerkannt

und damit auch vermarktbar. Maggie im Film als Profi um die Weltmeisterschaft boxen zu lassen, ist also erst seit relativ kurzer Zeit als plausibel darstellbar.

Es verwundert nicht, dass sich diese kontextuellen Bedingungen auch in der Filmgeschichte widerspiegeln. Filme mit weiblichen Boxern als Hauptfigur existieren, sind aber bei weitem nicht so zahlreich vertreten wie Filme mit männlichen Protagonisten, ganz davon abgesehen, dass boxende Frauen im Film zumeist eher als ‚Mannweiber' dargestellt werden. Zwar erscheinen in den letzten zwei Jahrzehnten Filme mit eher positiv besetzten boxenden Frauen, wie zum Beispiel *Blonde Fist* (1991), *The Opponent* (2000), *Girlfight* (2000), *Honeybee* (2001) und *Punch* (2002). Allerdings findet sich auch hier oft das narrative Muster, in dem die Hauptfigur das Boxen primär lernt, um sich gegen eine körperlich überlegene männliche Figur zu behaupten.[8] Eine weibliche Hauptfigur wie Maggie, die das Boxen um des Boxens willen erlernt und zudem Profi wird, ist zumindest in der US-amerikanischen Filmgeschichte eine echte Innovation. In dieser Hinsicht nimmt der Film eine fast schon paradox anmutende Position ein, scheint er doch einerseits inhaltlich zu suggerieren, dass Maggies Geschichte primär die Geschichte einer Boxerin ist und nicht die eines weiblichen Boxers, dass also *gender* keine Rolle (mehr) spielt,[9] während er anderseits filmhistorisch durchaus eine genderspezifische Ausnahmefunktion für sich reklamieren darf.

Es ist dieses Spannungsverhältnis zwischen kultur- bzw. filmhistorischer Unkonventionalität und einer auf den ersten Blick narrativ konventionellen Geschichte, welches die dramaturgische Wende zum Ende des Films auf den Punkt bringt. Von dieser Wende her betrachtet, zeigt sich deutlich, dass der Film in seiner narrativen Struktur alles andere als konventionell aufgebaut und erzählt ist.

Mo Chúisle: Schweiß und Blut

Zunächst aber zu den Geschichten des Films, die zu dieser Wende hinführen. Die narrative Struktur des Films verknüpft hauptsächlich drei Geschichten. Scrap, ein gealterter, halbblinder Ex-Boxer und Freund von Frank, ist gleichzeitig Nebenfigur und Erzähler. Als *voice-over* vermittelt er die Illusion eines Vorlesers, der seinen Brief an Franks Tochter verliest, welchen er ihr geschrieben hat, damit sie versteht, was für ein Mensch ihr Vater war. Dies scheint notwendig zu sein, da Frank keinen Kontakt mehr zu seiner Tochter hat. Die Briefe, die er ihr regelmäßig schreibt, kommen immer ungelesen zurück. Frank selbst leitet die Boxhalle, in die Maggie kommt, um ihn zu bitten sie zu trainieren. Maggies Geschichte führt also alles zusammen, obwohl der Film vor ihrer Ankunft beginnt und über ihren Tod hinausgeht.

Die Grundstruktur dieser Geschichte ist, wie eingangs beschrieben, relativ einfach. Maggie ist Boxerin und will, dass Frank sie trainiert. Dieser lehnt aber ab, weil er, wie er sagt, keine Frauen trainiert, und rät davon ab: „girlie, tough ain't enough." Paradoxerweise ist es also gerade nicht eine mangelnde physische Stärke als Frau, die Frank unterstellt; Maggies physische Konstitution scheint

im Gegenteil keine Rolle zu spielen. Vielmehr scheint Franks permanente Warnung, Maggie solle auf ihre Deckung achten, eher in Richtung Technik zu zeigen. Der Film lässt sich Zeit, die Widerstände und Vorurteile zu zeigen, mit denen Maggie kämpfen muss, sowohl bei der Arbeit als auch in der Trainingshalle.



