

You Can See Me Aging!

Altersbilder im populären Film – *The Wrestler*

MARCUS S. KLEINER

Some people think being a man is unmanly
/ And some people think that the whole
concept's a joke / But some people think,
being a man is the whole point / And then
some people wish they'd never grow old
(LOU REED, „GROWING UP IN PUBLIC“
[1980])

1 EINLEITUNG

In der (politischen, medialen und wissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit Alter(n) als soziales Phänomen und Problem moderner Gesellschaften, den Themen Geburtenrückgang und Anstieg der Lebenserwartung bzw. des Anteils alter Menschen in der Gesellschaft sowie den sozialen Folgen beider Entwicklungen,¹ spielt(e) bisher ein Aspekt kaum eine Rolle: die Frage nach der Kultur des Alter(n)s.

Diese Frage fokussiere ich mit Blick auf einen zentralen Bereich kultureller Wirklichkeit: den populären Film.² Diesen unterscheide ich unter

-
- 1 Eine Bestandsaufnahme und Diskussion zu diesen Themen ist nicht Gegenstand meines Beitrags, ebenso wenig eine (kultur-)soziologische oder kulturwissenschaftliche Diskussion des Alter(n)s. Es sei daher exemplarisch unter anderem auf folgende Studien verwiesen: Gubrium/Holstein 2002; Schirmacher 2005; Strange 2006; Saake 2006; Etzemüller 2007; Hondrich 2007; Thieme 2008; Amand/Kolland 2008; Amrhein 2008; Breinbauer et al. 2010; Aner/Karl 2010.
 - 2 Kino und Film unterscheide ich mit Sanders wie folgt: „Weil das Wort ‚Kino‘ im deutschen Alltagssprachgebrauch stark auf Rezeptionsbedingungen verweist, die an Platos Höhle erinnern, spreche ich weiterhin von Film. Ich gebrauche Film in der Regel nicht in der Bedeutung einer Trägerschaft von Einzelbildern, sondern

anderem vom ‚Autorenfilm‘ (vgl. Grob 2002) und ‚Avantgardefilm/Experimentalfilm/Undergroundfilm‘ (vgl. Fuchs 2002). Populärer Film ist, als Bestandteil der Unterhaltungsindustrie, an ein Massenpublikum gerichtet, weil er populäre bzw. alltagsnahe Themen zumeist unmittelbar anschlussfähig vermittelt, ohne dabei banal oder ausschließlich stereotyp sein zu müssen, und wird hauptsächlich in Multiplex-Kinos vorgeführt. Die gebräuchliche Bezeichnung dieser Art von Film als *Mainstreamfilm* (vgl. hierzu Kiefer/Stiglegger 2003) ist für meine Auseinandersetzung mit populärer Kultur nicht differenziert genug, weil sie klassisch Filmkanon-fokussiert ist (vgl. Kleiner 2008). Weiterhin adressiert der Begriff *Mainstreamfilm* eine binäre Unterscheidung zwischen mehr oder weniger anspruchslosen Filmen und Filmen mit Anspruch, zwischen Unterhaltungskultur und Hochkultur, die für mich zu eingeschränkt ist (vgl. ebd.).

Meine Filmanalyse baut auf Überlegungen zum Zusammenhang von Popmusik und Alter(n) auf, die ich an anderer Stelle präsentiert habe (vgl. Kleiner 2010).³ Die dort entwickelte Perspektive werde ich vertiefen und populäre Kultur im Kontext der Frage nach (populären) Bildungsprozessen diskutieren, weil sie einen konstitutiven Einfluss auf die Gestaltung individueller Lebenswelten und die sozial-politische Debatte im Kontext der Auseinandersetzung mit der Marginalisierung der Kultur des Alter(n)s ausüben kann.⁴

Ich fokussiere mich hierbei auf Darren Aronofskys Film *The Wrestler* (2008).⁵ In diesem Film macht die ästhetische Figur Randy „The Ram“ Robinson (Mickey Rourke) Erfahrungen, die einen Bildungsprozess auslösen.

im Sinne von *movie*, das – zunächst als Slangwort – in amerikanischem Englisch *moving picture* abkürzt, was inzwischen häufig durch *moving image* ersetzt wird. Die deutsche Sprache sieht die Differenz zwischen Bildern, die wir ansehen, und Bildern, die wir uns machen, nicht vor [...].“ (Sanders 2007: 200)

- 3 Der populäre, vor allem westliche, Film hat seit den 2000er Jahren zahlreiche Altersbilder dargestellt, so unter anderem in *Space Cowboys* (2000), *About Schmidt* (2002), *Something's Gotta Give* (2003), *The World's Fastest Indian* (2005), *Rocky Balboa* (2006), *Live Free or Die Hard* (2007), *No Country For Old Men* (2007), *Wolke 9* (2008), *Crazy Heart* (2009) und *The Expendables* (2010).
- 4 Auch der Zusammenhang von populärem Film und Alter(n) wurde bisher nicht systematisch untersucht. Die Studie *Filmreif* von Küpper beschäftigt sich zwar mit dem „Alter in Kino und Fernsehen“, bezieht ihre Analysen aber nicht auf die Leitperspektive *populär* bzw. *populärkulturell* (vgl. Küpper 2010).
- 5 Sanders hat, vor dem Hintergrund der Kinophilosophie von Gilles Deleuze, der Bildungsphilosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari sowie unter Bezugnahme auf den transformatorischen Bildungsbegriff von Rainer Kokemohr, eine eindrucksvolle Analyse von Bildungsprozessen älterer Männer in den Filmen *Broken Flowers* (2005) und *Don't Come Knocking* (2005) vorgelegt (vgl. hierzu vertiefend Sanders 2009, 2010, 2011).

Unter „Erfahrungen, die wir machen“, verstehe ich mit Seel „Veränderungen, die uns geschehen, indem wir sie vollziehen“ (Seel 1985: 79).⁶

Warum aber überhaupt über das Thema populäre Kultur und Alter(n) nachdenken im Kontext der Auseinandersetzung mit der Marginalisierung der Kultur des Alter(n)s? Populäre Kultur ist in den letzten Jahrzehnten immer wieder zum Motor gesellschaftlichen und kulturellen Wandels geworden. Zudem nimmt sie einen konstitutiven Einfluss auf die Gestaltung individueller Lebenswelten. Nicht zuletzt gehört populäre Kultur zu den erfolgreichsten globalen Kulturindustrien. Insofern ist sie eine *repräsentative Kultur*, der eine fundamentale sozial-politische Bedeutung zukommt.⁷

Ich werde, ausschließlich fokussiert auf mein Erkenntnisinteresse, mit einer heuristischen Kontextualisierung der Leitthemen beginnen: populäre Kultur, Bildung und Alter(n) (Abschnitt 2). Dies schafft die Basis für meine Filmanalyse (Abschnitt 3). Das Erkenntnisinteresse meiner Filmanalyse⁸, die durch eine kurze Inhaltsangabe eingeleitet wird, ist darauf gerichtet, zu zeigen, wie Medienproduktionen soziale Bilder sowie Diskurse transportieren und artikulieren. Die Filmanalyse arbeitet die filmische Konstruktion von alternder Männlichkeit sowie deren Verhaltensregeln und Positionen heraus.

Der Begriff *Mann* bezeichnet

„den männlichen Körper [...] als den Ort, der Teile der sich im Umlauf befindenden Diskurse über Männlichkeit in sich vereinigt. Denn inwieweit ein bestimmtes Verhalten als zu einer Geschlechterkategorie zugehörig betrachtet wird, wird in der Regel in Bezug auf konventionalisierte *Gender* Prototypen beurteilt“ (Fenske 2008: 45),

also das, was als Geschlechtsentwurf historisch-kulturell variabel ist. Es geht bei meinem Untersuchungsgegenstand um eine filmische Geschichte geschlechtsspezifisch männlicher Erfahrung und männlicher Identitätsbildung, denn Wrestling gilt auch gegenwärtig immer noch primär als Männersache, bei der eine maskulin assoziierte Sprache und Symbolik domi-

6 Elsaesser und Hagener betonen entsprechend: „Film ist immer Ausdruck einer Erfahrung, der seinerseits erfahren wird, also wiederum zur Erfahrung eines Ausdrucks wird: ‚ein Ausdruck einer Erfahrung durch Erfahrung‘.“ (Elsaesser/Hagener 2007: 148)

7 Siehe hierzu unter anderem den 5. *Kulturwirtschaftsbericht NRW* (vgl. Ministerium für Wirtschaft, Mittelstand und Energie des Landes Nordrhein-Westfalen 2007) oder die *Forschungsberichte Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland* (vgl. Söndermann et al. 2009a/b).

8 Meine Filmanalyse fokussiert sich auf die drei Ebenen Sprache und Kommunikation, Figurenkonstellation sowie Alter(n) und Bildungsprozesse bzw. Kultur des Alter(n)s. Hiermit wende ich mich gegen die *ontologische Ausschließlichkeit* einer Filmanalyse, die sich gegen eine gleichberechtigte Analyse von Film als Bild und Text wendet, Film nur unter dem Aspekt der Filmsprache versteht.

niert. In *The Wrestler* wird nicht gefragt, welche Konzepte von Männlichkeit sozial existieren, sondern es werden Männlichkeitskonzepte im Kontext von Wrestling gezeigt. Spielfilme lassen sich, wie Denzin betont, aufgrund der „fließenden Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen“ (Denzin 2000: 420) als audiovisuelle Dokumente lesen, die gesellschaftliche Erfahrung in verdichteter Form zur Darstellung bringen.⁹ Abschließen werde ich meine Überlegungen mit einem kurzen Ausblick auf kulturelle *Möglichkeitsräume* des Alterns im Bezugsrahmen populäre Kultur (Abschnitt 4).

2 KONTEXTE

2.1 Populäre Kultur

Pop, *Popkultur* und *populäre Kultur* dürfen nicht synonym verwendet werden, ebenso wenig wie populäre Kultur mit der Gesamtkultur gleichgesetzt werden kann. Pop und Popkultur sind Bestandteile populärer Kultur. Unter *Pop* verstehe ich im Wesentlichen einen weit gefassten musikzentrierten Traditionsbegriff, der sich seit den frühen 1950er Jahren, beginnend mit dem Rock'n'Roll, genetisch herleiten lässt (vgl. u.a. Urban 1979: 11; Ullmaier 1995: 9; Büsser 2000: 12ff., 2004; Büscher 2005: 7). Hiervon ausgehend kann Pop als offenes Feld bzw. als spezifische kulturelle Formation beschrieben werden, „die ein labiles Konglomerat aus Musik, Kleidung, Filmen, Medien, Konzernen, Ideologien, Politiken, Szenebildungen usw. darstellt. Und die so diffuse Inhalte wie Jungsein, Marginalisiertsein, alltägliche Machtkämpfe [...], schließlich die ganze Palette von Pubertäts-, Jugend- und Lebensbewältigung bearbeitet.“ (Höller 1996: 56f.)

Mit *Popkultur* bezeichne ich ausgehend hiervon alle Formen der Vergemeinschaftung, die von diesem Pop-Verständnis ausgehen. Programatisch formuliert: *Als es Pop und Popkultur noch nicht gab, gab es schon die populäre Kultur.*

Populäre Kultur kann, um eine Überlegung von Jacke aufzugreifen, „insgesamt als der kommerzialisierte, gesellschaftliche Bereich verstanden werden, der Themen industriell produziert, massenmedial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen mit Vergnügen (als Informations- und Unterhaltungsangebote) genutzt und weiterverarbeitet wird“ (Jacke 2004: 21). Populäre Kultur wird hierbei wesentlich als Unter-

9 Ergänzend hierzu betont Sanders: „Das Kino wird, weil es uns den Blick auf die Leinwand ermöglicht und unsere Bewegung reduziert, zu einem Labor zur Erforschung von Selbst- und Weltverhältnissen sowie ihrer Transformation in Werdensprozessen. Insofern sollte es Beiträge leisten können zu einer kulturwissenschaftlichen Altern(s)forschung [sic]. Es zeigt uns das Reale des Alter(n)s.“ (Sanders 2010: 293)

haltungskultur aufgefasst, wobei zwischen Unterhaltung als Kommunikationsweise, als Funktion der Massenmedien, als soziale Institution und als ästhetische Kategorie unterschieden werden kann (vgl. Hügel 2003c: 74).¹⁰

Die Epoche des Populären beginnt ab Mitte des 19. Jahrhunderts, ist ein kultureller Zusammenhang moderner Gesellschaften und wird durch die Verbürgerlichung der Unterhaltung bestimmt:

„Generell hatte die traditionale, die vormoderne Gesellschaft keine Möglichkeit, Populäre Kultur auszubilden. Solange feste soziale, kirchliche und ständische Ordnungen vorherrschen, geht den kulturellen Phänomenen jener Deutungsspielraum ab, der für Populäre Kultur charakteristisch ist. [...] Ohne Rezeptionsfreiheit, verstanden sowohl als Freiheit, das zu Rezipierende auszuwählen, als auch den Bedeutungs- und Anwendungsprozess mitzubestimmen – also ohne ein bestimmtes Maß an bürgerlichen Freiheiten –, gibt es keine Populäre Kultur.“ (Ebd.: 3, 6; vgl. auch Hügel 2003c: 81)

2.2 Bildung

Bildung verstehe ich mit Kokemohr grundsätzlich als einen *Transformationsprozess*:

„Bildung [ist] der Prozess der Bezugnahme auf Fremdes jenseits der Ordnung [...], in deren Denk- und Redefiguren mir meine ‚Welt‘ je gegeben ist. Widerständige Erfahrungen können in Texten, Bildern oder anderen Formen auftreten. Von Bildung zu sprechen sehe ich dann als gerechtfertigt an, wenn der Prozess der Be- oder Verarbeitung subsumtionsresistenter Erfahrung eine Veränderung von Grundlegenden Figuren meines je gegebenen Welt- und Selbstentwurfs einschließt.“ (Kokemohr 2007: 21)

Bildung als Transformationsprozess, der auf ein vom Subjekt ausgehendes Selbst- und Weltverhältnis bezogen ist, bedeutet eine eigensinnige Haltung zum und eine selbstbestimmte Modifikation des Bildungskanons der Dominanzkultur, bei der nichts außer Frage steht und nichts unbedingte Gültigkeit für sich in Anspruch nehmen kann. Bildung als ein unabschließbarer Werdensprozess, der mehr Verunsicherung erzeugt, als Gewissheiten anbietet. Genau dies ist die Intention von *The Wrestler*, denn die ästhetische Figur

10 Eine differenziertere Eingrenzung der Begriffe *populär*, *Pop*, *Popkultur* und *populäre Kultur* kann ich an dieser Stelle nicht leisten. Ich verweise exemplarisch auf die folgenden Arbeiten: Hügel 2003a, 2007; Blaseio/Pompe/Ruchatz 2005; Kleiner 2008; Jacke 2009; und vor allem auf die aus meiner Perspektive bedeutendste (deutsche) Studie zur Begriffsbestimmung und zur Unterscheidung der unterschiedlichen Konzepte von *populär*, *Pop*, *Popkultur* und *populärer Kultur*, die Hecken vorgelegt hat (vgl. Hecken 2009 sowie auch 2007).

