



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Authentizitätsfiktionen der Fingierten

Die US-amerikanische
Professional Wrestling-Autobiografie

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Paul Ferstl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 393

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

*All that matters is the amount of money you can make,
and the length of time you can go without killing yourself.*

Matt Hardy, The Hardy Boys. Exist 2 Inspire

*From the time you walk out till the time you leave,
it's about making them yell the loudest for the longest.*

Tully Blanchard

Danksagungen

„Danke“ sagen ist eine Konvention, die durch Ehrlichkeit zu einer ebenso schönen wie leichten Pflicht werden kann.

Kaum genug danken kann ich meiner Partnerin Lisa Mundt, B.A., M.A., für unser Miteinander, für die so vielfältige Unterstützung und Ermunterung, die diese Arbeit überhaupt erst ermöglicht hat. Danke für alles – besonders für das Vertrauen, dass das alles geht, und zwar vor allem gerade dann, wenn ich dieses Vertrauen selbst nicht hatte. Meine Dankbarkeit vollumfänglich in Worte zu fassen zu versuchen verbietet mir der Anspruch auf Glaubwürdigkeit, der mit einer wissenschaftlichen Arbeit einherzugehen hat.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner, der die Betreuung dieser Arbeit trotz des unüblichen Themas mit bekannter Gelassenheit übernommen und ihre Entstehung durch die Art seiner Begleitung mehr gefördert hat, als er vielleicht ahnt; ich bin ihm nicht nur für seine Unterstützung und seine fachdienlichen Hinweise während der Abfassung dieser Arbeit sehr verbunden, sondern auch für die vielfältige Förderung, die ich seit meinem ersten Studiensemester von ihm erfahren habe. Er hat mir nach Studienabschluss die Möglichkeit eröffnet, dass auch ein berufliches Leben an der Universität stattfinden könnte (während des Studiums selbst war mir dieser absurde Gedanke nie gekommen), und mir die Gelegenheit gegeben, mich in Forschungsprojekten und universitärer Lehre zu beweisen und Herausforderungen zu stellen. Vor allem für die Zusammenarbeit im Rahmen der wissenschaftlichen Reihe *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* bin ich besonders dankbar, da mir erst diese Tätigkeit die Welt der praktischen Buchproduktion in ihren vielen Facetten erschlossen hat. Ich habe seine vielfältigen Leistungen zunächst als Student und schließlich als Mitarbeiter und Kollege aus mehreren Perspektiven kennenlernen dürfen und weiß sie sehr zu schätzen.

Großer Dank gilt auch Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter, M.A., den ich in den letzten Jahren in vielfältigen Tätigkeiten unterstützen durfte und

dessen umfangreiche Kenntnisse wie auch seine verblüffende Energie mir ein Vorbild sind; ich danke für die Zusammenarbeit, das Vertrauen und die Eröffnung neuer Horizonte. Ohne das daraus resultierende Arbeitsklima hätte ich die Abfassung dieser Arbeit weder erwogen noch abgeschlossen.

Großer Dank gilt auch Univ.-Prof. Dr. Stefan Zahlmann, M.A., der sich nicht nur zur Begutachtung dieser Arbeit bereit erklärt hat, sondern auch durch seine Tätigkeit in Forschung wie Lehre entscheidend dazu beigetragen hat, dass ich eine Bearbeitung eines solchen Themas überhaupt in Erwägung gezogen habe.

Mag. Martin Tschiggerl und Thomas Walach, B.A., M.A., sind wie üblich an allem schuld. Martin Tschiggerl war Auslöser für die Entstehung eines 60-seitigen *Professional Wrestling*-Artikels („Schreib mir doch etwas Kurzes über Medienkulturen des Sports!“), Thomas Walach für die folgende Eskalation („Schreib doch gleich eine Diss darüber!“). Ich danke darüber hinaus für unsere akademische Zusammenarbeit und die daraus entstandene Freundschaft, für gemeinsam organisierte Konferenzen, Sammelbände und die vergnüglichsten aller Arbeitssitzungen.

Mag. Stephan J. Berger und Mag. Dr. Robert König sind inspirierende Philosophen, Freunde und kenntnisreiche *Wrestling*-Fans; unsere Gespräche haben umfangreichen Einfluss auf diese Arbeit genommen. Stephan hat zudem gemeinsam mit Lisa Mundt (B.A., M.A.) diesen Text korrekturgelesen.

Dank geht auch an meine Kolleginnen Constanze Prasek, B.A., und Theresa Schmidt, B.A., für die schöne Zusammenarbeit trotz des Umstandes, dass ich diese Doktorarbeit parallel zu unserer gemeinsamen Arbeitstätigkeit verfasst habe. Das Verdienst für ein gutes Arbeitsklima gebührt allein ihnen.