Abb. 1: (00:19:03)[10]

Er zeigt aber ebenfalls ihren Hintergrund und ihre Entschlossenheit. Es dauert eine Weile bis Frank einwilligt, Maggie zu trainieren, und dann nur unter der Bedingung, dass sie sobald wie möglich einen ‚richtigen' Trainer findet. Zunächst ist es Scrap, der ihr ein wenig hilft, und auch Frank scheint primär einzuwilligen, weil ihre Hartnäckigkeit und ihr *white trash* Hintergrund ihm Respekt abnötigen. Dabei ist es wichtig zu bemerken, dass Frank nie sagt, dass Frauen generell nicht boxen sollten. Im Gegenteil, er erwähnt immer wieder andere Trainer, die Frauen trainieren. Man kann also vermuten, dass seine Weigerung hauptsächlich damit zu tun hat, dass er sich seiner Tochter entfremdet hat und befürchtet, mit Maggie eine potentielle zweite Tochter zu verlieren.[11] In einer frühen Schlüsselszene übernimmt er während eines Kampfes Maggies Betreuung, weil diese dabei ist, den Kampf zu verlieren. Auf die Frage des Ringrichters, ob sie „seine" Boxerin sei, antwortet er nach kurzem Zögern mit „ja."

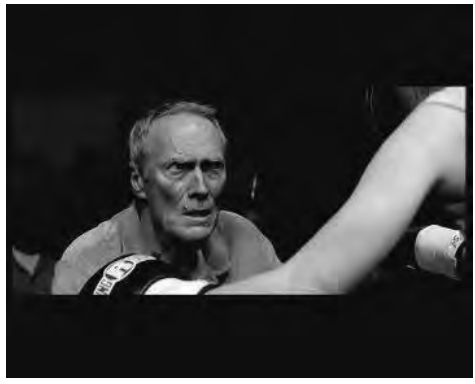


Abb. 2: (00:43:00)

Es folgt, wie zu erwarten, Maggies Aufstieg. Wir sehen, wie sie zahlreiche Kämpfe gewinnt, teils sehr schnell und manchmal brutal. Wir sehen die oft unglamourösen Bedingungen außerhalb des Rings, die doch immer wieder vermuten lassen, dass das Boxen zwischen Frauen nicht den gleichen Stellenwert hat wie zwischen Männern.

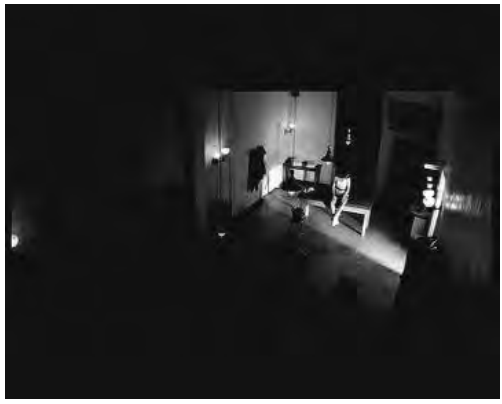


Abb. 3: (01:07:44)[12]

Wir sehen, wie weh Training und Kämpfe tun, wie schmerzhaft der Sport ist und wie sich die Beziehung zwischen Frank und Maggie entwickelt. Nach und nach verlässt der Film immer wieder den Ring und zeigt die wachsende persönliche Nähe zwischen Trainer und Schülerin. Beide Figuren erhalten einen knapp aber präzise umrissenen Hintergrund, eine Vergangenheit. Wir sehen Maggies durch und durch unsympathische Familie und die täglichen Gespräche Franks mit dem Pastor seiner Gemeinde, der fast nie Antworten auf Franks mitunter unverschämte Fragen hat.



Abb. 4: (01:12:22)[13]

Die Erwartung, die der Erzähl- und Spannungsbogen aufbaut, läuft auf den großen Kampf hinaus, den *Million-Dollar*-Meisterschaftskampf, und die große Wende bzw. Überraschung im Film. Ein Happy End würde natürlich Maggies Sieg zeigen, und damit angeblich einen weiblichen „Rocky". Entgegen eines weitverbreiteten Irrtums der Rezensenten würde Maggie den Kampf aber selbst als Rocky verlieren, der seinen ersten Meisterschaftskampf auch verliert. Allerdings ist „verlieren" das falsche Wort, denn der Film zeigt deutlich Maggies Überlegenheit im Kampf; und eine reine Niederlage ohne weitere Komplikationen hätte aus dramaturgischer Perspektive eine klar anti-klimaktische Wirkung. Maggie verliert nicht, sie wird gefoult während sie anstatt zu ihrer Gegnerin zu Frank sieht und fällt durch einen unglücklichen Zufall mit dem Nacken auf den Pausenhocker, den Frank nicht schnell genug wegnimmt. Wie Tschechows berühmte Waffe an der Wand geht die im Film immer wieder betonte Warnung „Achte auf die Deckung!" los, mit katastrophalen Konsequenzen: Maggie ist vom Kopf abwärts gelähmt.[14]