Randy „The Ram“ Robinson wird vor allem im Kontext nicht gelingender Bildungsprozesse dargestellt.

Ausgangspunkte für die Auffassung von Bildung als einem Transformationsbegriff sind vor allem Fremdheits- und Krisenerfahrungen. Hiermit werden die Krisenerfahrungen der Moderne (vgl. u.a. Giddens 1996; Heitmeyer 1997) bezeichnet, die unter anderem zu einer „Erosion tradierter Sinnbezüge“ (Jörissen/Marotzki 2009: 16), von Wert- und Weltorientierungen oder Rollenvorbildern beitragen, diese in ihrer Zeitlichkeit und Kontingenz sichtbar machen und Unsicherheit kultivieren. Das Unzeitgemäße der Figur Robinson ist Ausdruck dieser Kultivierung von Unsicherheit.

Im von mir diskutierten Film ist Fremdheits- und Krisenerfahrung im Kontext des Alter(n)s das Grundthema.¹¹ Fremdheits- und Krisenerfahrungen gibt es in *The Wrestler* mit Blick auf seinen männlichen Protagonisten, auf den ich mich fokussiere, wesentlich auf vier Ebenen: erstens, die Darstellung eines Sich-Selbst-Fremd-Seins und -Ablehnens. Daraus resultiert eine Krisensituation in der Selbstgestaltung. Zweitens, Selbstkrisen erzeugende Fremdheit gegenüber der Welt, die keinen Raum zur Selbstgestaltung und Anerkennung¹² mehr bietet. Drittens, Fremdheit in den populärkulturellen Bezugssystemen, in denen er gelingende Selbstbildungsprozesse vollzog und aus denen er Anerkennung erhielt, d.h. aus der Welt des Wrestling und der Kultur der 1980er Jahre. Der hiermit verknüpfte Versuch, ein Anderer zu werden, d.h. zu seinem früheren (Star-)Sein zurückzukehren, verursacht eine umfassende individuelle Krisenerfahrung. Viertens existieren keine sozialen Bildungsangebote, durch die Robinson aus der alten Rolle als alternder Star, der keinen exklusiven Platz mehr in der Öffentlichkeit hat, in eine neue Rolle wechseln kann. Es herrscht eine Inszenierung der Kultur des Alter(n)s als *soziale Leerstelle*. Das Fremde, d.h. das Alter(n), kann nicht unter das Eigene, also den individuell internalisierten Wahrnehmungs- und Weltordnungsmustern, subsumiert werden. Genau dazu bietet *The Wrestler*, allerdings in der Negation, neue bzw. alternative Sinn- und Orientierungsangebote an. Diese sind bildungstheoretisch relevant, weil sie dazu anleiten, mit den nicht auflösbaren Unbestimmtheiten erzeugenden Krisen- und Fremdheitserfahrungen produktiv umzugehen – indem der Zuschauer Stellung zum Film in der Filmaneignung bezieht. Unbestimmtheit wird hier nicht in Bestimmtheit überführt, „die *Relativität und Vorläufigkeit der eige-*

11 Mit Blick auf die drei Krisentypen der Moderne, die Heitmeyer unterscheidet – Struktur-, Regulations- und Kohäsionskrisen (vgl. Heitmeyer 1997: 636) –, sind es vor allem die letztgenannten Krisen, die in *The Wrestler* zum Ausdruck kommen: „Analog zur Pluralisierung von Werten und Normen zeigen sich die Sonnenseiten der Individualisierung in der Selbstgestaltung von Lebenswegen und -konzepten, während die Schattenseiten sich unter anderem in Vereinzelung und Vereinsamung dokumentieren können.“ (Ebd.)

12 Vgl. zum Zusammenhang von Bildungsprozessen und Anerkennungsproblematiken unter anderem Stojanov 2006.

nen *Weltsicht* ist [...] [hierbei] von Anfang an enthalten. Wir bezeichnen diese Art des suchenden, immer unter dem Vorbehalt des ‚Als-Ob‘ agierenden Selbst- und Weltverhältnisses als *Tentativität*.“ (Jörissen/Marotzki 2009: 19) Bildung erfordert vor diesem Hintergrund ein beständiges Aufs-Spiel-Setzen der eigenen Gewissheiten, ohne sich dabei selbst aufzugeben. *The Wrestler* kann als filmische Einladung aufgefasst werden, das Unbekannte, d.h. die Kultur des Alter(n)s, tentativ zu erkunden, Erfahrungen mit dem kulturell Anderen und Fremden zu machen.

Gerade Filme besitzen, wie Jörissen und Marotzki hervorheben, ein stark reflexives Potential – daraus resultiert ihre Bildungsbedeutung –, weil sie Krisen- und Fremdheitserfahrung eindrucksvoll zur Darstellung bringen und nachvollziehbar machen können, gerade dann, wenn sie Biographisierungsweisen behandeln (vgl. ebd.: 30). Filme, wie Medien generell, sind Räume, um Bildungserfahrungen und Bildungsprozesse zu inszenieren sowie sich diese in der rezeptiven Auseinandersetzung potentiell anzueignen.

Ich unterscheide in diesem Kontext drei grundlegende Bildungsdimensionen: erstens, Bildung als Prozess der Bezugnahme des Subjekts auf Welt (*Sozialisation – Lebensprojekt*); zweitens, Bildung, die sich am Subjekt vollzieht (*eigensinnige Identitätsbildung*); und drittens, das Krisenhafte bzw. Scheitern von Bildungsprozessen (*Diffusion von Selbst- und Weltbezügen*). *The Wrestler* ist vor allem im Kontext der letzten Bildungsdimension situiert.

Zur Analyse der Bildungsprozesse im von mir untersuchten Film beziehe ich mich auf das Modell *Strukturaler Medienbildung* von Jörissen und Marotzki (vgl. Jörissen/Marotzki 2009: 30ff., 60ff.), konkret auf deren Unterscheidung in der medialen, hier filmischen, Darbietung von *Wissensbezug* (u.a. Reflexion auf Bedingungen und Grenzen von Wissensbeständen über bestimmte Wirklichkeitsgebiete), *Handlungsbezug* (z.B. Reflexion auf die Komplexität von Handlungs- und Entscheidungsoptionen in sozialen sowie individuellen Situationen), *Grenzbezug* (etwa Reflexion auf die Komplexität von Grenzen, Grenzsituationen und Grenzüberschreitungen der Selbst- und Weltorientierung), und *Biographiebezug* (vor allem Reflexion auf die eigenen Identitäts- und Biographisierungsprozesse). Nicht explizit hervorgehoben wird bei Jörissen und Marotzki der *Medienbezug*, also die Reflexion auf die spezifische Sinnlichkeit von Medien sowie des medienvermittelten Selbst- und Weltbezuges. Dies spielt in ihren Beispielanalysen zum Film auch kaum eine Rolle.

Strukturelle Medienbildung fokussiert sich auf die Formelemente der Medien, nicht auf konkrete Inhalte und ihre Vermittlung, und fragt, wie durch sie Reflexion ermöglicht werden kann, wie sie unsere Selbst- und Weltwahrnehmung formen. Dies korrespondiert mit McLuhans Diktum vom *Medium als Botschaft* (vgl. McLuhan 1992: 17ff.) und entspricht auch dem Bildungsverständnis von Kokemohr, weil das Ziel von Bildungsprozessen nicht primär Inhalte (konkretes Wissen, Leitbilder, Handlungsmaximen etc.), sondern Formen der Selbst- und Weltbeziehung (Wahrnehmung) sind.

Bildung und Medienbildung sind vor diesem Hintergrund nicht voneinander zu trennen.

In *The Wrestler* finden Bildungsprozesse auf zwei Ebenen bzw. in zwei Medialisierungsformen statt: einerseits durch die Filmästhetik bzw. Filmsprache, die zentraler ist als die kommunizierten Inhalte, andererseits durch den Mediengebrauch des männlichen Protagonisten sowie dessen Musikbezug.¹³ Darüber hinaus sind es im Film eine jüngere Frau und die aus der Begegnung mit ihr resultierende Bedeutung von interpersonalen Beziehungen, die einen Bildungsprozess auslösen – seine körperliche Krisensituation ist im Vergleich hierzu sekundär. Die weibliche Figur Cassidy wirkt lebens- und reflexionsstiftend für Robinson. Andererseits jedoch werden in *The Wrestler* letztlich *gender*-Stereotype manifestiert: Ein älterer Mann und eine jüngere Frau können nur kurzzeitig für beide Seiten gewinnbringend miteinander interagieren.

2.3 Alter(n)

Menschliches Dasein wird in separate, chronologische Lebensalter unterteilt: Kindheit (Geburt bis 15 Jahre), Jugend (15-25 Jahre), Mittleres Erwachsenenalter (25/30-65 Jahre), Alter (65¹⁴ bis zum Tod). Das Altern des menschlichen Organismus ist unabwendbar natürlich-biologisch bedingt, seine Deutung und Aneignung hingegen abhängig von historisch unterschiedlichen, soziokulturellen Deutungsprozessen; über „Institutionalisierungs- und Internalisierungsprozesse“ führen sie „zu altersspezifischen Differenzierungen und Typologisierungen. Was unter Alter zu verstehen ist, kann daher letztlich nicht objektiv und allgemeingültig bestimmt werden. Das Lebensalter wird dadurch zu einem wesentlichen Kriterium gesellschaftlicher Strukturierung, kollektiver Normierung und individueller Orientierung.“ (Stimmer 1997: 394) Das Verständnis von Alter(n) ist historisch variabel und damit potentiell kulturell gestaltbar – auch die gestiegene Lebenserwartung ist hierbei von Bedeutung. „Man ist so alt, wie man sich fühlt“ – diese viel zitierte Feststellung folgt entsprechend den historisch variablen Werten und Normen der Gesellschaft, die „den Alten“ soziale Verhaltensregeln und Positionsrollen vorgeben, aber auch zu einer permanenten

13 Den Zusammenhang von populärem Kino bzw. Pop-Kino und Bildung habe ich an anderer Stelle mit Blick auf den Film *Control* (2007) untersucht (vgl. Kleiner 2011).

14 Hierzu hebt Thieme mit Blick auf die deutschen Verhältnisse hervor: „Die Rentendiskussion der Gegenwart hat inzwischen zu einer stufenweisen Heraufsetzung des gesetzlichen Rentenalters auf 67 geführt. Der erste betroffene Geburtsjahrgang wird 1947 sein. Angemessener – weil an den berufsbedingten Anforderungen und an der individuellen Leistungsfähigkeit orientiert – wäre ein flexibles Rentenalter [...]“ (Thieme 2008: 33)

Leistungsbilanz auffordern und soziale Angemessenheit beurteilen (vgl. Voigt/Meck 1989). Leitbild für diese Auffassung ist zumeist das soziale Verständnis von Jugend und Jugendlichkeit. Hiervon leben zahlreiche Industrien¹⁵ (etwa Kosmetik, Freizeit, Sport, Unterhaltung), die nur selten zu selbstbestimmten Kultivierungen des individuellen Lebensalters ermächtigen. Améry verdeutlicht die Widersprüche dieser Situation: „Die gleiche Gesellschaft, die den Alternden zunichte macht, indem sie ihm die Zwangsjacke eines unveränderlichen Seins anlegt oder gar ihn aus dem ökonomischen Prozess ausstößt, fordert ihn auf, sein Alter zu konsumieren, wie er einst seine Jugend konsumierte.“ (Améry 1997: 84) Eine Situation, die an der ästhetischen Figur Randy „The Ram“ Robinson eindrucksvoll beobachtet werden kann. Hierbei geht es nicht um die Kultur des individuellen Alter(n)s, sondern um die Massenproduktion von gesellschaftsfähigem Alter(n).