Marion Wittfeld, B.A., M.A., war mir während des Verfassens durch die gemeinsame Leidenszeit besonders verbunden. Ihr danke ich für Kritik, Anregungen, Freundschaft und Aufmunterung. Vazul Litkey war mir stets ein sehr guter Freund und kritischer Gesprächspartner, dessen Unterstützung in (nicht nur) dieser Zeit mir sehr viel bedeutet.

Mag. Tamara Mundt-Smejda, M.A., und Dr. Wolfgang Mundt danke ich sehr dafür, mir an vielen Wochenenden ihr Haus für die Arbeit an der Dissertation geöffnet zu haben. Ohne diese Oase, in der meine Arbeit nur durch den Ruf zum Essen unterbrochen wurde, hätte ich die mir gestellte Aufgabe nicht bewältigen können.

Zuguterletzt geht mein Dank an Chris Jericho und Shawn Michaels. Jericho stellte als junger Fan im Laufe einer Zufallsbegegnung an Michaels die Frage, wie man denn einen *back flip off the top rope* zustande brächte. Michaels' inspirierende Antwort soll den geneigten Leserinnen und Lesern nicht vorenthalten werden: „You just have to go up there and do it, brother.“ Diesen Ratschlag kann man in Variationen an vielerlei Stellen finden; man wird mir jedoch zustimmen, dass er an besonderer Bedeutung gewinnt, wenn er von Shawn Michaels stammt. Ob sich diese Arbeit an Wert mit einem perfekten *back flip off the top rope* messen kann, sei dahingestellt.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	13
1. <i>Professional Wrestling</i>	27
1.1 Wissenschaftliche Perspektiven auf das <i>Professional Wrestling</i>	27
1.1.1 <i>Professional Wrestling</i> – eine einleitende Zusammenschau an Definitionen	30
1.1.2 Fachbegriffe	34
1.1.3 Geschichte und Geschäft des <i>Professional Wrestling</i>	37
1.1.4 <i>Professional Wrestling</i> und seine AktantInnen	39
1.1.5 Die Produkte des <i>Professional Wrestling</i>	43
1.1.6 <i>Professional Wrestling</i> und seine ProtagonistInnen	47
1.1.7 <i>Professional Wrestling</i> : Geschlecht und Sexualität	53
1.1.8 <i>Professional Wrestling</i> und Homoerotik	60
1.1.9 Frauen im <i>Professional Wrestling</i>	62
1.1.10 <i>Professional Wrestling</i> und Sport	69
1.1.11 <i>Professional Wrestling</i> „als“ – Theater, Melodrama, Ritual, Spiel und Performance	72
1.1.12 <i>Professional Wrestling</i> und Kritik	83
1.1.13 Exkurs: <i>Professional Wrestling</i> , Kitsch & Camp	92
1.1.14 Als Abschluss: <i>Professional Wrestling</i> als Performanz einer Wechselbeziehung von Faktualität und Fiktionalität	102
1.2 Geschichte des <i>Professional Wrestling</i>	112
1.2.1 <i>Professional Wrestling</i> – eine Kulturgeschichte von den Ursprüngen bis in die Moderne	112
1.2.2 <i>Professional Wrestling</i> – die Wurzeln des Sports in den USA	114
1.2.3 Collar-and-elbow, oder: Die Ausbreitung des <i>Professional Wrestling</i> in den USA	116
1.2.4 Der griechisch-römische Stil, oder: Die Konsolidierung des <i>Professional Wrestling</i> in den USA	121
1.2.5 Catch-as-catch-can, oder: Die Professionalisierung des <i>Professional Wrestling</i> in den USA	126
1.2.6 <i>The worked era begins</i>	130
1.2.7 <i>Gimmicks</i>	137
1.2.8 Die goldene Ära	140
1.2.9 Weiterentwicklungen in Zeiten des Profits	142

1.2.10 <i>The times, they are a-changing (again)</i> – Konsolidierung jenseits des Mainstreams	146
1.2.11 Landesweite TV-Ausstrahlung, Kabelfernsehen, Satelliten und PPV	154
1.2.12 <i>Monday Night Wars</i>	165
1.2.13 <i>The Tide is turning</i>	175
1.2.14 Die Alleinherrschaft	190
2. Autobiografien	195
2.1 Ausgangsposition: Lejeune	195
2.2 Narrative und Wirklichkeiten – Fiktionales und Faktuales	196
2.3 Postmoderne Autobiografiekonzepte	198
2.4 Selbst-Erzählen: Auf dem Weg zu einer narrativen Identität	203
2.5 Autobiografien und der Körper	205
2.6 Pragmatischer Einwurf: Die Autobiografie als Quelle	207
2.7 Relevante autobiografische Genres	209
2.7.1 Ruhm, Drogen, Erlösung	214
3. <i>Professional Wrestling</i> -Autobiografien	221
3.1. <i>Professional Wrestling</i> erzählen	221
3.1.1 Zur Geschichte der <i>Professional Wrestling</i> -Autobiografien	222
3.1.2 Motivation	225
3.1.3 Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur: Die „Geschichtsschreibung“ des <i>Professional Wrestling</i> durch die Autobiografie	228
3.1.4 Wer vom <i>Professional Wrestling</i> erzählt (und wer nicht)	246
3.1.5 Autorschaft und Erzähler	254
3.1.6 Bemühungen um Authentizität – Abbildungen von Personen und Objekten als Zeugen	257
3.1.7 Reflexion des Konstruktionscharakters der Autobiografie als literarisches Artefakt innerhalb der <i>Professional Wrestling</i> -Autobiografie	259
3.1.8 Zur Struktur von <i>Professional Wrestling</i> -Autobiografien	282
3.1.9 Cover	287
3.1.10 <i>Professional Wrestling</i> (-Autobiografien) und Inter/Transtextualität	288
3.1.11 Inhaltliche Tendenzen und Ziele zwischen Scheitern und Erfolg	297