Abb. 5: (01:30:22)

Es ist diese Wendung, die dem Film viel Lob aber ebenso sehr viel Kritik eingebracht hat. Er bricht radikal mit der dramaturgischen Erwartung, dass Maggie gewinnt. Im Gegenteil, sie verliert nicht nur den Kampf, sondern größtenteils die Kontrolle über ihren Körper. Dies ist für eine Figur besonders drastisch, deren Körperlichkeit der Film über lange Zeit aufgebaut und betont hat oder vielmehr hat betonen müssen, denn immerhin ist es ein Film über das Boxen und damit über eine Sportart, bei der wie bei kaum einer anderen die direkte körperliche Auseinandersetzung im Vordergrund steht. Bezeichnenderweise zeigt der Film allerdings meistens Techniktraining und nicht die brutalen Übungen, denen sich Rocky unterwirft. Maggie hat nur ihren Willen und Körper und ansonsten keine besonderen Fähigkeiten, Ausbildung oder ähnliches. Auch deswegen steht der letzte Teil des Films, immerhin fast ein Drittel, in so krassem Kontrast zum Rest: Ihr bleibt, so scheint es, nichts im Leben, für das es sich zu leben lohnen würde. Dazu kommt, dass sie Stück für Stück Teile ihres Körpers durch Dekubiti verliert.[15]

Der Film zeichnet hier ein sehr düsteres Bild. Maggie hat nur Frank, ihre Familie ist unausstehlich, sie kann sich überhaupt nicht bewegen, muss beatmet werden und verliert Teile ihres Körpers. Und so kommt es zu der dramaturgischen Auflösung, die von zahlreichen Kritikern angegriffen worden ist: Auf Maggies Bitte hin, der sie durch Selbstmordversuche (sie schluckt ihre eigene Zunge) Nachdruck verleiht, tötet Frank sie. Und zwar nicht nur, indem er einen Stecker zieht, sondern indem er ihr eine Überdosis Adrenalin spritzt. *De jure* zählt dies als Euthanasie. Der Film endet damit, dass Frank für immer verschwindet. Wir wissen nicht, was mit ihm passiert und Scrap erzählt nur, was sein könnte, aber nicht sein muss.



Abb. 6: (02:00:32)

Not Tough Enough?

Kaum eine kritische Interpretation des Films setzt sich nicht mit diesem Ende auseinander. Wenngleich der Film überwiegend positiv aufgenommen worden ist, sprechen die ablehnenden Rezensionen dafür eine umso deutlichere Sprache. Sie bezeichnen den Film wahlweise als „deeply troubling and potentially gravely harmful artifact of the culture of death" (Greydanus 2005) oder als „manipulative and depressingly bleak" (Reidy 2005, 6) und argumentieren, dass er das Töten behinderter Menschen propagiere, „literally putting their lights out" (Schlussel 2005). Selbst die etwas zurückhaltenderen Rezensionen befürworten den Film überwiegend, weil er den Zuschauern Franks Sündenfall und dessen katastrophale seelische Konsequenzen zeigt, also „what not to do" (Eppinette 2005).

Hier wird es moralisch kompliziert. Der Film zeichnet in der Tat ein pessimistisches Bild. Der Priester, den Frank um Rat bittet, ist überfordert und hält sich an die offizielle Kirchenlinie. Wir sehen nie, wie Maggie irgendetwas anderes macht, außer im Bett zu liegen – sie könnte auch betreut werden, im Freien sitzen, lesen, etc. Und vom Spannungsbogen her wäre es ein eher unerwarteter Abbruch, wenn der Film hier endete. Alles führt auf zwei Alternativen zu: eine dramaturgisch völlig undenkbare Wunderheilung oder den Tod. Die

Erzählstruktur des Films gibt den Zuschauern also schon vor, welches Ende sie nach der Wende erwarten dürfen.