Das *soziale Alter*, durch das das biologische Lebensalter einer ständigen Interpretation unterzogen wird, formuliert Erwartungen und fordert Handlungspraktiken mit Blick auf soziale Rollen, Positionen, Verhaltensweisen oder Einstellungen (vgl. Améry 1997: 68f.). Die Definition von Alter(n) ist hierbei einerseits an die gesellschaftliche Produktivität des Menschen und seine Arbeitskraft gebunden, andererseits wird der Prozess des Alterns vor allem als physische (und kognitive) Mangelerscheinung, als ein Nachlassen von Kräften und Fähigkeiten bezeichnet. Aber das Alter(n) wird auch als ein Prozess sozialer Stigmatisierung und Ausgrenzung sichtbar. Es wird häufig zum sozialen Problem und führt Alternde in die soziale Randständigkeit bzw. macht sie *a-sozial*, wenn man Sozialität an Produktivität und Funktionalität misst.¹⁶ Altern wird nur aus der Perspektive des Todes aufgefasst, al-

15 Dazu bemerkt Thieme: „Die von den Waren- und Dienstleistungsanbietern betriebene werbliche Verbreitung ‚jugendlicher Werte‘ wie Unkonventionalität, Schönheit, Fitness, Spaß und Erleben, Tempo, Fernweh und Abenteuer hat geholfen, Jugend zum – altersunabhängigen – *Lebensstil* zu befördern. Eine vom Lebensalter abgekoppelte Jugendlichkeit gilt als attraktiv. Sie ist inzwischen weitgehend soziale Norm, die Konformität erwartet. [...] Nicht nur der Kommerz, auch die Massenmedien sind ein starker Motor für die Ausbreitung des Jugendkults. Die Helden von Film und Fernsehen, von Sport und Unterhaltungsindustrie, der Werbung, selbst Nachrichtensprecher und ihre weiblichen Pendants, sie alle verkörpern (zumeist) eine jugendfrische Anmutung. [...] Sie konservieren dank der Künste der Visagisten und anderer Jugendlichkeitsspezialisten den ewig jungen, oder besser: alterslosen Altersstatus.“ (Thieme 2008: 40f.; vgl. zur, wenn auch einseitigen, Kritik an dieser Position Améry 1997: 82f.). Im Film *The Expendables* (2010) wird andererseits das Alter(n) von Action-Stars, in Verbindung mit diesem sozialen Jugendwahn, stark ironisiert behandelt.

16 Améry schreibt dazu: „Der Mensch ist, was er gesellschaftlich vollbringt. Der alternde Mensch, dessen Vollbrachtes schon gezählt wurde und gewogen, ist verurteilt. Er hat verloren, auch wenn er gewonnen hat, will sagen: auch wenn sein ge-

so als Sterbensprozess verstanden, produktiv dysfunktional, nur selten als zu lebendes Leben, das, abhängig von den physischen und psychischen Fähigkeiten, kulturell gestaltet werden kann.

Andererseits wird das Alter als potentielle Produktivitätsstätte betrachtet, wenn man ihm Weisheit zuspricht, an der man partizipieren kann, also dem alten Menschen ein Mehr an sozialer Erfahrung zuspricht, die in der Produktivität des Lebens genutzt werden kann: eine Art *virtueller Generationenvertrag* im (Spät-)Kapitalismus bzw. ein sozialer Äquivalententausch. So bleibt das soziale Leitbild der Produktivität auch im Alter(n) relevant, denn Weisheit muss man besitzen, damit der soziale Austausch, als Leitbegriff sozialen Verhaltens, zwischen Jungen und Alten bzw. zwischen der Gesellschaft und den alten Menschen gelingt. Neben dieser Bedeutung als relative Produktivkraft wird zudem die Höhe des Alters und eine dabei dennoch vorhandene Form von sozialer Aktivität öffentlich goutiert, wie zuletzt etwa in der Laudatio auf den schwer von einem Schlaganfall gezeichneten Schauspieler Kirk Douglas bei der Oscar-Verleihung 2011. Mit Thieme könnte man hier von „Ausnahmealte[n]‘ als Vorbilder“ (Thieme 2008: 163) sprechen. Es handelt sich hier dann aber um Vorbilder, die sich an den sozialen Leistungsnormen des Alter(n)s orientieren, letztlich nicht selbstbestimmt agieren.

In *The Wrestler* ist Robinson vor diesem Hintergrund alt, weil er aus der Produktivität und Anerkennungsstruktur seines Bezugsrahmens gefallen ist. Als Wrestler ist er ein Auslaufmodell. Mit Améry kann man sein existentielles Dilemma so beschreiben: „Ich richtete mich ein in einer Welt, die ich anders gewollt hatte, aber die ihrerseits mich anders wollte und im sehr ungleichen Kampf den Sieg davontrug.“ (Améry 1997: 23)

In meiner Analyse fokussiere ich die alternde Männerrolle von Robinson in ihrem Verhältnis zur Zeit, zu ihrem Körper und zur Gesellschaft. Meine Auseinandersetzung mit der Kultur des Alter(n)s in den Bezugssystemen des Populären versteht sich hierbei durchaus auch als ein Beitrag zur „Aktivitätstheorie“ (vgl. Rosenmayr 1983, 1990) des Alter(n)s, also der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der individuellen Gestaltbarkeit des Alter(n)s – weniger als eine Auseinandersetzung mit dem „guten Leben im Alter“ bzw. dem „Fitsein im Alter“¹⁷ (vgl. Thieme 2008: 159-206, 227-300). Die Kultur des Alter(n)s, die ich adressiere, ist die, die Améry als auszuhaltende und letztlich absurde Spannung zwischen *Revolte* und *Resignation* beschreibt (vgl. Améry 1997: 85f.). An der biologischen Faktizität des Alter(n)s kann man nichts ändern, auch nur selten daran, welchen Platz die Gesellschaft den Alt(er)nden zuweist (*Resignation*). Sehr wohl kann das Alter(n) aber – solange dies physisch und psychisch möglich ist – selbstbe-

schaftliches Sein, das ganz und gar sein Bewusstsein ausmacht und aufbraucht, mit hohem Marktwert beziffert wird.“ (Améry 1997: 6)

17 Auf die hierzu relevanten Themen Gesundheit und Krankheit sowie Lebenslagen im Alter werde ich kurz in der Filmanalyse zurückkommen.

stimmt gestaltet werden, verbunden mit der Empörung gegen das als unnatürlich empfundene Natürliche (*Revolte*).

Es muss allerdings hervorgehoben werden, dass es sich bei Robinson um einen *Exklusiven-Alten* handelt, d.h. nicht um einen Alltagsmenschen, sondern um eine Person mit erhöhter öffentlicher Aufmerksamkeit aufgrund seiner, wenn auch vergangenen und nur noch punktuellen, Partizipation am Starsystem – im Unterschied etwa zu Filmen wie *Harold and Maude* (1971), *The Straight Story* (1999) oder *About Schmidt* (2002), in denen es um das Alter(n) von Alltagsmenschen geht.

Mein Verständnis einer Kultur des Alter(n)s unter den Bedingungen populärer Kultur resultiert einerseits aus meiner Auseinandersetzung mit der Studie *Über das Altern. Revolte und Resignation* (1997 [1968]) von Jean Améry (vgl. dazu auch Kleiner 2000, 2010), andererseits, wie ich im Fazit kurz skizzieren werde, mit Foucaults Konzept der *Selbstsorge* (vgl. u.a. Foucault 1986, 1990, 1994, 1997).

Améry versteht Alter(n) als ein fünffaches Selbst- und Weltverhältnis, das in deutlicher Nähe zu den von mir herausgestellten Bildungsdimensionen steht: erstens, ein *Zeitverhältnis*; zweitens, ein *Selbstverhältnis*; drittens, ein *Fremdverhältnis*; viertens, ein *Kulturverhältnis* bzw. *Kulturlosigkeitsverhältnis*; fünftens, ein *Endlichkeitsverhältnis* (vgl. Améry 1997).

Das menschliche Verhältnis zur Zeit ist für Améry grundsätzlich aporetisch (*Zeitverhältnis*): „Die Zeit ist unser Erzfeind und unser innigster Freund, unser einziger totaler Alleinbesitz und das, was wir niemals zu fassen bekommen, unsere Pein und unsere Hoffnung.“ (Ebd.: 16f.) Zunehmender Zeitbesitz bei gleichzeitigem Welt- und Raumverlust zeichnet die Situation der Alt(ernd)en aus. Die Alt(ernd)en werden „ganz Zeit“ (ebd.: 25; vgl. ebd.: 49). Im Unterschied zu den jungen bzw. jüngeren Menschen, d.h. die der ersten drei Lebensalter, die nicht die Zeit, sondern das Leben, die Welt und den Raum vor sich haben, in die sie sich hinauswerfen, die sie in sich aufnehmen und von ihnen markiert werden, hat der Alt(ernd)e nur noch gelebtes Leben und die Erinnerung daran. Der Alt(ernd)e wird ganz und gar zu einem hermetischen Erinnerungskörper.

Dieses Verhältnis zu Zeit und Raum, das in *The Wrestler* zum Ausgangspunkt der Filmhandlungen wird, führt zu verzweifelten Versuchen, sich neue-alte Räume – d.h. das Zurückerlangen der vergangen Starposition – in der neuen Zeit (Gegenwart) einzurichten. Diese Versuche stellen die Negation dieser Position dar: „Der Alte oder Alternde aber erfährt die Zukunft täglich als die Negation des Räumlichen und damit des wirklich Wirkenden.“ (Ebd.: 26) Gerade der Versuch von Robinson, die Irreversibilität des Alter(n)s umzukehren, sich nicht als ein Alt(ernd)er anzuerkennen (vgl. ebd.: 30), erzeugt die Dramatik des Films.

Der Tod (*Endlichkeitsverhältnis*) als Ende des menschlichen Lebens- und Zeitverhältnisses erscheint Robinson als Möglichkeit des Kampfes gegen die Zeit, denn sein vermeintlicher Ringtod wird im Film als imaginäres

Etwas, als Wiedergewinnung der verlorenen Zeit und alten Subjektposition angedeutet, gerade durch die Vernichtung seines aktuellen Ichs und sein wahrscheinliches Weiterleben im Gedächtnis seiner Fans, gerade durch seinen *spektakulären* Tod – womit seine Figur implizit gegen Améry's Behauptung, dass vor dem Tode alle gleich sind (vgl. ebd.: 32), *revoltiert*.

Für Améry ist das Verhältnis zur Zeit nicht nur ein interaktionistisch eingeschlossenes, sondern auch ein kommunikativ stummes bzw. monologisches: „Mit meiner Zeit aber bin ich allein, wie sehr es mich auch verlangt, sie mitzuteilen.“ (Ebd.: 33) Die Bestätigung dieser These in *The Wrestler* führt zum Scheitern von Bildungsprozessen.

Nicht nur das Verhältnis zu Zeit und Raum sind im Kontext des Alter(n)s für Améry relevant (vgl. ebd.: 38-62), sondern auch das *Selbstverhältnis*, hier vor allem die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper. Dieses Verhältnis ist für Améry zunächst und zumeist ein negatives, das er als ein Sich-Fremd-Werden in der Wahrnehmung seiner selbst, vor allem seiner selbst als Körper, beschreibt. Hieraus resultiert zumeist eine Art „Selbstüberdruß“ (ebd.: 41), der immer auch ein Lebenswunsch nach dem Leben, was sich einem versagt, ist. Der eigene Körper wird wesentlich mit den Begriffen „Mühsal und Drangsal“ (ebd.: 48) beschrieben. Das Sich-Selbst-Betrachten des Alt(ernd)en im Spiegel beschreibt Améry als ein Nicht-Mehr-Eindeutig-Reflektiert-Werden und als eine verzweifelte Suche nach sich selbst auch in der Selbstbetrachtung (vgl. ebd.).

In *The Wrestler* wird von Randy „The Ram“ Robinson ein Kampf gegen dieses Selbstverhältnis betrieben: Sein gestählter und gebräunter Körper, seine hellblond gefärbten, langen Haare sollen als Beweis für seine Jugend, seine Stärke, seine soziale Legitimität und Sichtbarkeit im Bezugsrahmen Wrestling dienen. Insofern werden seine körperlichen Gebrechen, etwa der Herzinfarkt, in das Innere des Körpers, in die öffentliche Unsichtbarkeit, verlegt. Mit Améry kann man diese Handlungsstrategie als „Verklammerung von Selbstentfremdung und Verselbstung“ (ebd.: 43) beschreiben.

Es ist für Améry vor allem der alt(ernd)e Körper, der nicht mehr zwischen Selbst, Welt und Raum vermittelt, der das alt(ernd)e Ich in sich hermetisch einschließt und ihn ganz Zeit, ganz Erinnerung werden lässt, wodurch es zu einer „Symbiose von Ich-Zeit-Erinnerung und Ich-Körper-Gegenwart“ (ebd.: 50) kommt. In *The Wrestler* führt das Bestreben, ganz Körper zu bleiben, das Körper-Sein als Medium der Emanzipation vom Alter zu nutzen, zum Scheitern von Robinson.

Nicht nur das Selbstverhältnis des Alt(ernd)en wird von Améry zumeist negativ konnotiert, sondern auch das *Fremdverhältnis*, die Reaktion der Gesellschaft auf ihn und ihr Umgang mit ihm. Selbst- und Fremdverhältnis stehen immer in einer großen Diskrepanz zueinander. In *The Wrestler* werden in bestimmten Teilen der Filmhandlung Versuche inszeniert, beide Ebenen möglichst konstruktiv miteinander zu verbinden. Die Diskrepanz zwischen beiden Ebenen beschreibt Améry als Kampf gegen „[das] Gefühl der Un-

sichtbarkeit und Unscheinbarkeit“, das die Alt(ernd)en zumeist zu „Geschöpf[en] ohne Potentialität“ (ebd.: 64ff.) macht.

In impliziter Anlehnung an die Blickanalyse von Sartre¹⁸ (vgl. Sartre 1994: 457-538) schreibt Améry, dass der Blick des Anderen den alten Menschen gegen seinen Willen in seinem So-Sein definiert. Auch Robinson braucht die Fremdwahrnehmung fundamental zur Selbstwahrnehmung. Sein Scheitern ist unter anderem in der Unvereinbarkeit dieser beiden Ebenen begründet. *The Wrestler* stellt aus dieser Perspektive ein „öffentliches Spektakel der Sichtbarkeit“ (Elsaesser/Hagener 2007: 138) dar, vor allem durch einen demonstrativen Körperexhibitionismus.

Die einzige Alternative dazu ist, sich selbst komplett zu einem Erinnerungskörper zu machen, denn die Welt macht die Selbstüberschreitung der Altersrolle nicht mehr möglich. Robinson kämpft dagegen hoffnungslos an, denn er will eine „prospektive Persönlichkeit“ (Améry 1997: 70).