3.2 <i>Professional Wrestling</i> erlernen und ausführen	318
3.2.1 Wrestler werden – Motivation, Ausbildung & Initiation	318
3.2.2 <i>Working, Talking, Booking</i>	349
3.2.3 <i>Professional Wrestling</i> als multimediales Produkt	387
3.3 <i>Professional Wrestling</i> leben	392
3.3.1 <i>Professional Wrestling</i> – Arbeitsbedingungen und ökonomische Existenz	392
3.3.2 „Echte Gewalt“ – Athleten, Shooter, Legitimate Tough Guys und ihr Klima	413
3.3.3 Körper und ihr Ende	422
3.3.4 <i>On the Road & Killing time</i>	441
3.3.4 <i>Professional Wrestling</i> – Community und Politik	448
4. Fazit	467
5. Bibliografie	479

Einleitung

Das *Professional Wrestling* ist eine Unterhaltungs-, vielleicht gar eine Kunstform, in der zwei oder mehr ProtagonistInnen vor einem zahlenden Publikum hauptsächlich innerhalb eines Rings einen Kampf simulieren, dessen Verlauf und Ergebnis von der Veranstaltungsleitung vorherbestimmt ist. Die WrestlerInnen führen als Auftragsnehmende diese Vorgaben durch. *Professional Wrestling* wird umsatzorientiert durchgeführt und greift unter anderem auf die Verwendung tradierter Bewegungsmuster zurück, die ursprünglich dem Sport des Ringens entspringen. Die Auseinandersetzungen sind zumeist wiederum Teil inszenierter Narrative, die das Interesse des Publikums an dem gebotenen „Kampf“ erregen sollen.

Das *Wrestling* kann in den USA auf eine je nach Perspektive hundert- bis hundertfünfzig Jahre dauernde Tradition verweisen. Bis in die späten 1980er Jahre behaupteten *Wrestling*-Promotions, in ihren Veranstaltungen tatsächlich kompetitive Kampfsport-Matches darzubieten. Die in dieser Branche tätigen Personen präsentierten einem Publikum ein Produkt, dessen „Wahrheit“ sie nach außen behaupteten, während sie die Mechanismen der Konstruktion dieser „Wahrheit“ streng für sich behielten und nicht mit Außenstehenden teilten.

Autobiografien sind literarische Texte, die für sich in Anspruch nehmen, die biografische Realität einer Person vermitteln zu können – in der besonderen Konstellation, dass „handelnde Person“, AutorIn und ErzählerIn des Textes deckungsgleich sind. Doch der tatsächliche Referenzcharakter eines autobiografischen Textes auf eine wie auch immer beschaffene außertextuelle Wirklichkeit ist schwer einzuschätzen. Aus poststrukturalistischer Perspektive mag eine scharfe Trennung von Texten wie der Autobiografie oder dem Roman in Bezug auf ihre Wirklichkeitsreferenz gar unmöglich sein. Doch auch ohne entsprechende Schulung mag den LeserInnen einer Autobiografie Zweifel kommen, inwieweit die Schilderungen, wie *realistisch* sie auch scheinen mögen, tatsächlich (oder gar vollständig) der Realität entsprechen – schließlich haben die AutorInnen zumindest scheinbar die vollständige Kontrolle über ihre Texte, und alle RezipientIn-

nen solcher Texte waren schon selbst in der einen oder anderen Form in der Situation, sich selbst präsentieren zu müssen – und sind damit zumindest in Ansätzen mit den damit einhergehenden Überlegungen und Strategien vertraut, die mit einer solchen Selbstrepräsentation einher gehen können.