Letztendlich führt der Film die Entscheidung auf das Individuum zurück und damit in diesem Film auf eine Person, die als außerordentlich willensstark gezeichnet worden ist. Man kann dem Film vorwerfen, dass das Individuum als letzte und einzige moralische Instanz gezeigt wird, denn es gibt ja durchaus noch andere. Das bedeutet im Umkehrschluss aber nicht, dass der Film lediglich Pro-Euthanasie-Propaganda transportiert, denn das würde bedeuten, dass der Film ausschließlich Franks Perspektive unterstützt. Ein kurzer Blick auf die Erzählperspektive macht deutlich, dass das schon strukturell unmöglich ist. Wie in vielerlei anderen Hinsichten bleibt der Film hier ambivalent und lässt vieles offen. Es ließe sich durchaus argumentieren, dass der Film zumindest durch seine dramaturgische Hinführung Franks Entscheidung unvermeidbar erscheinen lässt; allerdings blendet man damit aus, dass er Maggies Wunsch erfüllt, und ist damit bei einer ethisch ganz anderen Frage, nämlich der nach Selbstbestimmung. Erzähltechnisch müsste diese Frage dann lauten, ob Maggies Entscheidung plausibel aus ihrer bisherigen Charakterisierung hervorgeht. Man könnte auch darauf verweisen, dass der Film mit Franks Verschwinden und Scraps Kommentar, dass Frank nichts mehr fühle, schlussendlich seinen Zerfall, seine Leere und Lebensentsagung aufgrund dieser Entscheidung zeigt.

Ohne diese Ambivalenzen aufzulösen, sollte jedoch nicht übersehen werden, dass der Film keine reine Allegorie ist, in der die Entscheidungen der einzelnen Figuren und generell die Figuren an sich für abstrakte Prinzipien stehen. Es sind eben doch die Entscheidungen dieser sehr speziellen Charaktere. Immerhin hat der Film erhebliche Zeit darauf verwendet, gerade diese Figuren zu zeichnen. Mit ihren Entscheidungen kann man übereinstimmen oder sie verwerfen. Aber ich glaube, dass der Film genau diese Möglichkeit, dieses Dilemma, dieses tiefe moralische Zerwürfnis zeigt und keine Apologie der Euthanasie ist. Genauso wenig lassen sich abschließend die weiteren, wenngleich ethisch etwas unkomplizierteren, Ambivalenzen auflösen. Ist Maggies Geschichte primär die genderspezifische Geschichte einer weiblichen Boxerin oder ist die Geschichte vielmehr *postgender*, also die Geschichte einer Boxerin, die ‚zufällig' eine Frau ist? Wird ihre Körperlichkeit über die üblichen Genrekonventionen hinaus betont oder durch die zahlreichen Chiaruscuro Szenen gerade untergraben? Ohne Zweifel spielt das Vater/Tochter-Verhältnis in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle, aber mit welchem Resultat?

Es mag für diesen Essay kein befriedigender oder im Wortsinne abschließender Hinweis sein, aber *Million Dollar Baby* ist ein Boxfilm, und Boxen ist ein Einzelkämpfersport, jeder ist im Ring alleine. Das kann man als Metapher für das Leben sehen, muss man aber nicht.