Bildungsprozesse im Alter(n) können, das verdeutlichen die Überlegungen von Améry (vgl. ebd.: 74) in ihrer Negation, nur gelingen, wenn jeder Einzelne eine realistische Antwort auf die folgende Leitfrage einer Kultur des Alter(n)s geben kann und sich daraus Handlungsoptionen erschließt: „Wann habe ich eigentlich gelebt? Warum habe ich aufgehört, mein Leben als einen Prozess ständiger Erneuerung und permanenten Widerspruchs zu führen?“ Robinson kann diese nur defätistisch beantworten und führt dem Zuschauer daher ein notwendiges Scheitern von Bildungsprozessen vor.

Damit aus dem *Selbst- und Fremdverhältnis* ein, soweit wie physisch, psychisch und mit Blick auf die Lebenslage möglich, selbstbestimmtes und anerkanntes soziales Leben werden kann, muss sich das *Kulturverhältnis* verändern; es darf nicht zu einem *Kulturlosigkeitsverhältnis* werden bzw. ein ebensolches bleiben. Wie jedes Kulturverhältnis hängt auch das des Alt(ernd)en von seinem Zeichengebrauch ab bzw. von der Kompetenz, die Zeichen der Zeit zu verstehen und adäquat zu gebrauchen, sie mit seinen Zeichensystemen zu verbinden, und von der Bereitschaft, diese durch jene auch verändern zu lassen (vgl. ebd.: 90). Ein Nicht-Zurechtfinden in den Zeichensystemen der Gegenwart bedeutet einen Ausschluss aus der kulturellen Wirklichkeit der Zeit, einen Abbruch des sozialen Bandes zwischen dem Ich und der Gesellschaft. An der Figur Robinson kann beobachtet werden, was das bedeutet und welche sozialen Folgen dieses Zeichenunverständnis hat. Ebenso wie der Körper im Alter abbaut, defizitär wird, gilt dies auch, wie Améry betont, für den Geist (vgl. ebd.: 100). Beide werden im zunehmenden Alter zu einer trägen, müden, ausgelebten Masse, sind nicht mehr energetisch, wodurch die „Chancen kultureller Selbstüberschreitung“ (ebd.) nicht mehr gegeben sind.

Kultur wird in diesen Fällen zur „Lastkultur, die wir nicht mehr verstehen, die vielmehr uns zu verstehen gibt, dass wir als altes Eisen des Geistes

18 Vgl. zum Zusammenhang dieser Blickanalyse mit den Themen Alter(n), Sterben und Tod Kleiner 2000: 111-131.

auf die Abfallhalden der Epoche gehören“ (ebd.: 134). Für Améry sind es vor allem die gesellschaftlichen Verhältnisse, die uns im Alter die Möglichkeiten, zu leben, nehmen, indem sie uns auf ein bestimmtes, defizitäres So-Sein festlegen. Genau an dieser Stelle, dazu äußert sich Améry aber nicht mehr, müsste eine Auseinandersetzung mit der Kultur des Alter(n)s ansetzen.

In der bisherigen Altersforschung, auch in der aktuellen zu Alter(n) im/und Film, ist nicht über den Möglichkeitsraum nachgedacht worden, der für eigensinnig, nicht peripher, populärkulturell Sozialisierte im Umgang mit dem Alter(n) besteht – gerade mit Blick auf das sensibilisierte Verstehen von sich beständig verändernden Zeichensystemen und die kulturelle Gestaltung sowie Veränderung bzw. Veränderbarkeit seiner selbst.¹⁹ Zahlreiche Beispiele hierzu habe ich in meiner Auseinandersetzung mit Popmusik und Alter(n) diskutiert (vgl. Kleiner 2010). Aus dieser Überlegung folgt die These, dass sich für die Generationen, die ab der Mitte der 1950er Jahre konstitutiv populärkulturell sozialisiert wurden, auch ihre Kultur des Alter(n)s ändern könnte, wenn diese eine populärkulturelle Sensibilität und Urteilskraft ausbilden, d.h. aktiv mit den kulturellen Wirklichkeiten der sich permanent verändernden Zeiten selbstbestimmt umgehen. Robinson ist hierfür allerdings ein negatives Beispiel.

3 FILMANALYSE

3.1 Inhalt

The Wrestler thematisiert die Geschichte des über 50-jährigen Wrestlers Robin Ramzinski, der den Ringnamen Randy „The Ram“ Robinson trägt. Von der Filmgegenwart ausgehend – der Film spielt in den 2000er Jahren –, war er vor langer Zeit, in den 80ern, ein gefeierter Star in der amerikanischen Wrestling-Community (*Zeitverhältnis*), sein Selbstverständnis und seine Kultursozialisation sind in dieser Zeit geprägt worden (*Selbst-/Kulturverhältnis*). Zu Kultur, etwa hinsichtlich von Musik (Hip-Hop), Mode und Wrestling, hat er kaum noch einen Bezug (*Kulturlosigkeitsverhältnis*). Er ist immer noch als Wrestler aktiv, allerdings nicht mehr im Zentrum des Geschehens, sondern an der Peripherie. Schlecht bezahlte Matches in heruntergekommenen Sporthallen oder kaum frequentierte Fan-Conventions be-

19 Améry spricht zwar die Bedeutung der jugendkulturellen Sozialisation an, versteht dies allerdings nur als eine negative Kontrastfolie zu seinen Ausführungen bzw. als Grund für die kulturelle Ausgeschlossenheit älterer Menschen in der kulturellen Gegenwart: „Die Kernstücke eines jeden kulturellen Individualsystems formen sich in der Jugend, das liegt an der Vitalitäts- und Sensibilitätskurve.“ (Améry 1997: 105)

stimmen seinen Alltag, neben einem Job im Supermarkt. Dennoch hat Robinson eine über Jahrzehnte hinweg treue Fangemeinde, die zu seinen Auftritten kommt (*Fremdverhältnis*). Er lebt allein in einem Wohnwagen, dessen Stellplatzmiete er nur selten bezahlen kann – Robinson verkörpert das Bild des armen Alten. Zur Entspannung besucht er einen Strip-Club – von anderen (Freizeit-)Interessen erfährt der Zuschauer nichts. Getragen wird sein Leben vom Traum, noch einmal an den Ruhm der Vergangenheit anzuknüpfen (*Zeitverhältnis*).

Dafür ist er bereit, seinen Körper, der durch jahrzehntelangen Medikamentenmissbrauch und die Folgeschäden seiner Kämpfe gezeichnet ist, noch weiter zu malträtieren. Seine Gesundheit ist seinem Willen zu Ruhm, Erfolg und Anerkennung komplett untergeordnet. Sein Körper ist dazu da, um für diesen Zweck geformt zu werden. Nach einem extrem harten Wrestling-Kampf bekommt er einen Herzinfarkt. Der behandelnde Arzt legt ihm nahe, keinen Kampf mehr durchzuführen, denn sonst könnte er dabei sterben. Diesen Rat befolgt Robinson nur kurzfristig (*Selbstverhältnis/Endlichkeitsverhältnis*).

Genauso irritierend wie die Actionfigur von Robinson, die er an seinem Rückspiegel befestigt hat, wirkt er auf seine Umwelt: ein Unzeitgemäßer, der der vergangenen Zeit – physisch und psychisch – hinterherläuft, sie in der Gegenwart wieder zu neuem Leben erwecken will. Nur im Bezugsrahmen Wrestling erhält er irgendeine Form von Anerkennung. Darüber hinaus wird er von seiner Umwelt nicht beachtet. Zu seiner Tochter Stephanie (Evan Rachel Wood) hat er ein mehr als schlechtes Verhältnis (*Fremdverhältnis*). Zwischenmenschliche Beziehungstiftung und Beziehungspflege gehören nicht zu seinen sozialen Kompetenzen. Erst die Begegnung mit der viel jüngeren Stripperin und alleinerziehenden Mutter eines neunjährigen Jungen Cassidy (Marisa Tomei) bewirkt zeitweise eine Veränderung im Leben von Robinson, ein sehr kurzfristiges Einsetzen von Bildungsprozessen.

3.2 Interpretation

3.2.1 Sprache und Kommunikation

Figuratives und kommunikatives Handeln sind miteinander verschränkt. Robinson redet in einer Mischung aus Jugendjargon und Kurzkommunikations- bzw. Telegrammstil. Sein Reden ist reduziert auf wenige Aussagen und wirkt häufig wie Sprachlosigkeit, weil er nicht zu wissen scheint, wie er sich ausdrücken soll.

Kommunikativ ist Robinson auch nicht davon zu überzeugen, sein Leben zu ändern. Die Versuche von Cassidy, ihn vom letzten Kampf abzuhalten, scheitern genauso wie Versuche, mit seiner Tochter über ihr schlechtes

Verhältnis²⁰ zu reden, um Klarheit zwischen ihnen zu schaffen für einen Neuanfang.

Zwischenmenschliche Beziehungsstiftung, wenn auch nur kurzfristig, gelingt Robinson zumeist durch Handlungen,²¹ z.B. in der Szene, als er Stephanie eine Winterjacke schenkt, sie durch ein Modell, das er ihr zuerst kaufen wollte – eine grüne Sportjacke mit dem weißen Aufdruck „S“ im 80er-Look –, zum Lachen bringt und mit ihr an einen Ort geht, an dem sie früher häufig waren und dort mit ihr tanzt. In diesem Kontext öffnet er sich, gibt zu, große Fehler gemacht zu haben, an ihrem schlechten Verhältnis Schuld zu sein und Angst zu haben, einsam zu altern bzw. im Alter allein zu sein.

Entschuldigungen und Erklärungen gelingen Robinson generell ebenso wenig, wie seine Versuche, Cassidy kommunikativ näherzukommen: „Verdammt Baby! Du bist ja echt ein heißes Teil, Süße. Ich werde aus dir eine ehrbare Frau machen.“ (0:19:54-0:19:59) Oder: „Verdammt, habe dich fast nicht erkannt. Du siehst so anständig aus. Nein, ich meine, fantastisch.“ (0:54:17-0:54:25) Und: „Weißt du, du siehst bei Tageslicht verdammt hübsch aus.“ (0:55:44-0:55:46) In Szenen wie diesen wirkt es so, als ob Robinson überhaupt keine sozial-kommunikative Kompetenz besitzt, keine Empathie, nicht weiß, wie er sich in der Öffentlichkeit und seinen Mitmenschen gegenüber verhalten, darstellen und reden soll. Nur im Wrestling wirkt er handlungs- und lebensfähig. Allerdings ist auch hier seine (große) Zeit schon lange vorbei. Kommunikatives Handeln im Wrestling ist genauso reduziert wie das Sprechen von Robinson. Hier wird generell non-verbal kommuniziert, d.h. durch die kämpfenden Körper und die Inszenierung von spektakulärer Härte.

Als Cassidy ihn im Strip-Club bei der Arbeit zurückweist, weil sie kein Verhältnis mit einem Kunden anfangen will, kann er ihr nur entgegenen, dass er nicht zustimmt, aber nicht konkret erläutern, warum er eine andere Position als sie hat bzw. seine Gewissheit verdeutlichen, dass es zwischen ihnen doch funktionieren könnte.

Nach dieser Zurückweisung, ebenso wie durch das Wissen der endgültigen Unmöglichkeit, mit seiner Tochter neu anzufangen, weil er sie erneut enttäuscht und ihr Vertrauen missbraucht hat, werden seine Versuche, sein Leben zu ändern und aus der Wrestling-Szene auszusteigen, von ihm aufgegeben. Durch die einzigen beiden realen Bezugspersonen hat er, selbstverschuldet, keinen Ausstieg aus dem alten und keinen Einstieg in ein neues Leben vollziehen können. Selbstbestimmt ist ihm dies nicht möglich.

Nach der Zurückweisung durch Cassidy geht Robinson allein zu einem Wrestling-Kampf und anschließend auf eine After-Show-Party. Dort lernt er

20 Robinson hat sie – von einer Mutter ist hierbei nicht die Rede – für seine Wrestling-Karriere verlassen. Mehr erfährt der Zuschauer zum Hintergrund seiner Familienverhältnisse nicht.

21 (Körperliche) Nähe muss sich Robinson ansonsten erkaufen, indem er z.B. Cassidy für einen Lapdance bezahlt.

einen viel jüngeren, weiblichen Fan von sich kennen, mit dem er Sex auf der Toilette hat, wobei die Initiative von ihr ausgeht – beide nehmen zuvor Kokain. Ein nostalgischer Eindruck von *Sex, Drugs and Rock'n'Roll* soll hierbei entstehen. Er verbringt die Nacht bei ihr und vergisst dadurch das Treffen mit seiner Tochter. Dies führt zum endgültigen Bruch mit ihr, weil sie nicht mehr daran glaubt, dass er sich ändern kann.

Am Morgen vor dem finalen Kampf, dem Rückkampf mit dem Ayatollah (Ernest Miller) nach 20 Jahren, scheint es sich Cassidy anders überlegt zu haben; sie kommt zum Trailer Park, in dem Robinson lebt, und gesteht ihm, dass er mehr als nur ein Kunde für sie ist. Dieses Geständnis kommt für Robinson zu spät. Sie reist ihm zum Kampf nach und will ihn davon abhalten, ohne Erfolg. Passend dazu läuft vor seinem Betreten der Arena der Song „Balls to the Wall“ von ACCEPT:

„Too many slaves in this world
Die by torture and pain
Too many people do not see
They're killing themselves – going insane
Too many people do not know
Bondage is over the human race
They believe slaves always lose
And this fear keeps them down
Watch the damned (God bless ya)
They're gonna break their chains
You can't stop them (God bless ya)
They're coming to get you and then
You'll get your balls to the wall, man“ (ACCEPT 1983).