Der Wahrheitsanspruch, den die Fiktion des *Professional Wrestling* an ihre RezipientInnen heranträgt, ist großer Teil des Reizes, den diese Unterhaltungsform auf ihr Publikum ausübt. Glaubwürdigkeit bzw. Skepsis ist angesichts der fantastischen bis geradezu grotesken Geschehnisse auf der „Bühne“ nicht das schlagende Kriterium: „The pleasure comes in seeing what cannot be believed, yet is constantly asserted to us as undeniably true.“¹ Ebenso reizvoll ist der Gedanke, hinter die Kulissen blicken zu können – und dafür auf Autobiografien zurückgreifen zu können, die wiederum die „Wahrheit“ versprechen und dennoch nur mehr oder weniger sorgfältig konstruierte Texte darstellen können, welche die Abbildung dieser Wahrheit versprechen und dabei von Beweggründen bestimmt sein mögen, die nicht unbedingt die Wahrheit als Ziel verfolgen. Diese zumindest für meinen Geschmack ansprechende Doppelung bewog mich dazu, 2007 damit zu beginnen, zum Vergnügen Autobiografien aus der Welt des *Wrestling* zu lesen. Ich hatte mich in den frühen 1990er Jahren als Kind und Jugendlicher mit den *Wrestling*-Produkten der Promotions WWF und WCW beschäftigt, dann aber mein Interesse für über ein Jahrzehnt eingestellt. Zum Ende des 20. Jahrhunderts hin war das *Wrestling*-Geschäft inzwischen transparent genug geworden, dass Autobiografien von PerformerInnen aus dem *Business* sukzessive zu einem tradierten Teil der Merchandising-Palette wurden – wer als WrestlerIn im 21. Jahrhundert Erfolg hat, hat gute Chancen, als AutorIn einer Autobiografie die „biografische Realität“ des eigenen Lebens zu schildern, das beruflich aus der Aufgabe besteht, einem Publikum Fiktionen als Realität zu präsentieren.

Mein Interesse an diesen Texten entstand nicht zuletzt deshalb, weil über diese Welt und ihre Hintergründe zumindest damals nur wenige zu-

¹ Henry Jenkins, ‚Never trust a Snake!: WWF Wrestling as Masculine Melodrama‘, in *Out of Bounds. Sports, Media, and the Politics of Identity*, ed. by Aaron Baker and Todd Boyd (eds.) (Indianapolis: Indiana University Press 1997) S. 48-78, hier S. 65.

sammenhängende und wertschätzende Informationen zu erhalten waren. Das *Professional Wrestling* hatte und hat einen schlechten Ruf, der – wie in weiterer Folge eingehend erläutert werden wird – auf seiner Darstellung von Gewalt und Exzess beruht, seinem Einsatz von kulturellen Klischees, seiner historischen Entwicklung aus dem Karnevalsbereich heraus, auf seiner Darstellung vereinfachter, auf Konflikt ausgelegter Machismo-Konzepte. Das *Wrestling* gilt als Unterhaltungsbranche, die für entsprechenden Umsatz bereit ist niedrige Instinkte zu bedienen, und die ein Massenpublikum in einen schreienden Pöbel verwandelt. Dennoch (oder vielleicht deshalb) ist *Wrestling* präsender Teil der US-amerikanischen Alltagskultur. Allein deshalb wäre es wohl naheliegend, das *Professional Wrestling* näher in den Blick zu nehmen als geringschätzig zu ignorieren. Doch auf einen näheren Blick hin stellt sich die Situation komplexer dar: Jedwede Inszenierung von Ansichten oder Werten scheint durch den transgressiven Rahmen des *Wrestling* ihre eigene Relativierung und Ironisierung zu enthalten. Battema und Sewell sehen den Erfolg des *Wrestling* in den 1990er Jahren allerdings auch als Teil des Aufkommens von maskulinistischen TV-Programmen begründet, die sich unter dem Schutz vorgeblicher Ironie und Verspieltheit gegen Liberalismus, Feminismus, Minderheitenschutz und Bewegungen zur Stärkung der Umwelt oder der Rechte Homosexueller wandten.² *Wrestling*, so glauben die Autoren, verknüpfe die Logik von kapitalistischen Marktdiskursen, die Flexibilität und individuelle Leistung propagieren, mit einer steigenden Fluidität von Identitäten, um sich dadurch vor der Kritik einer Ausbeutung historischer oder bestehender Ungerechtigkeiten im Rahmen einer Unterhaltungsform zu schützen – es sei den ZuseherInnen als idealen KonsumentInnen überlassen, das gebotene Programm in seiner tatsächlichen Bedeutung zu fixieren.³ Gleichzeitig zeigt aber, wie in der Folge näher erläutert sein wird, allein die bestehende wissenschaftliche Forschung zu *Wrestling* wie schwer es ist, Aussagen von

² Vgl. Douglas Battema and Philip Sewell, 'Trading in Masculinity: Muscles, Money, and Market Discourse in the WWF', in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 260-294, hier S. 260f.