Anmerkungen

1 Siehe hierzu auch Manfred Luckas' Überblick in *SportZeiten* (2003).
2 Zu den berühmtesten Boxfilmen gehören die Klassiker *The Ring* (1927), *Flying Fists* (1937), *Rocky* (1976) und *Raging Bull* (1980); einflussreiche Filme neueren Datums, die zahlreiche Anleihen bei den älteren machen, sind unter anderem *Ali* (2001) und *Cinderella Man* (2005). Fast alle arbeiten mit den prototypischen narrativen Mustern, die weiter unten kommentiert werden.
3 Der Film basiert auf einer Kurzgeschichte in der Sammlung *Rope Burns* von F.X. Toole (2001).
4 Die intradiegetische Ebene bezeichnet die Kommunikationssituation innerhalb der Erzählung. Das bedeutet, die Erzähllogik des Films postuliert einen Adressaten innerhalb des Films, der nicht mit dem Publikum identisch ist.
5 Allerdings sollte nicht übersehen werden, dass der Film anfänglich in den USA auf ganzen 8 Leinwänden debütierte und sagenhafte 180.000 $ einspielte. Das änderte sich erst Ende Januar 2005, als der Film auf einmal in mehr als 2000 Kinos lief, nachdem er für den Oskar nominiert worden war. Innerhalb kürzester Zeit wurde der Film als wahre Offenbarung gefeiert und wegen seiner innovativen Thematik als wichtiger Schritt in der Film- und Kulturgeschichte angesehen.
6 Eine ausführliche Darstellung findet sich in Karin Rases Monografie zum Verhältnis von Boxen und Gesellschaft (2003).
7 Eine weitere Ebene, auf die im Rahmen dieses Essays nicht ausführlich eingegangen werden kann, ist *race*. Afroamerikaner durften lange Zeit nicht gegen Weiße kämpfen, hauptsächlich aus der Befürchtung heraus, dass sich die postulierte Überlegenheit der weißen Rasse als das Konstrukt entpuppt, das sie ist. Immer wieder kam es zu Unruhen bei Siegen ‚schwarzer' Champions, zum Beispiel 1910, als Jack Johnson James Jeffries klar besiegte. Zahlreiche Publizisten, unter anderem Jack London, riefen nach einer „great white hope". Wenn also Rocky im ersten Teil der Saga im Jahr der 200-Jahrfeier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung als *Italian Stallion* gegen einen ‚schwarzen' Champion kämpfen darf, der noch dazu grundsätzlich in der amerikanischen Flagge gekleidet ist, ist das an Metaphorik und kulturgeschichtlicher Aufgeladenheit kaum zu überbieten. Susan Clarks Essay *Up Against the Ropes* (2000) bietet einen exzellenten Überblick über die rassistischen Anfänge des Boxens in den USA anhand Peter Jacksons Biographie.
8 Vergleiche hierzu auch Bakers Interview (2000) mit der Regisseurin des innovativen aber bisher fast völlig unkommentierten Films *Girlfight* (2000).
9 Auch wenn Frank ihr bei der ersten Begegnung sagt, dass er keine Frauen trainiert, wäre es irreführend zu vermuten, dass der Film hiermit eine primär genderpolitische Aussage treffen will, wie später noch erläutert wird.
10 Alle Bilder sind Copyright der Warner Brothers, Inc., 2004, und werden zitiert nach (hh:mm:ss). Das Bild zeigt Maggie am Sandsack, während die anderen männlichen Boxer sich über sie lustig machen. Generell wird Maggie nie beim Training mit anderen Boxern gezeigt, sie ist immer allein, von Frank abgesehen.
11 Eric Schlosser geht detailliert auf die stellvertretende Vater-/Tochter-Beziehung zwischen Frank und Maggie ein und argumentiert ähnlich, dass Maggie an die Stelle seiner verschwundenen Tochter tritt und er deshalb ursprünglich keine Frau trainieren will: aus Angst, eine Tochter zu bekommen, die er wieder verlieren könnte (Schlosser 2005, o.S.).

12 Die Umkleiden, in denen Maggie vor und nach ihren Kämpfen gezeigt wird, sind überwiegend dunkel, dreckig und trostlos. Zudem ist sie auch hier überwiegend allein, von Frank abgesehen. Presse oder Fans werden, entgegen der üblichen Boxfilmkonventionen, kaum gezeigt. Durch die Chiaruscuro-Beleuchtung und die teils völlig ausgeblendete Umgebung erscheinen die Figuren häufig isoliert und im Dunkel.

13 Der familiäre Hintergrund ist zumindest für ein amerikanisches Publikum deutlich als *white trash* markiert: Mutter und Schwester leben in einem Trailer-Park, die Umgebung ist dreckig und voller Müll, der Vater abwesend, die Schwester eine junge Mutter, und Maggies Mutter betrügt die Sozialhilfe.

14 An dieser Stelle ist kein Raum für die Feindbilder (die Gegnerin ist eine skrupellose deutsche Ex-Prostituierte) und die Tatsache, dass der Film keine weiteren Konsequenzen dieses üblen Fouls zeigt (keine Klage, etc.). Allerdings wären dies Themen, die eine weitere Vertiefung an anderer Stelle verdienten.

15 Explizit gezeigt wird nur der Verlust eines Unterschenkels, aber Dekubitus-Stellen an den Armen lassen die Vermutung zu, dass die Wahrscheinlichkeit weiterer Amputationen angedeutet werden soll.

Literatur

Ali (2001). Regie Michael Mann. Columbia Pictures.

Baker, Aaron (2000) „A New Combination: Women and the Boxing Film." *Cineaste* 25.4: 22-26.

Blonde Fist (1991). Regie Frank Clarke. Blue Dolphin Film Distribution.