Ein passendes Leitmotiv für den finalen Kampf, für seine Selbstbefreiung aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit und für den damit verbundenen Versuch der Selbstverewigung im Gedächtnis der Zuschauer durch seinen (wahrscheinlichen) Freitod im Ring.

Seine kommunikative Inkompetenz zeigt sich auch in seinem Reden mit Kundinnen in dem Supermarkt, in dem er arbeitet. Mit ihnen spricht er wie mit weiblichen Fans (z.B. „Süße“ [01:02:45]; „Was darf's sein, mein Küken“ [01:03:47]) und flirtet platt (u.a. „Zwei große Brüste, sind in Arbeit. Wer will das nicht, zwei große Brüste“ [01:03:04-01:03:08]; „Was darf's denn sein, schöner Mann“ [01:03:22]). Er inszeniert sich wie ein Star. Passend hierzu erklingen halluzinatorisch wirkende Anfeuerungsrufe aus dem Nirgendwo vor seinem Betreten des Supermarkts, die wie beim Einlaufen in die Wrestling-Arena klingen. Diese Szene wirkt grotesk und zynisch zugleich, weil sie die ganze Traurigkeit und Ausweglosigkeit seiner Person veranschaulicht; andererseits wirkt sie auch so, als ob Robinson sich beständig als auf einer Bühne befindend imaginiert. Hierzu passt sein langer Gang durch die Hinterräume des Supermarkts bis zu seinem Arbeitsplatz, weil er

seinen Leidensweg symbolisch eindringlich veranschaulicht. Die Kamera filmt ihn hierbei von hinten, wie so oft im Film, ohne einen Blick auf sein Gesicht zu gewähren. Diese Szene, ebenso wie die Figur Robinson selbst, veranschaulicht eindringlich eine Überlegung von Adorno: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“ (Adorno 2008: 59) Sein potentieller Freitod ist insofern konsequent, als er die einzige Möglichkeit für Robinson zu sein scheint, seinen destruktiven Lebenskreislauf zu durchbrechen. Für gelingende Bildungsprozesse fehlen ihm das soziale Kapital und substantielle interpersonale Beziehungen.

Sprache dient, neben der Darstellung von Sprachlosigkeit und der Ausstellung von kommunikativem Unvermögen, vor allem als Erinnerungsmedium bzw. als Medium des *storytelling* über Robinsons glorreiche Vergangenheit. Erinnerungen werden ebenso schnappschussartig präsentiert wie im Filmeinstieg, der eine Montage aus Bildern, Zeitschriftenartikeln und Plakaten aus den erfolgreichen Zeiten von Robinson in den 80ern ist. Das Sprechen wird Robinson zumeist durch die Bildeinstellungen und die Musikeinspielungen abgenommen.

Die Filmsprache ist in *The Wrestler* die eigentliche Sprache, so etwa durch die Darstellung seiner Langsamkeit, Gebrechlichkeit und seines Schmerzes oder durch die Traurigkeit in seinem Blick – dies alles ist für ihn außerhalb des Rings typisch. Die Sprache im Film erzählt kaum etwas. Diskutiert werden könnte in diesem Kontext, ob durch die demonstrative Ausstellung von Sprachlosigkeit und dem Scheitern von zwischenmenschlichen Kommunikationen auf das Problem der gelingenden kommunikativen, interaktionistischen und verständnisvollen Sinnstiftung im Alter(n), vor allem hinsichtlich unterschiedlicher Altersstufen, hingedeutet werden soll.

Auffallend ist darüber hinaus, dass es im Film, bis auf zwei Szenen, kaum rhetorische Alterdiskriminierung gibt: „Das war’s, alter Mann“ (0:14:25-0:14:30), wie ein Gegner von ihm beim Kampf sagt – allerdings eher als Kampfszenierung, weil er Robinson zuvor in der Umkleidekabine seinen tiefen Respekt ausgedrückt hat. Und: „Er ist ein alter Sack“²² (0:42:13), wie eine Arbeitskollegin von Cassidy einen Stammkunden einer anderen Arbeitskollegin bezeichnet, weil sie ihr erzählt, dass sie sich aufgrund seines Geldes für ihn interessiert. Diese Szene verläuft parallel zum Zusammentreffen von Cassidy und ihrem Stammkunden Robinson, als er ihr von seinem Herzinfarkt berichtet und sie bittet, vor dem Club mit ihr unter vier Augen zu sprechen. Offen bleibt in dieser Situation, was Cassidy konkret an Robinson interessiert.

22 Auch Cassidy scheint für ihre Welt zu alt zu sein, denn sie wird von sehr jungen Kunden zurückgewiesen, weil sie sie für zu alt halten und sie auch nicht ihrem Schönheitsideal entspricht. Robinson agiert in dieser Situation als Gentleman, weist die jungen Männer zurecht und engagiert Cassidy an ihrer statt.

3.2.2 Figurenkonstellation (Formen alternder Männlichkeit)

Im Zentrum der Darstellung der Figur Robinson dominiert, neben der Ausstellung seiner Sprachlosigkeit, die Inszenierung seines Körpers bzw. das physische Aufeinanderprallen von Körpern während der Wrestling-Kämpfe. Dies kann als ein Versuch aufgefasst werden, die mangelnde zwischenmenschliche Kommunikation und Interaktion zu kompensieren – in deutlicher Opposition zur fast durchgehenden Körperdistanz im Film, die den Eindruck von dominanter Sprachlosigkeit verstärkt.²³ Die Körperinszenierung hat in *The Wrestler* wesentlich fünf Dimensionen: Erstens ist Robinsons Körper sein einziges soziales Kapital, seine *Ver-Ortung* in der Welt zugleich eine Art *Ich-Konserve* bzw. *Ich-Konservierung* – ebenso wie Cassidy ihr Geld durch ihren Körper verdienen muss. Zweitens fungiert sein Körper in Form der Ausstellung von Narben, d.h. eindrücklicher Körpereinschnitte, als eine Art individuelles Gedächtnis und Medium zum Eindrucksmanagement bzw. als Hautschmuck.²⁴ Die Haut erscheint hierbei als „Ausdrucksmittel und Einschreibefläche“ (Elsaesser/Hagener 2007: 147) zugleich. Auffallend ist, dass in *The Wrestler*, bis auf Robinsons Introspektion am Ende des Films und mit Blick auf seine beiden Eingeständnisse der Existenzangst gegenüber Stephanie und Cassidy, Filmhandlung und Filmsprache an der Oberfläche verweilen und die demonstrative Oberflächlichkeit von Robinson dadurch verstärken. Insofern bleibt die *Kamera des Leidens* Oberflächenästhetik: Sie stellt seine körperlichen Narben und Gebrechen deutlich heraus, ohne tiefer zu gehen, seine seelischen bzw. psychischen Verletzungen (bis auf wenige Ausnahmen) zum Ausdruck zu bringen.

Drittens wirkt der Körper von Robinson grotesk durch seine überzogene Bräune und die stark blondierten Haare. Andererseits wird sein durch die Kämpfe stark gezeichnetes Gesicht kontinuierlich von der Kamera in Nah-

23 Vgl. zum Verhältnis von Körper/Haut und Kino unter anderem Marks 2000, 2002; Robnik 2002; Connor 2004; Sobchack 2004; Shaviro 2006; Elsaesser/Hagener 2007: 137-162. Diese Thematik kann ich hier nicht vertiefen. Das Verhältnis von Männlichkeit, Körper und Populärkultur sowie Popkultur im audiovisuellen Kontext diskutiere ich an anderer Stelle (vgl. Kleiner 2011). Vgl. hierzu aber vor allem die instruktiven Studien Stiglegger 2006 und 2010.

24 Robinson führt Cassidy seine Narben vor, datiert diese („1986“, „1988“) und nennt die Kämpfe, bei denen er sie sich zugezogen hat. Dies soll ihn zugleich als einen harten Mann, einen richtigen Kämpfer, der alles wegsteckt, darstellen. Cassidy zitiert dabei eine Passage aus der Bibel („Aber er ist um unserer Missetat willen verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt“ – *Jesaja* 53:5), die sie nicht aus der Bibel kennt, sondern, populärkulturell gebildet, aus dem Film *Die Passion Christi* (2004). Dabei vergleicht sie Robinson mit Jesus, weil er, wie dieser, alle Misshandlungen und Schmerzen erträgt – und, wie sie sagt, die gleichen Haare hat.

aufnahmen hervorgehoben. Viertens ist wirklicher zwischenmenschlicher Kontakt für Robinson nur über seinen Körper im Kampf und durch seine Haut, also mit der Zurschaustellung der durch die Kämpfe zugezogenen Verletzungen, möglich. Im Strip-Club beim Lapdance ist er angezogen und Cassidy halb nackt – beim Sex auf der Toilette sind Robinson und sein weiblicher Fan halb nackt. Fünftens kommen diejenigen, die die Welt in *The Wrestler* bestimmen, ohne demonstrative Körperpolitik aus, sind untrainiert und werden als soziale Subjekte, nicht als Körpersubjekte wie Robinson, inszeniert. Beispiele hierfür sind etwa Robinsons Chef im Supermarkt Wayne (Todd Barry), der Trailer Park-Verwalter Lenny (Mark Margolis), der Wrestling-Promoter Nick Volpe (Wass Stevens) und einer der jungen Kunden (Michael Drayer) im Strip-Club, der Cassidy als alt und unsexy bezeichnet.

Außerhalb der Wrestling-Kämpfe wird der Körper von Robinson nicht mehr als der eines harten Kämpfers bzw. als Panzer gezeigt. In den Umkleidekabinen vor den Kämpfen und danach, wenn Robinson allein mit sich gefilmt wird, aber auch durch den Versuch, seine Schmerzen und seinen verletzten Körper sowie die körperlichen Folge- bzw. Langzeitschäden der Kämpfe mit Medikamenten und Drogen zu lindern, wird die andere Seite seines Körpers in Szene gesetzt: kreatürlich, verletzt, blutend, schmerzvoll, alternd, leidend, abgenutzt. Hinzu kommt, dass er ein Hörgerät und eine Brille trägt. Die Kamera *parzelliert* oft seinen Körper in Schmerz- und Leidensregionen, zoomt diesen auf und ab, zeigt ihn in Nahaufnahmen. Hiermit werden *Affektbilder* des Leidens produziert, es wird kein glorreicher Held in Szene gesetzt, sondern die ganze (Selbst-)Verstümmelung eines gebrochenen und verlebten, alten Mannes. Der Film leugnet das Wesen des Alter(n)s, den körperlichen Verfall, nicht. Zudem wird durchgehend die Schnelligkeit der Kämpfe, die sich in raschen Schnittsequenzen zeigt, verbunden mit intensiven Nahaufnahmen, um dem Zuschauer das Gefühl des direkten Involviertseins²⁵ zu vermitteln, mit langen Bildeinstellungen von Robinson

25 Populäre Kulturen können in Anlehnung an und Erweiterung von Williams häufig als ‚Körpergenre‘ aufgefasst werden (vgl. Williams 1989), weil sie kontinuierlich Körperkulturen adressieren und inszenieren (vgl. auch Klein 1999). Der Fokus auf den Körper intendiert einen Distanzverlust zwischen Betrachter und Gegenstand „durch die narrative Aktivierung von [...] Phantasieszenarien“: „Die Direktheit, mit der diese Genres Körpersäfte fließen lassen (Tränen, Blut, Schweiß, Sperma), macht sie (kulturell, aber auch für die Zensur) verdächtig, weil sie eine Grundregel der modernen Ästhetik, die Distanz zwischen Betrachter und Objekt, verletzen.“ (Elsaesser/Hagener 2007: 154; vgl. Kristeva 1982; Creed 1993) Der Körper wird hier zu einem filmsprachlichen Narrationsmedium. Filmbild und Zuschauerkörper können nicht voneinander getrennt werden, wie Shaviro hervorhebt: „CINEMA’S GREATEST power may be its ability to evacuate meanings and identities, to proliferate resemblances without sense or origin. [...] There is no structuring lack, no primordial division, but a continuity between the

außerhalb des Kampfrings kontrastiert, um zu veranschaulichen, dass er zu langsam für die Geschwindigkeit seiner Sportgegenwart ist.

Nach einem extrem harten Kampf, unter Verwendung von Klammer-tackern, Tischen, Rasierklingen zur Selbstverstümmelung, Stacheldraht, Glas, Krücken usw., erleidet Robinson einen Herzinfarkt. Das Einzige, was Robinson vom Arzt im Krankenhaus wissen will, ist, wann er weitermachen kann. Dieser antwortet daraufhin, dass der nächste Kampf sein letzter sein wird, denn sein Körper und sein Herz sind alt und verbraucht.

Genauso trostlos, traurig und körperlich am Ende, wie Robinson fast durchgehend gezeigt wird, wenn er allein mit sich ist, ist eine Fan-Convention, an der Robinson teilnimmt und die ihm die Augen für die Absurdität und Ausweglosigkeit seiner Situation verdeutlichen müsste. Alte Kollegen von ihm sind mittlerweile im Rollstuhl, körperlich und lebensweltlich am Ende, schlafen ein, sind resigniert. Unter ihnen wirkt Robinson allerdings noch am Vitalsten. Auch dies verdeutlicht, dass er noch Möglichkeiten hätte, gelingende Bildungsprozesse zu vollziehen, d.h. sein Leben selbstbestimmt zu ändern. Er wird auf den Ebenen Kampf und Sex nicht als impotenter, alter Mann inszeniert.

Die Convention wirkt wie ein Trödelmarkt im Altenheim und kein Jahrmarkt der Eitelkeiten. Sie findet in einer alten Sporthalle statt und wird kaum von Fans besucht. Die Kamera lässt sich viel Zeit, diese Tristesse einzufangen.