³ Vgl. Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 261f.

bleibender Gültigkeit zu seinen Inhalten zu treffen – so werden etwa im selben Jahr, in dem ein wissenschaftlicher Artikel die systematische Benachteiligung von Latino-Wrestlern kritisiert und keine baldige Besserung für möglich hält, Latino-Wrestler zu Stars und Champions.

Zusätzlich zu diesen Zusammenhängen wurde mein Interesse an den Autobiografien durch die Darstellungen von Lebensbedingungen erweckt, welche von enormen Mühen berichten, derartige Fiktionen zu konstruieren, von den auslaugenden Umständen, unter denen WrestlerInnen arbeiten, von den Kosten für körperliche und geistige Gesundheit, von Exzess und unverklärter Drogensucht, zahlreichen Todesfällen und prekären Arbeitsbedingungen. Die Erzählungen von den Lebensbedingungen der PerformerInnen, welche die Herstellung eines derartigen Produkts ermöglichten, schienen mir erst die Vervollständigung des Bildes zu erschließen, das die Kritik an dem Produkt selbst lediglich umreißen konnte. Zwischen SportlerInnen und EntertainerInnen zu verorten, jedoch ohne den Respekt und die Anerkennung zu erhalten, der diesen beiden Berufsgruppen entgegen gebracht wird, erzählen WrestlerInnen in ihren Autobiografien zwangsläufig von einem Weg zum Erfolg, auf dem nur das letztliche Scheitern sicher scheint.

Mittlerweile ist das Errichten von „biografischen Realitätsfiktionen“ oder Authentizitätsfiktionen etwa über Facebook und Instagram Teil der Alltagskultur geworden, und der Umgang mit zum Teil hasserfüllten oder Hass anfachenden Fiktionen, die Anspruch auf wirklichkeitsbedeutenden Referenzcharakter erheben, letztlich aber nur Fiktionen sind, bestimmen die politischen Auseinandersetzungen in unserer Gesellschaft mit. Gerade aus dieser Situation heraus, die etwa den in der *World Wrestling Entertainment Hall of Fame* vertretenen US-Präsidenten Donald Trump hervorgebracht hat, scheint es mir umso sinnvoller, sich der wissenschaftlichen Erforschung einer Branche zu widmen, die den Verkauf von Fiktionen mit Anspruch auf wirklichkeitsbedeutenden Referenzcharakter seit über hundert Jahren als Geschäftsmodell betreibt. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Professional Wrestling* ist vergleichsweise jung und überschaubar; einerseits ist dies wohl durch seinen schlechten Ruf bedingt, der

die akademische Aufmerksamkeit (bislang) beschränkt hat, andererseits aber durch den flüchtigen Charakter der Performance und die besondere Situation, die sich in Bezug auf die Quellenlage einer Subkultur ergibt, zu deren konstituierenden Prinzipien lange Zeit die Verschleierung der eigenen Strukturen gegenüber Außenstehenden gehörte. Scott Beekman, der mit *Ringside. A History of Professional Wrestling in America* (2006) die erste wissenschaftlichen Standards entsprechende „nonpictorial history of wrestling“⁴ vorgelegt hat, macht fehlendes Wissen zur Geschichte des *Professional Wrestling* zum Teil für „wrestling’s scholarly marginalization“⁵ verantwortlich. Er schreibt zu den Herausforderungen, die eine historio- grafische Beschäftigung mit *Wrestling* mit sich bringt:

If one thinks of history as those past events transcribed for posterity, wrestling, to a significant degree, has no history. Not only are the achievements of past wrestlers ignored by current fans but those in control of the business willfully distort wrestling’s past in order to market current product. In wrestling, ballyhoo is king. Promoters market their current product as bigger, faster, and better than ever. The admission that early wrestlers possessed great ring or microphone skills would only serve to undercut such claims. Because past wrestlers cannot be used to draw crowds, they are ignored. Further, in a world dominated by egos and personal grudges and bereft of statistics and quantifiers, wrestling promoters frequently rewrite history to serve their own ends. [...] For those who control wrestling, history becomes nothing more than another marketing tool, twisted and distorted at will. The abominable condition of wrestling history made my task more difficult but also more important. I have sought to untangle the myths and legends of wrestling to present an accurate portrayal of the development of the entertainment form in this country.⁶

Dieser Darstellung mag eine Überspitzung eigen sein, die der Selbstvergewisserung und Präsentation als „erster wissenschaftlicher Geschichte des *Wrestling*“ geschuldet ist; der absoluten wie aber auch in Grundzügen nachvollziehbaren Darstellung mag etwa entgegengehalten sein, dass „current fans“ keineswegs als homogene Masse aufzufassen sind, die wenig Interesse für die Geschichte des *Business* aufbringen; und die Selbstdarstellung der derzeit erfolgreichsten *Wrestling*-Promotion, der WWE, referenziert beispielsweise in ihren Veranstaltungs-Intros wie auch in Feierlich-

⁴ Scott M. Beekman, *Ringside. A History of Professional Wrestling in America* (Wesport, CT: Praeger 2006), S. viii.