Body and Soul (1947). Regie Robert Rossen. Enterprise Productions.

Brecht, Bertolt (2001) *Der Kinnhaken. Und andere Box- und Sportgeschichten* [1998]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Cinderella Man (2005). Regie Ron Howard. Universal Pictures.

Clark, Susan F. (2000) „Up Against the Ropes: Peter Jackson as ‚Uncle Tom' in America." *The Drama Review* 44.1: 157-182.

Eppinette, Matthew (2005) „What Not To Do: A Review of the Film *Million Dollar Baby*." Rezension von *Million Dollar Baby*, von Clint Eastwood. *The Center for Bioethics and Human Dignity*. 27. Januar 2009 <http://www.cbhd.org/resources/movies/eppinette_2005-02-28.htm>.

Flying Fists (1937). Regie Robert F. Hill. Victory Pictures Cooperation.

Girlfight (2000). Regie Karyn Kusama. Green/Renzi.

Greydanus, Steven D. (2005) „Million Dollar Baby." Rezension von *Million Dollar Baby*, von Clint Eastwood. *Decent Films Guide*. 27. Januar 2009 <http://www.decentfilms.com/ sections/reviews/milliondollarbaby.html>.

Grindon, Leger (1996) „Body and Soul. The Structure of Meaning in the Boxing Film Genre." *Cinema Journal* 35.4: 54-69.

Hemingway, Ernest (1966) *A Movable Feast*. New York: Penguin.

Honeybee (2001). Regie Melvin James. R.A.P. Filmworks.

London, Jack (2001) *The Game* [1905]. Lincoln: Univ. of Nebraska Press.

Luckas, Manfred (2003) „Wrighting is fighting – Boxen in der Literatur." *SportZeiten* 3.1: 73-82.

Mailer, Norman (1997) *The Fight* [1975]. New York: Vintage.

May, Stephan (2004) *Faust Trifft Auge: Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms*. Bielefeld: transcript.

Million Dollar Baby (2004). Regie Clint Eastwood. Warner Bros.

Oates, Joyce Carol (1987) *On Boxing*. New York: Norton.

Punch (2002). Regie Guy Bennett. Brightlight.

Raging Bull (1980). Regie Martin Scorsese. Chartoff-Winkler Productions.

Rase, Karin (2003) *Kunst und Sport. Der Boxsport als Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Reidy, Maurice Timothy (2005) „Clint's World: The Trouble With *Million Dollar Baby*." Rezension von *Million Dollar Baby*, von Clint Eastwood. *Commonweal* 132.7: 6.

Ribbat, Christoph (2004) „Between the Ropes: The Spaces of Boxing and the American Writer." *Taking Up Space: New Approaches to American History*. Hg. Anke Ortlepp/ Christoph Ribbat. Trier: WVT, 155-168.

Ribbat, Christoph (2006) „Das Handtuch werfen: Boxen, *masculinity studies* und amerikanische Kulturgeschichte." *Gender Talks: Geschlechterforschung an der Universität Bonn*. Hg. Sabine Sielke und Anke Ortlepp. Frankfurt/M.: Peter Lang, 81-99.

Ribbat, Christoph (2007) „Sportsmänner: Interpretationen des Faustkampfs um 1900." *Väter, Soldaten, Liebhaber: Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Hg. Jürgen Martschukat/ Olaf Stieglitz. Bielefeld: transcript, 183-200.

Rocky (1976). Regie John G. Avildsen. Chartoff-Winkler Productions.

Schlosser, Eric (2005) „Shadow Man: On Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*, the Coming Together and the Falling Apart." *Bright Lights Film Journal* 48: o.S.

Schlussel, Debbie (2005) „*Million Dollar Baby*'s Multi-Million Dollar Rip-Off." Rezension von *Million Dollar Baby*, von Clint Eastwood. *DebbySchlussel.com*. 27. Januar 2009 <http://www.debbieschlussel.com/columns/column011004.shtml>.

The Opponent (2000). Regie Eugene Jarecki. Edgewood Films.

The Ring (1927). Regie Alfred Hitchcock. British International Pictures.

Toole, F.X. (2001) *Rope Burns*. New York: Vintage.

Wacquant, Loïc (2003) *Leben für den Ring: Boxen im amerikanischen Ghetto*. Übersetzt aus dem Französischen von Jörg Ohnacker. Konstanz: UVK.