Die Körperinszenierung in *The Wrestler* zeigt den Körper vor allem auf zwei Ebenen – handlungstheoretisch und phänomenologisch: als *dramaturgischen* (vgl. Goffman 1971a/b, 1983) und *kommunikativen* (vgl. O’Neill 1989, 1990), als konstitutiven Bestandteil sozialen Handelns in Form der performativen Inszenierung bzw. Hervorbringung und als Kommunikationsmedium. Der Körper (nonverbal) spricht in der Interaktion zwischen Akteuren immer – Sprachhandlungen (verbal) müssen hierbei nicht dominant sein bzw. es muss überhaupt nicht gesprochen werden: „Ein Mensch kann aufhören zu sprechen, er kann aber nicht aufhören, mit seinem Körper zu kommunizieren; er muss damit entweder das Richtige oder das Falsche sagen; aber er kann nicht gar nichts sagen.“ (Goffman 1971a: 43) Robinson verstößt durch seine Erscheinung außerhalb des Wrestling-Kontextes gegen die soziale Erwartung (Norm) der Körperpräsentation im Alltag der Gegenwart und unterbricht damit die sozial festgelegte Interaktionsordnung. Dies

physiological and affective responses of my own body and the appearances and disappearances, the mutations and perdurances, of the bodies and images on screen. The important distinction is not the hierarchical, binary one between bodies and images, or between the real and its representations. It is rather a question of discerning multiple and continually varying interactions among what can be defined indifferently as bodies and as images: degrees of stillness and motion, of action and passion, of clutter and emptiness, of light and dark.“ (Shaviro 2006: 254f.)

macht ihn randständig bzw. asozial, weil seine „Techniken der Imagepflege“ (Goffman 1971b: 10-51) und seine Körpersymbolik nicht sozialkonform sind. Verstärkt wird diese Situation dadurch, dass Robinson seine soziale Rolle nicht wechseln bzw. an die sozialen Situationen, in denen er außerhalb des Wrestling steht (Arbeitnehmer, Vater etc.), anpassen kann. Seine *Körperdramaturgie* kann er nicht mit der *Alltagsdramaturgie* vereinen, seine Definitionen der sozialen Situationen (vgl. Goffman 1983: 233) gelingen nicht. Er wird so zu einer stigmatisierten sozialen Person, weil er nur *eine* soziale Rolle verkörpern kann. Körper-Sein und Körper-Haben (vgl. Plessner 1975), biologischer und soziokultureller Körper, sind bei Robinson identisch und opak, ohne Gestaltungsmöglichkeiten, denn sein Körper-Haben ist Bildungsprozess-resistent. Fraglich ist in diesem Kontext auch, ob Robinson ein *Selbstdarsteller* im Sinne von Goffman ist (vgl. Goffman 1983) oder vielmehr ein statisches Selbstbild darstellt. Insofern gibt es im Film eigentlich auch keine Störungen seiner Selbstdarstellung, weil diese als Dauerstörung erscheint.

In *The Wrestler* weicht Randy „The Ram“ Robinson von hegemonialen Männlichkeitsbildern ab (vgl. u.a. Dinges 2005). Er ist randständig zu diesen, defizitär, nicht im systemisch-legitimen und dominanten Mann-Sein, also im Wrestling-Mainstreamsystem der filmischen Gegenwart. Sein Bildungsprozess findet, vor seiner Begegnung mit der weiblichen Protagonistin Cassidy, in dieser Differenz statt bzw. im Versuch, in das Sein hegemonialer Männlichkeit, also des Wrestling-Stars, zurückzukehren, sich gesellschaftlich wieder zu (re-)situierten. Robinson scheitert dabei letztlich und bezahlt seinen Versuch mit einem selbst gewählten Tod im Ring. Der Film endet entsprechend in einem geschlossenen Raum und mit Neonlicht – buchstäblich sind die letzten Lichter vor dem Tod von Randy „The Ram“ Robinson genauso künstlich, wie sein Leben es war.

3.2.3 Alter(n) und Bildungsprozesse bzw. Kultur(en) des Alter(n)s

Die Auseinandersetzung mit der Kultur des Alter(n)s fokussiert primär das Zeit- und Selbstverhältnis von Robinson. Der Film lässt die Kamera in die Tiefe der Vergangenheit zurückfahren, allerdings nur in Form von Sekundärmedien (Plakate etc.). Ansonsten wird die Vergangenheit filmgegenwärtig durch das Medium der Erzählung und durch die demonstrative Ausstellung von Körperinschriften. Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt über Zeitungsartikel, Fotografien und Plakate aus der erfolgreichen Zeit von Robinson in den 1980er Jahren und erwähnt dabei seinen größten Erfolg, einen Kampf im Madison Square Garden in New York vor 20.000 Zuschauern

und 500.000 am Fernseher,²⁶ wie Robinson im weiteren Verlauf des Films erzählt. Dieser Kampf wird von einer Voice-Over-Stimme als „Kampf für die Ewigkeit“ beschrieben. Dazu läuft passend der Song „Bang Your Head (Metal Health)“ von Quiet Riot. Der Filmeinstieg führt Robinson als Star ein: „Ein großer Amerikaner. Ein wahrer Held: Randy „The Ram“ Robison.“ (00:00:32-00:00:41) Alles wirkt mitreißend und der Zuschauer erwartet Großes. In der nächsten Einstellung sieht man Robinson 20 Jahre später in einem zur Umkleidekabine umfunktionierten Schulklassenzimmer: von hinten, hustend, stöhnend, schmerzvoll, nach einem Kampf, wie er ein nur kleines Honorar vom Veranstalter bekommt, weil zu wenig Zuschauer gekommen sind. Der Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart könnte nicht deutlicher veranschaulicht werden, ebenso wenig die kompromisslose Betonung des Themas Alter(n).²⁷ Nach dem zweiten Kampf des Films vereinbaren der Promoter Nick Volpe und Robinson auf dem Fan-Festival Ring of Honour einen Rückkampf zum 20. Jahrestag des legendären Kampfes zwischen ihm und dem Ayatollah. Hierbei sprechen sie über die schnell vergehende Zeit und die lange zurückliegende Hochphase von Robinson.

Das *Fremdverhältnis* von Robinson wird vor allem durch Ablehnung bestimmt. Nur im Wrestling-Kontext, in der Beziehung zu Cassidy und vom Türsteher des Strip-Clubs erfährt er Anerkennung und wird als signifikantes Subjekt wahrgenommen. Abgesehen von Cassidy hat er auch niemanden, dem er von seinem Herzinfarkt erzählen kann; bis auf seine Tochter Stephanie scheint Robinson keine Familie zu haben. Besonders deutlich wird die Ablehnung von seiner Umwelt durch zwei Kommentare seines Chefs im Supermarkt – beide Male fragt Robinson ihn, ob er mehr arbeiten könnte, weil er Geld braucht: „Was denn, haben die die Preise für Strumpfhosen erhöht?“ (00:08:18-00:08:20) Und: „Sitzt du da nicht anderen Typen auf'm Gesicht rum?“ (00:53:28-00:53:30)

Sein *Kulturverhältnis* ist durch die Medien und Kultur der 1980er Jahre bestimmt – dies verbindet ihn mit Cassidy: „Die 80er, Mann, das waren die Besten“ (00:58:23-00:58:25), wie Cassidy betont. Beide lieben etwa die gleiche Musik, vor allem Hardrock und Hair Metal (Guns N'Roses, Def Leppard, Mötley Crüe); Cassidy tanzt im Strip-Club immer zu dieser Art von Musik. Für beide sind die 1990er Jahre „Schrott“ und mit Kurt Cobain (Nirvana) ist es aus ihrer Sicht vorbei mit guter Musik. Ihre zwischenmenschliche Verbundenheit kommt in der Szene zum Ausdruck, als sie in

26 Robinson kämpfte gegen den so genannten Ayatollah, der mit einer zum USA-Iran-Konflikt der 1980er Jahre passenden rassistischen Rhetorik diskreditiert und als Bestie aus dem Mittleren Osten bezeichnet wird, gegen die nur ein großer Amerikaner, wie Robinson, kämpfen kann.

27 Die aporetische Situation in *The Wrestler* ist, dass die Erinnerung an die Vergangenheit einerseits das Schlimmste am Altern ist, andererseits aber zugleich das ist, was jung hält, aber Bildungsprozesse verhindert. Darüber hinaus ist die Vergangenheit das einzige soziale Kapital von Robinson.

einer Bar zusammen die Zeile „I knew right from the start / You'd put an arrow in my heart“ (Ratt 1984) aus dem Song „Round and Round“ von Ratt singen. Im Song heißt es weiter: „With love we'll find a way just give it time“. Es muss offen bleiben, ob wechselseitige Liebe zur richtigen Zeit zu einem anderen Filmausgang geführt, also zwischenmenschliche Beziehungsstiftung einen nicht nur punktuellen Bildungsprozess ermöglicht hätte. Beide geben ihrer Liebe nicht zugleich die notwendige Zeit und verpassen dadurch eine gemeinsame Zeit. Sie leben in unterschiedlichen Zeit- und Selbstverhältnissen.

Im Unterschied zu Robinson, dies zeigt z.B. die Szene im Second-Hand-Laden, in dem sie für seine Tochter eine Jacke kauft, ist Cassidy kulturell nicht in den 1980er Jahren stehengeblieben, sondern hat sich zeitgemäß weiterentwickelt, ohne sich um jeden Preis anzupassen.

Die Inszenierung von Robinsons Alt-Sein in Form seiner kulturellen Abgeschiedenheit (*Kulturlosigkeitsverhältnis*) wird auch in der Szene durchgeführt, in der er mit einem Jungen aus dem Trailer Park *Wrestle Jam* spielt, ein Telespiel aus den 80ern. Bedeutsam ist hierbei, dass, während der Junge die Rolle des Ayatollah übernimmt, Robinson sich selbst spielt, also nicht in der Lage ist, von sich selbst in seiner Rolle als Wrestler Abstand zu nehmen, sich durch *Fremdes außerhalb seiner Ordnung* verändern zu lassen. Das Sein von Robinson bestimmt sein Bewusstsein. Dieses Spiel langweilt den Jungen, weil er in der PC-Spiele-Gegenwart aufwächst und als ein zeitgemäßes Spiel *Call of Duty 4* nennt. Davon hat Robinson bezeichnenderweise noch nie etwas gehört.

Sein Mediengebrauch ist insgesamt *old school*, wie diese Szene verdeutlicht. Bei der Fan-Convention verkauft er keine DVDs von sich, sondern alte VHS-Kassetten. Zuhause hat er auch nur einen VHS-Videorekorder und keinen DVD-Spieler, einen sehr alten Fernseher, keine moderne Stereoanlage und beim Autofahren hört er Musikkassetten. Dies nur als Zeichen seiner Armut zu deuten, wäre verfehlt, denn es ist ein Zeichen dafür, dass er mit allen Mitteln versucht, die 1980er Jahre für sich in der Gegenwart lebendig zu halten. Insofern erscheint er wie ein ewig Gestriger.

Der Film endet mit zwei Einstellungen (*Endlichkeitsverhältnis*): einerseits mit einer Art kommunikativem Testament von Robinson, das aus seiner Erkenntnis resultiert, sein Leben nicht mehr ändern zu können, keine Zukunft außer seiner Vergangenheit zu besitzen und diese Vergangenheit in der Gegenwart, vielleicht zum letzten Mal, wieder aufleben zu lassen, sie für die Zuschauer des Kampfes und die anwesenden Medien zu verewigen bzw. zu konservieren. Sein Einzug in die Arena wirkt, im Unterschied zu allen anderen Kämpfen des Films, würdevoll, er wird vom Publikum gefeiert und erscheint souverän, wie ein richtiger Star – auch in der Gegenwart. In seinen Abschiedsworten erweist sich Robinson als relativ eloquent und so selbstreflexiv, wie sonst im gesamten Film nicht. Diese Ansprache könnte auch als eine Form von existentialistischer Altersweisheit aufgefasst werden. Für den Film ist dies bedeutsam, weil Rationalität nicht zu den sozialen Kompeten-

zen von Robinson zu gehören scheint. Zudem artikuliert er hier deutlich, dass er gealtert ist und benennt seine altersbedingten Veränderungen. Er nimmt sich als alter Mann an. Zudem betont er, dass es für ihn nur in parasozialen Interaktionen möglich war, d.h. mit seinen Fans, eine Form von Familie aufzubauen.

Die Einsicht in die eigene Ausweglosigkeit führt ihn zur endgültigen Annahme seines Schicksals und zu einem selbstbestimmten Umgang damit – auch, wenn hier nicht von einer *Veränderung von grundlegenden Figuren seines Selbst- und Weltverhältnisses*, also gelingenden Bildungsprozessen, gesprochen werden kann, weil er letztlich weiter fremdbestimmt agiert und sein Lebenssystem ein letztes Mal zu affirmieren scheint, wenngleich er sich dabei als der, der er ist, annimmt und nicht mehr seinem vergangenen Ich hinterherläuft:

„Ich möchte euch allen heute Abend sagen, wie dankbar ich bin, dass ich hier sein kann. 'Ne Menge Leute haben mir gesagt, dass ich (Pause) dass ich nie wieder in den Ring steigen würde. Das ist aber alles, was ich kann. Ihr wisst, wenn man am Limit lebt, wenn man bis zum Äußersten geht und man die Kerze an beiden Enden anzündet, dann muss man den Preis bezahlen. In so einem Leben kannst du alles verlieren, was du liebst und alles, was dich geliebt hat. Also, ich hör' nicht mehr so gut wie früher, und ich vergess' auch manches und ich seh' nicht mehr ganz so gut aus wie früher. Aber zum Teufel, ich steh' immer noch hier. Ich bin *The Ram*.²⁸ Gut, im Laufe der Zeit, wisst ihr, (Pause) im Laufe der Zeit, heißt es, er ist (Pause) er ist am Ende, er ist erledigt, er ist ein Loser, er ist ein Wrack. Aber wisst ihr was, die einzigen, die mir sagen dürfen, wann es für mich vorbei ist, das seid ihr hier. Ihr hier im Saal. Ihr dürft mir das sagen. Ihr seid diejenigen, für die wir das alles machen. O.K.? Ihr seid meine Familie. Ich tue das für euch. Ich liebe euch.“ (1:34:10-1:35:29)

Dieser Szene geht noch ein souveräner Abschluss mit Cassidy voraus, als sie ihm hinterherreist und ihn vom Kampf abhalten will. Er entgegnet ihr, dass er nur seinen Job macht, weiß, was er tut, sein Herz noch schlägt und nur die Welt außerhalb des Wrestling ihn verletzen kann, weil sie sich nicht für ihn interessiert.