⁵ Beekman, *Ringside*, S. viii.

⁶ Beekman, *Ringside*, S. viii.

keiten zu Aufnahmen in die *WWE Hall of Fame* sehr wohl die Geschichte des *Business*. Der Vorwurf, die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte sei nur ein „marketing tool, twisted and distorted at will“, ruft allerdings wohl berechtigter Weise zur Prüfung der genannten Referenzierungen auf, und zu einer unabhängigen Beschäftigung mit dieser Geschichte.

In der Auseinandersetzung mit dem *Professional Wrestling* braucht es vor allem mehr Wissen. Schwierigkeiten bestehen in der theoretischen Fassbarkeit einerseits, die sich sowohl aus der Materialität des *Professional Wrestling* wie auch der entsprechend schwierigen Methode einer Analyse ergibt, die dessen Multimedialität wie Multimodalität gerecht werden muss, als auch in dem Mangel an Struktur und damit Orientierung, der durch das Fehlen einer etablierten Historiografie nach wie vor besteht.

Der Beitrag dieser Arbeit zu einer Vergrößerung des Wissens über *Professional Wrestling* soll darin bestehen, die US-amerikanischen Autobiografien aus dieser Subkultur einer Analyse zu unterziehen, die als Ausgangspunkt eine zunächst literaturwissenschaftliche Perspektive einnimmt. Die USA verfügen neben Mexiko und Japan über die lebhafteste *Wrestling*-Kultur der Welt und zudem über jene, welche die größte internationale Strahlkraft besitzt, was sich auch in einer entsprechenden regen Publikation von Autobiografien niedergeschlagen hat. Die leitende These dieser Arbeit geht davon aus, dass *Professional Wrestling*-Autobiografien zentrale Beiträge zu einem sich entwickelnden öffentlichen kollektiven Gedächtnis und einer Erinnerungskultur des *Wrestling* darstellen, die ausgehend von dem Erfahrungshorizont einzelner WrestlerInnen unter dem Einfluss von literarischen Traditionen und der eigenen Position innerhalb ihrer Subkultur Informationen zu Strukturen, Inhalten und Entwicklungen liefern, welche für die Erarbeitung einer Sozial- und Kulturgeschichte des *Professional Wrestling* unverzichtbar sind. Der Fokus auf Autobiografien bietet die Möglichkeit literarischen Text zum Gegenstand und Ausgangspunkt der Analyse zu machen, wodurch Text als fixiertes Medium die Vermittlung der Multimedialität und Multimodalität des *Professional Wrestling* tragen kann und somit einen diskursanalytisch und literaturwissenschaftlich zentrierten

Zugang zur sozialgeschichtlichen Evaluierung des Phänomens *Professional Wrestling* ermöglicht, der im Rahmen einer wissenschaftlichen Monografie erschöpfend behandelt werden kann. Dem Desiderat einer professionalisierten wissenschaftlichen Aufarbeitung des *Professional Wrestling* bietet eine derartige Analyse eine erste umfassende Erschließung einer Quellenform, die zwar eine Evaluierung ihrer jeweiligen Situiertheit im vielfältigen gattungstheoretischen, persönlichen, ökonomischen wie sozialstrukturellen Kontext autobiografischen Schreibens verlangt, deren Analyse aber in der Zukunft Teil einer differenzierten Auseinandersetzung mit *Professional Wrestling* sein muss. Darüber hinaus erweitert ein derartiger Zugang die bislang bestehenden wissenschaftlichen Auseinandersetzungen um ein individual-sozialgeschichtliches Element und bietet damit Gelegenheit zur Analyse des „Unterbaus“, der die Herstellung des Produkts *Professional Wrestling* trägt – die Autobiografie rückt den persönlichen Beitrag des Individuums ins Zentrum und damit auch in den Fokus der wissenschaftlichen Analyse.

Im Sinne der Methode folgt diese Arbeit einem diskursanalytischen Ansatz in der Tradition Foucaults, der in der *Archäologie des Wissens* diskursive Formationen und deren Existenzbedingungen erläuterte⁷ und in *Die Ordnung des Diskurses* auf die Kontrolle, Selektion, Organisation und Kanalisierung eines Diskurses durch die Gesellschaft über Ausschließungs-, Klassifikations-, Anordnungs- und Verteilungsprinzipien⁸ hingewiesen hat, wie auch auf die notwendige Qualifikation, die eine Person erst dazu ermächtigt, an einem Diskurs teilzunehmen.⁹ Ich folge dabei Anregungen zur Durchführung einer kritischen Diskursanalyse, wie sie von Siegfried Jäger erstellt worden sind.¹⁰

Das erste Kapitel dieser Arbeit trägt den Titel *Professional Wrestling* und verfolgt das Ziel, diese Subkultur aus inhaltlicher, historischer und

⁷ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981) (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 356), S. 58.