Danach erklingt als Auftrittssong „Sweet Child o' Mine“ von Guns N'Roses, der ebenso gut als Sinnbild für die Wirkung von Cassidy auf Robinson aufgefasst werden kann:

28 Diese Aussage verdeutlicht nochmals die umfassende Identifikation mit seiner Rolle als Wrestler. Er ist das, was er zeigt, seine Subjektivität ist durch und durch Oberfläche, bestimmt in ihrem Wesen letztlich durch die Wahrnehmung seiner Außenwelt sowie durch sein Festhalten an einer ihm von der Außenwelt vor 20 Jahren zugewiesenen Subjektposition als Star. Seine Versuche, abseits des Wrestling eine alternative Subjektposition zu finden, scheitern.

„She’s got a smile that it seems to me
Reminds me of childhood memories
Where everything was as fresh as the bright blue sky
Now and then when I see her face
She takes me away to that special place
And if I’d stare too long
I’d probably break down and cry
Sweet child o’ mine
Sweet love of mine [...]
Where do we go
Where do we go now
Where do we go
Sweet child o’ mine“ (Guns N’Roses 1987).

Robinson hat Cassidy sinnbildlich zu lange in die Augen gesehen, denn aus seiner Sicht auf sie ist eine Leidenschaft für sie entstanden.

In der letzten Filmeinstellung springt Robinson in die Schwarzblende, höchstwahrscheinlich wissend, dass er in den Tod springt, weil er in der Kabine und im Ring starke Herzschmerzen hatte.²⁹ Der Song „The Wrestler“ von Bruce Springsteen beginnt:

„Then you’ve seen me, I come and stand at every door
Then you’ve seen me, I always leave with less than I had before
Then you’ve seen me, bet I can make you smile when the blood, it hits the floor
[...] These things that have comforted me I drive away [...]
This place that is my home I cannot stay [...]
My only faith’s in the broken bones and bruises I display“ (Bruce Springsteen 2009).

Der Tod, hier in Form eines mehr oder weniger vollzogenen Freitods als Befreiungsakt, wird einerseits als souveräne Wahl zur rechten Zeit inszeniert, andererseits als Bedingung der Möglichkeit von Leben bzw. Weiterleben in der Erinnerung der Fans angedeutet.

Darüber hinaus wird Alter(n) in *The Wrestler* insgesamt mit (körperlichem) Leiden, kultureller Ausgeschlossenheit, Einsamkeit und Beziehungslosigkeit, Angst, Bitterkeit, Starrsinn, Entfremdung und Machtlosigkeit in Verbindung gebracht – nicht zuletzt aber, weil Robinson nicht in der Lage ist, seinen populärkulturellen Bezugsrahmen zu verändern, eine populärkulturelle Sensibilität oder ein entsprechendes Ethos der Lebensführung auszubilden.

29 Bevor Robinson zum Kampf geht, erklingt ein sehr hoher Ton, der so klingt, wie der Alarmton des Herzfrequenzmessers im Krankenhaus bei einem Herzstillstand – eine filmsprachliche Vorwegnahme des weiteren Geschehens.

4 FAZIT: POPULÄRES ALTERN?

Populäre Kulturen sind wesentlich *storytelling*, permanente Dialoge mit sich und ihrer Geschichte – *The Wrestler* stellt einen solchen narrativen Dialog dar. Von einer subjektiven Perspektive aus betrachtet sind populäre Kulturen daraus resultierende *Imaginationsarsenale* und Möglichkeitswelten von Identitätsangeboten – für Robinson sind sie dies auch, wenngleich sehr eindimensionale. Nicht zuletzt fungieren populäre Kulturen auch als Sozialisationsagenturen und Welterklärungs- bzw. Weltbewältigungsmodelle – wie durch die Figur Robinson veranschaulicht werden kann. Diese individuellen Bedeutungsdimensionen, die zugleich konstitutive soziale Funktionen der populären Kultur sind, brauchen, um kontinuierlich identifizierbar und kommunizierbar zu sein, *Archive* (etwa Musik, Lifestyles, Clubs, Mode, Fotografien, Zeitschriften, Literatur, Filme, Wissenschaft oder Kunst), Protagonisten und Kommunikatoren (z.B. Stars, Künstler oder Journalisten), damit populäre Kulturen für die Rezipienten immer wieder zu *repräsentativen Kulturen* (vgl. Tenbruck 1990; vgl. auch Göttlich/Gebhardt/Albrecht 2010) werden können. *The Wrestler* kann vor diesem Hintergrund als Archiv und Robinson als ästhetische Figur eines Protagonisten bzw. Kommunikators aufgefasst werden.

Diese Auffassung wird einerseits von Simmels These, dass sich die soziale Wirklichkeit stets im Spannungsfeld von subjektiver und objektiver Kultur konstituiert, getragen (vgl. Simmel 1989), andererseits von der Annahme Bergers und Luckmanns, dass der Mensch stets Produkt und Produzent der Gesellschaft zugleich sei (vgl. Berger/Luckmann 1996). Mit Blick auf die Analyse populärer Kulturen betont Storey entsprechend: „We make history and we are made by history; we make culture and we are made by culture.“ (Storey 2003: 60)

Die vorausgehenden Überlegungen haben verdeutlicht, dass in einem prominenten Feld repräsentativer Kultur, dem populären Film, die Auseinandersetzung mit der Kultur des Alter(n)s, im Unterschied zur Popmusik-Kultur (vgl. Kleiner 2010), explizit zum Thema wird.

Im Gegensatz zum Tod ist Alter(n) erfahrbar und erlebbar – und auch gestaltbar. Hieraus sollte das produktive Potential der Auseinandersetzung mit dem Alter(n) gewonnen und eine populärkulturelle *Kreativität des Handelns* sowie *Denkens* erzeugt, *Möglichkeitswelten* und *Imaginationsarsenale*, soweit wie überhaupt realisierbar, eröffnet werden. Es ginge hierbei um ein, im Sinne Foucaults (vgl. u.a. Foucault 1986, 1990, 1994, 1997), Ethos der Lebensführung, durch das man versuchen könnte, der populärkulturellen Identitätspolitik seiner Jugend eine altersgerechte Form zu geben, um nicht, etwa mit Blick auf Mode, Arbeit und Freizeit, als präventives Zitat seiner Selbst zu altern. Darüber hinaus könnten die enger werdenden Räume, in denen populäre Kultur noch gelebt und erlebt werden kann, sozial kompetent erschlossen und gestaltet, aber auch aus ihnen ein neues Leben und Erleben bezogen werden. Hierbei könnten populäre Kulturen weiterhin

eine soziale und kulturelle Orientierungsfunktion für das Individuum besitzen. Genau diese Ausbildung eines populärkulturellen Ethos der Lebensführung gelingt Robinson. Er könnte insofern als ästhetische Figur eine Fremdheitserfahrung für die Zuschauer darstellen, von der aus konstruktive Bildungsprozesse ausgehen.

Populäre Kulturen, hier am Beispiel des populären Films, als einflussreiche Felder kultureller Produktion und Rezeption, können als kulturelles Gedächtnis im Umgang mit dem Alter(n) fungieren bzw. als Altersbilder, die die Gestaltung von Altersrollen und Altersidentitäten (affirmativ und/oder kritisch) anregen, wie dies in *The Wrestler* der Fall ist. Zudem können populäre Kulturen zu Archiven, Aufschreibssystemen und Artikulationsinstanzen für individuelle Auseinandersetzungen mit dem Alter(n) bei den Zuschauern werden, wodurch verstärkt zur öffentlichen Thematisierung angeregt, also die Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung der alternden Gesellschaft mitbestimmt, zumindest aber die individuelle Beschäftigung mit diesem Thema angereichert werden könnte.

Kultur besteht – neben Repertoires an kulturellen Wissens-, Sinn- und Bedeutungsbeständen – vor allem aus Repertoires an praktischem Wissen und interpretativem Können, die erst die kulturellen Wissens- und Bedeutungsbestände in der Praxis zur Wirkung bringen. Genau an dieser Stelle müsste die Auseinandersetzung mit der Kultur des Alter(n)s ansetzen – ausgehend von Feldern (medien-)kultureller Produktion. Insofern versteht Foucault unter dem Begriff der *Selbstsorge* „nicht einfach, dass man an sich interessiert ist, auch nicht, dass man zur Selbstbezogenheit oder Selbstverliebtheit neigt“, sondern er „beschreibt eine Art von Arbeit, eine Tätigkeit, es umschließt Aufmerksamkeit und Wissen“ (Foucault 1994: 281). Hier wird eine Reformulierung der Selbst- und Weltverhältnisse in der Sorge um sich selbst intendiert – diese korrespondiert mit Kokemohrs Bildungsbegriff, dem Verständnis von Medienbildung von Jörissen und Marotzki sowie mit Améry's Auseinandersetzung mit dem Alter(n). Robinson ist nicht in der Lage, die Sorge um sich selbst selbstbestimmt zu realisieren.

Unter *Kultur* können dementsprechend die Formen und Bedeutungsvielfalt symbolischer Ordnungen, Handlungen und Äußerungen, in denen sich Selbst- und Weltbilder, Wahrnehmungsweisen und Mentalitäten widerspiegeln und konstituieren, begriffen werden. *Kultur* ist eine Interpretationsgemeinschaft, deren Aufgabe im fortwährenden Aushandeln und Konstruieren von (instabilen) Bedeutungen, (Kontext-relativem) Sinn und (heterogenen) Identitätsangeboten sowie Weltbildern besteht. Populäre Kulturen sind in diesem Kontext wesentliche *Motoren* der Produktion von Bedeutungen und Handlungsformen.

Es stellt sich hierbei auch die Frage, in welcher Art und Weise sich Alter(n) abspielt, wie Alter(n) selbst zur Kultur wird. Alter(n) ist eine eigene Methode des Verstehens und eine spezifische Handlungsform, die sich in vielen Fällen mit den *traditionellen* Kulturverständnissen und Handlungsweisen anderer Felder kultureller Kommunikation und kulturellen Handelns

nicht deckt. Dennoch müssen sich die Mitglieder der Gesellschaften dieses Verständnis aneignen, um ihre Lebenswelten *verstehend gestalten* zu können. Denn Kulturaneignung vollzieht sich immer im Spannungsfeld von subjektiver und objektiver Kultur, indem sich Menschen den Produkten der Kultur – z.B. Symbolen, Wert- und Normsystemen, Traditionen – und zugleich die Kulturprodukte anpassen, wenn es etwa um Autos, Möbel, Hygienestandards oder Ausreisebestimmungen geht. Immer gleichen die Individuen diese Produkte der Kultur und die Kulturprodukte mit ihren Gewohnheiten, ihrer Umgebung und Kombinationsfreudigkeit ab und arbeiten sie in ein subjektiv konstituiertes Milieu ein (vgl. Soeffner 1988).

Kultur ist allen Repressalien zum Trotz nicht umfassend standardisierbar – an der Figur Robinson ist zu beobachten, welche fatale Folgen es haben kann, wenn man versucht, Kultur zu standardisieren bzw. zu vereinheitlichen – gerade dadurch, dass sie stets von Menschen unterschiedlichster Herkunft geschaffen wird und gleichzeitig wiederum kulturelle Lebensstile und Lebenswelten schafft, an denen Menschen sich permanent abarbeiten müssen. Diese Diagnose darf aber nicht übersehen, dass die kulturelle Vielfalt keine Vielfalt für alle ist, bzw. einen gemeinsamen, handlungsleitenden Hintergrund für soziale und individuelle Welt- sowie Selbstentwürfe darstellt. Zudem kann auch nicht behauptet werden, dass kulturelle Vielfalt automatisch oder überhaupt zu wechselseitigem Verständnis und einem Zuwachs an Handlungsmöglichkeiten führe. Die Kultur(en) des Alter(n)s erfordern daher nicht nur Strategien individueller Aneignung, sondern sie ziehen auch neue Zusammenhänge verpflichtender Beziehungen nach sich. Beziehungstiftung gelingt Robinson in *The Wrestler* nicht, wodurch sein Scheitern wesentlich bedingt ist.

Populäre Kulturen als kulturelle Kommunikationsformen könnten diese Funktionen einerseits für die populärkulturell Sozialisierten übernehmen, andererseits als *strategische Plattform* dienen, kulturelle Themen bzw. Probleme aufmerksamkeitsökonomisch erfolgreich auf die soziale Agenda zu bringen. Die Ausbildung einer transformatorischen und sich somit für Fremdheitserfahrungen offen haltenden populärkulturellen Sensibilität, Urteilskraft und Handlungskompetenz ist hierfür entscheidend. Robinson veranschaulicht die Konsequenzen des Nichtvorhandenseins dieser populärkulturellen Grundkompetenzen.

Populäre Kulturen fungieren als Sinnanbieter, die beziehungs- bzw. gemeinschaftsstiftend orientiert sind, Wertorientierung enthalten und zeigen, wie neue Lebensentwürfe sozial eingeordnet werden können. Das Erzählen von Geschichten besitzt eine hohe Bildungsrelevanz, etwa in Form von Erzählungen und Berichten von gelingenden Lebensgeschichten. Das Erinnern an die Möglichkeiten des gelingenden Lebens hilft, Sinn zu finden, speziell in Krisensituationen und Kontexten der Fremdheitserfahrung. Auch das Lernen aus der Diffusion von Selbst- und Weltbezügen, also aus dem Krisenhaften von Bildungsprozessen, wie in *The Wrestler*, ermöglicht in der Auseinandersetzung mit diesen Diffusionen emanzipatorische Handlungs-

praxen. Die Bestimmtheit des Scheiterns von Robinson kann so zu einer produktiven Verunsicherung der Zuschauer im Umgang mit den filmischen Altersbildern beitragen, aus der ein Unbestimmtheitsmanagement im Umgang mit dem eigenen (populärkulturellen) Alter(n) resultieren kann.

Hierzu trägt wesentlich bei, dass im Film „Alter(n)sstereotype durch Alter(n)sstereotype“ aufgelöst „und auf diese Weise dychotome [sic] Alterskonstruktionen“ ästhetisch überwunden werden. „Sie werden zu Singularitäten, die im Stereotyp nicht mehr aufgehen und so Nichtidentisches ausdrücken.“ (Sanders 2010: 310) In der ästhetischen Figur Randy „The Ram“ Robinson erweisen sich seine lebensweltlichen Grenzen als Sinn Grenzen im Umgang mit sich und seiner Umwelt. Hierdurch wird der Blick auf die soziale und individuelle Konstruktion von Altersrollen sowie Altersbildern frei, ohne diese aber wiederum mit vermeintlich richtigen oder besseren Rollenbildern zu ersetzen. Insofern stellen diese Altersrollen und -bilder eine Perspektive dar, wie filmische Stereotype dazu beitragen können, soziale Stereotype zu transformieren. Allerdings verdeutlicht *The Wrestler* eindringlich, dass die Bedingung der Möglichkeit von transformatorischen Bildungsprozessen der Zusammenhang von Bildung und Anerkennung ist und dieses Verhältnis als soziale Voraussetzung von Selbstentwicklung und Welter-schließung verstanden werden muss.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (2008): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Amand, Anton/Kolland, Franz (Hg.) (2008): *Das erzwungene Paradies des Alters? Fragen an eine Kritische Gerontologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Améry, Jean (1997): *Über das Altern. Revolte und Resignation*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Amrhein, Ludwig (2008): *Drehbücher des Alter(n)s. Die soziale Konstruktion von Modellen und Formen der Lebensführung und -stilisierung älterer Menschen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Aner, Kirsten/Karl, Ute (Hg.) (2010): *Handbuch ‚Soziale Arbeit und Alter‘*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1996): *Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Blaseio, Gereon/Pompe, Hedwig/Ruchatz, Jens (Hg.) (2005): *Popularisierung und Popularität*, Köln: DuMont.
- Breinbauer, Ines Maria et al. (Hg.) (2010): *Transdisziplinäre Alter(n)sstudien. Gegenstände und Methoden*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Büscher, Michael (2005): „Vorwort. Zur Einführung“, in: Jochen Bonz/ Michael Büscher/Johannes Springer (Hg.), *Popjournalismus*, Mainz: Ventil, S. 7-20.
- Büsser, Martin (2000): *Popmusik*, Hamburg: Rotbuch.
- Büsser, Martin (2004): *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Connor, Steven (2004): *The Book of Skin*, London: Reaction Books.
- Creed, Barbara (1993): *The Monstrous Feminine: Film – Feminism – Psychoanalysis*, London: Routledge.
- Denzin, Norman K. (2000): „Reading Film. Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial“, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorf/Ines Steinke (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 416-428.
- Dinges, Martin (Hg.) (2005): *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeit vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Etzemüller, Thomas (2007): *Ein ewig wählender Untergang. Der apokalyptische Bevölkerungsdiskurs im 20. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript.
- Fenske, Ute (2008): *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960*, Bielefeld: transcript.
- Foucault, Michel (1986): *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1990): „Was ist Aufklärung?“, in: Eva Erdmann/Axel Honneth (Hg.), *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Campus, S. 35-94.
- Foucault, Michel (1994): „Genealogie der Ethik: Ein Überblick über laufende Arbeiten“, in: Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow, *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Weinheim: Belz, Athenäum, S. 265-292.
- Foucault, Michel (1997): *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fuchs, Miriam (2002): „Avantgardefilm/Experimentalfilm/Undergroundfilm“, in: Koebner, *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 50-53.
- Giddens, Anthony (1996): *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Göttlich, Udo/Gebhardt, Winfried/Albrecht, Clemens (Hg.) (2010): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*, Köln: Halem.
- Goffman, Erving (1971a): *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*, Gütersloh: Bertelsmann.
- Goffman, Erving (1971b): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1983): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper.

- Grob, Norbert (2002): „Autorenfilm“, in: Koebner, *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 46-50.
- Gubrium, Jaber F./Holstein, James A. (Hg.) (2003): *Ways of Aging*, Malden, MA: Blackwell.
- Hecken, Thomas (2007): *Theorien der Populärkultur. Dreißig Theorien von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld: transcript.
- Hecken, Thomas (2009): *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*, Bielefeld: transcript.
- Heitmeyer, Wilhelm (1997): *Was treibt die Gesellschaft auseinander? Bundesrepublik Deutschland: Auf dem Weg von der Konsens- zur Konfliktgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Höller, Christian (1996): „Widerstandsrituale und Pop-Plateaus. Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute“, in: Tom Holert/Mark Terkessidis (Hg.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin: Ed. ID-Archiv, S. 55-71.
- Hondrich, Karl O. (2007): *Weniger sind mehr. Warum der Geburtenrückgang ein Glücksfall für unsere Gesellschaft ist*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.) (2003a): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler.
- Hügel, Hans-Otto (2003b): „Einführung“, in: Hügel, *Handbuch Populäre Kultur*, S. 1-22.
- Hügel, Hans-Otto (2003c), „Unterhaltung“, in: Hügel, *Handbuch Populäre Kultur*, S. 73-81.
- Hügel, Hans-Otto (2007): *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*, Köln: Halem.
- Jacke, Christoph (2004): *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe*, Bielefeld: transcript.
- Jacke, Christoph (2009): *Einführung in Populäre Musik und Medien*, Münster: LIT.
- Jörissen, Benjamin/Marotzki, Winfried (2009): *Medienbildung. Eine Einführung*, Bad Heilbrunn: UTB.
- Kiefer, Bernd/Stiglegger, Marcus (2003): „Kino“, in: Hügel, *Handbuch Populäre Kultur*, S. 278-281.
- Klein, Gabriele (1999): *Electronic Vibration. Pop – Kultur – Theorie*, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins.
- Kleiner, Marcus S. (2000): *Im Bann von Endlichkeit und Einsamkeit? Der Tod in der Existenzphilosophie und der Moderne*, Essen: Die Blaue Eule.
- Kleiner, Marcus S. (2008): „Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit“, in: Dirk Matejovski/Marcus S. Kleiner/Enno Stahl (Hg.), *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*, Essen: Klartext, S. 11-42.
- Kleiner, Marcus S. (2010): „Help the Aged! Popmusik und Alter(n)“, in: Göttlich/Gebhardt/Albrecht, *Populäre Kultur als repräsentative Kultur*, S. 309-328.

- Kleiner, Marcus S. (2011): „Musikkörper. Zur interkulturellen Inszenierung von Männlichkeit in aktuellen Musikvideos“, in: Marcus Stiglegger/Ivo Ritzer (Hg.), *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*, Berlin: Bertz + Fischer.
- Koebner, Thomas (Hg.) (2002): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam.
- Kokemohr, Rainer (2007): „Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie“, in: Koller/Marotzki/Sanders, *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung*, S. 13-68.
- Koller, Hans-Christoph/Marotzki, Winfried/Sanders, Olaf (Hg.) (2007): *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Bielefeld: transcript.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia UP.
- Küpper, Thomas (2010): *Filmreif. Das Alter in Kino und Fernsehen*, Berlin: Bertz + Fischer.
- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham, NC: Duke UP.
- Marks, Laura U. (2002): *Touch: Film and Multisensory Theory*, Minneapolis, MN: U of Minnesota P.
- McLuhan, Herbert Marshall (1992): *Die Magischen Kanäle. „Understanding Media“*, Düsseldorf: ECON.
- Ministerium für Wirtschaft, Mittelstand und Energie des Landes Nordrhein-Westfalen (MWME) (Hg.) (2007): 5. *Kulturwirtschaftsbericht. Kultur- und Kreativwirtschaft. Wettbewerb – Märkte – Innovationen*, http://www.e-c-c-e.de/fileadmin/content_bilder/fakten/5_Kulturwirtschaftsbericht_NRW_Kurzfassung.pdf
- O’Neill, John (1989): *The Communicative Body: Studies in Communicative Philosophy, Politics, and Sociology*, Evanston, IL: Northwestern UP.
- O’Neill, John (1990): *Die fünf Körper. Medikatisierte Gesellschaft und Vergesellschaftung des Leibes*, München: Fink.
- Plessner, Helmuth (1975): *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin: de Gruyter.
- Robnik, Drehli (2002): „Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie“, in: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender, S. 246-280.
- Rosenmayr, Leopold (1983): *Die späte Freiheit. Das Alter – ein Stück bewusst gelebten Lebens*, Berlin: Severin & Siedler.
- Rosenmayr, Leopold (1990): *Die Kräfte des Alters*, Wien: Edition Atelier.
- Saake, Irmhild (2006): *Die Konstruktion des Alters. Eine gesellschaftstheoretische Einführung in die Altersforschung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Sanders, Olaf (2007): „Filmbildung. Zur filmischen Untersuchung von Bildungsprozessen am Beispiel von *Broken Flowers* und *Don’t Come*

- Knocking*“, in: Koller/Marotzki/Sanders, *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung*, S. 199-217.
- Sanders, Olaf (2009): „Kino als Bildungsmedium“, in: Michael Wimmer/Roland Reichenbach/Ludwig Pongratz (Hg.), *Medien, Technik und Bildung*, Paderborn: Schöningh, S. 123-134.
- Sanders, Olaf (2010): „Kein Land für alte Männer und gradlinige Geschichten? Transkulturelle Analysen von Filmbildungsprozessen und die Zersetzung von Altersstereotypen im amerikanischen Gegenwartskino“, in: Breinbauer et al., *Transdisziplinäre Alter(n)sstudien*, S. 287-314.
- Sanders, Olaf (2011): „Die Lieben älterer Männer im amerikanischen Gegenwartskino. Eine Einführung in eine durch Deleuze inspirierte Theorie der Filmbildung“, in: Anja Hartung (Hg.), *Liebe(n) und Alter(n). Die Konstitution von Alter(n)swirklichkeiten im Film*, München: kopaed.
- Sartre, Jean-Paul (1994): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schirmmacher, Frank (2005): *Das Methusalem-Komplott*, München: Heyne.
- Seel, Martin (1985): *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Shaviro, Steven (2006): *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN: U of Minnesota P.
- Simmel, Georg (1989): „Die Arbeitsteilung als Ursache für das Auseinandertreten der subjektiven und objektiven Kultur“, in: *Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 95-127.
- Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA: U of California P.
- Soeffner, Hans-Georg (1988): „Kulturmythos und kulturelle Realität(en)“, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Kultur und Alltag*, Göttingen: Schwartz, S. 3-20.
- Söndermann, Michael et al. (2009a): *Forschungsberichte ‚Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland‘. Kurzfassung eines Forschungsgutachtens im Auftrag des Bundesministeriums für Wirtschaft und Technologie*, Berlin: BMWi.
- Söndermann, Michael et al. (2009b): *Endbericht ‚Kultur- und Kreativwirtschaft. Ermittlung der gemeinsamen charakteristischen Definitionselemente der heterogenen Teilbereiche der ‚Kulturwirtschaft‘ zur Bestimmung ihrer Perspektiven aus volkswirtschaftlicher Sicht‘*, Köln: BMWi.
- Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, Berlin: Bertz + Fischer.
- Stiglegger, Marcus (2010): *Terrorkino. Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin: Bertz + Fischer.
- Stimmer, Franz (1994): „Lebensalter“, in: Gerd Reinhold (Hg.), *Soziologie-Lexikon*, München: Oldenbourg, S. 394-399.

- Stojanov, Krassimir (2006): *Bildung und Anerkennung. Soziale Voraussetzungen von Selbst-Entwicklung und Welt-Erschließung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Storey, John (2003): *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Malden, MA: Blackwell.
- Strange, Nicholas (2006): *Keine Angst vor Methusalem! Warum wir mit dem Altern unserer Gesellschaft gut leben können*, Springe: zu Klampen.
- Tenbruck, Friedrich H. (1990): „Repräsentative Kultur“, in: Hans Haferkamp (Hg.), *Sozialstruktur und Kultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 20-35.
- Thieme, Frank (2008): *Alter(n) in der alternden Gesellschaft. Eine soziologische Einführung in die Wissenschaft vom Alter(n)*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Ullmaier, Johannes (1995): „Pop und Destruktion. Einleitende Bemerkungen zur Kategorie der Destruktion und zum Vitalismusproblem“, in: Roger Behrens et al. (Hg.), *Testcard. Beiträge zur Pop-Geschichte*, Nr. 1: *Pop und Destruktion*, Mainz: Ventil, S. 9-21.
- Urban, Peter (1979): *Rollende Worte, die Poesie des Rock. Von der Straßenballade zum Pop-Song*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Voigt, Dieter/Meck, Sabine (1989): „Alterssoziologie“, in: Günter Endrweit/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Wörterbuch der Soziologie*, Bd. 1, Stuttgart: Suhrkamp, S. 10-18.
- Williams, Linda (1989): *Hard Core: Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*, Berkeley, CA: U of California P.

FILM

The Wrestler (2008) (USA, R: Darren Aronofsky)

MUSIK

- ACCEPT (1983): *Balls to the Wall*. Lark Records.
- Bruce Springsteen (2009): *Working on a Dream*. SMI Col – Sony Music.
- Guns N’Roses (1987): *Appetite for Destruction*. Geffen Records.
- Lou Reed (1980): *Growing up in Public*.
- Ratt (1984): *Out of the Cellar*. Atlantic.