⁸ Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (Frankfurt/Main: S. Fischer, 102007), S. 11-17.

⁹ Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 25f.

¹⁰ Vgl. Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung* (München: UNRAST 7., vollständig überarbeitete Auflage 2015).

wissenschaftlicher Perspektive zu erschließen. In einer Synthese und kritischen Weiterverarbeitung wissenschaftlicher Texte über das *Wrestling* werden zunächst in einer einleitenden Zusammenschau gängige Definitionen vorgestellt und zueinander in Bezug gesetzt, Fachbegriffe erläutert und eine für das Verständnis nötige kurze Darstellung der Geschichte und des Geschäftsmodells des *Professional Wrestling* geboten. Eine Auseinandersetzung mit den AktantInnen, ProtagonistInnen und Produkten des *Wrestling* beschreibt das Feld, welches die autobiografischen Texte referenzieren; eigene Abschnitte sind den Bereichen „Geschlecht und Sexualität“, „Homoerotik“ und der Rolle von Frauen gewidmet, woraufhin fließende Grenzen zwischen *Wrestling* und Sport, Theater, Melodrama, Ritual, Spiel und Performance aufgearbeitet werden. Bereits diese Abschnitte reflektieren zugleich die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurse, die von dieser Subkultur sprechen; der dezidierten Kritik, die das *Wrestling* erfährt, widmet sich zusätzlich ein weiterer Abschnitt, der in der Folge durch einen Exkurs zu „*Professional Wrestling, Kitsch & Camp*“ durch die Auseinandersetzung mit den sozialen Grundlagen und Machtstrukturen ästhetisch-ethischer Geschmacksurteile kontextualisiert wird. Abgeschlossen wird dieser *Wrestling*-theoretische Teil der Arbeit durch eine Betrachtung des *Professional Wrestling* als Performanz einer Wechselbeziehung von Faktualität und Fiktionalität.

Die zweite Hälfte des Kapitels „*Professional Wrestling*“ präsentiert eine Geschichte des *Wrestling* – einleitend von den Ursprüngen bis in die Moderne, sodann in seiner Entwicklung in den USA bis in das 21. Jahrhundert. Diese Geschichte ist die erste, die im deutschsprachigen Raum (eben in Form dieser Arbeit) publiziert wird, und wurde in Rückgriff auf mehrere amerikanische Pionierarbeiten und zahlreiche weitere Quellen erarbeitet, wobei die Autobiografien dezidiert nicht als Quellenmaterial herangezogen wurden. Ziel dieser Geschichte ist es, eine Art *Master Narrative* zu schaffen, innerhalb dessen sich die Autobiografien thematisch bewegen, und somit das notwendige Hintergrundwissen aufzubauen, das für ein Verständnis der Analysen der Autobiografien erforderlich ist. Dennoch wurde innerhalb dieser Geschichte in Fußnoten auf verschiedene Autobiografien hin-

gewiesen, deren Schilderungen die gebotenen Informationen verfeinern oder gar kontrastieren könnten. Es ist nicht Ziel dieser Ausführungen, auf Basis der Autobiografien eine erweiterte, umfassende „Geschichte“ des *Professional Wrestling* zu bieten; es ist allerdings zu unterstreichen, dass zukünftige Unterfangen dieser Art nicht umhin können werden, auf die Autobiografien als Quellenmaterial zurückzugreifen. Dies muss unter besonderer Berücksichtigung der gattungsspezifischen Mechanismen, Funktionen und Kontexte der Autobiografien geschehen. Diese Arbeit versteht sich auch als Versuch, die *Wrestling*-Autobiografien für eine derartige Verwendung in einem ersten Schritt zu erschließen und für die weitere Forschung fruchtbar zu machen.

Nicht zuletzt deshalb hat auch das zweite Kapitel dieser Arbeit („Autobiografien“) den Zweck, einerseits eine theoretische Grundlage zur Auseinandersetzung mit Autobiografien an sich zu erarbeiten, andererseits aber Forschungen zu verwandten Genres der Autobiografie für die Analyse der *Wrestling*-Texte aufzubereiten.

Ausgehend von Pierre Lejeunes grundsätzlichen Ausführungen zur Autobiografie wird das ihr zugrundeliegende Verhältnis von Fiktionalem und Faktuellem dargelegt und über die Ausführungen von Claudia Gronemann auch aus einer poststrukturalistischen Perspektive betrachtet; diese steht einem unreflektierten Glauben an die Referentialität autobiografischer Texte auf außertextuelle Begebenheiten (um damit der Möglichkeit einer Abbildung konkreter biografischer Realität) skeptisch gegenüber und verwehrt sich einer idealistischen Subjektvorstellung, die das erkennende Ich vom wahrgenommenen Objekt trennt; stattdessen betont die poststrukturalistische Auffassung die unauflösbare Verknüpfung des Ichs mit dem Akt seiner Konstitution (etwa im autobiografischen Text).¹¹ In der Folge werden im Rahmen dieser Arbeit auch Ansätze zu einer durch Selbsterzählung geschaffenen „narrativen Identität“ präsentiert und das besondere Verhältnis von Selbsterzählung und Körper herausgestrichen, das gerade für die *Professional Wrestling*-Autobiografie von besonderer Bedeutung ist;

¹¹ Vgl. Claudia Gronemann: *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiografie – Double Autobiografie – Aventure du texte*. (Olms: Hildesheim 2002), S. 25f.

diese Ausführungen bilden einen „weiteren“ Gegenpol zu klassischen Vorstellungen der Autobiografie, indem der Zweck des Selbst-Erzählens von dem Selbst-Erzählen für ein Publikum und „für die Wirklichkeit“ in Richtung eines Selbst-Erzählens für sich selbst gerückt wird.

Als Kontrast zu diesen Erwägungen werden im Rahmen eines „pragmatischen Einwurfs“ auch geschichtswissenschaftliche Zugänge zum Umgang mit Selbstzeugnissen präsentiert, um diese für die Forschung durch die Evaluierung ihres Referenzcharakters fruchtbar machen zu können. Trotz der bestehenden Schwierigkeiten im Umgang mit diesem sind Selbstzeugnisse oftmals die einzigen Quellen, die über die sozialgeschichtlichen Lebensbedingungen und Diskurse von Individuen, Gruppen oder Schichten Aufschluss geben können. Schließlich werden in geraffter Form Forschungen zu autobiografischen Genres ausgewertet, die inhaltliche, strukturelle und/oder historische Parallelen zur *Professional Wrestling*-Autobiografie aufweisen und für deren Analyse aufbereitet werden können – vor allem die Sportautobiografie, aber auch die Celebrity-, Musiker-, Drogen- sowie die spirituelle Autobiografie.

Das dritte Kapitel dieser Arbeit, „*Professional Wrestling*-Autobiografien“, führt die Inhalte und theoretischen Überlegungen der beiden vorangestellten Kapitel zusammen und beinhaltet eine aus mehreren Perspektiven vorgenommene Analyse eines Corpus von 60 *Professional Wrestling*-Autobiografien. Die ausgewählten Texte sind zwischen 1990 und 2016 erschienen und in englischer Sprache verfasst worden. Ausgewählt wurden jene Texte, die in erster Linie *Wrestling*-Karrieren in Zusammenarbeit mit US-amerikanischen *Wrestling*-Promotions beschreiben; sie wurden also von Personen verfasst, die vornehmlich in den USA im *Professional Wrestling* beruflich tätig waren oder sind, bzw. wurden autobiografische Texte in einigen wenigen Fällen von Partnerinnen solcher Personen verfasst. Angesichts der Chance, ein vergleichsweise junges und zahlenmäßig noch einigermaßen überschaubares autobiografisches Genre in seiner ganzen Vielfalt zum Gegenstand der Analyse machen zu können, galt das Bemühen, diese Texte möglichst vollständig zu erfassen. Es ist allerdings nicht gelungen, alle für das US-amerikanische *Wrestling* relevanten Autobiografien zu

bibliografieren, geschweige denn zu sammeln. Dies ist auf den Umstand zurückzuführen, dass Texte vielfach vergriffen sind und die Überlieferungslage selbst in Bezug auf ihr bloßes Erscheinen ein zuverlässiges Bibliografieren einzelner erwähnter Titel nur schwer erlaubt; selbst Nationalbibliotheken, nationale Bibliografien und historische Lieferverzeichnisse bilden die Lage nur unvollständig ab und belegen damit auch auf dieser Ebene den marginalisierten Status des *Wrestling* im akademischen Diskurs.

Das Analyse-Kapitel ist in die drei Bereiche „*Professional Wrestling* erzählen“, „*Professional Wrestling* erlernen und ausführen“ sowie „*Professional Wrestling* leben“ gegliedert. Der erste Bereich widmet sich der Analyse der *Wrestling*-Autobiografien als Texte und erarbeitet Aussagen zu deren Kontexten, Strukturen, Inhalten, Erzählverfahren und Funktionsweisen. Von einer Darstellung der Geschichte der *Professional Wrestling*-Autobiografien ausgehend wird die Motivation von WrestlerInnen analysiert, diese Texte zu verfassen, und zwar einhergehend mit einer Betrachtung einer „Geschichtsschreibung“ des *Wrestling* durch die Autobiografie und in Rückgriff auf Theorien zur Ausbildung eines kollektiven Gedächtnisses und von Erinnerungskulturen. In diesem Zusammenhang wird auch der Frage nachgegangen, welche Personen vom *Professional Wrestling* erzählen (und welche nicht), auf welche Netzwerke und Ressourcen finanzieller wie symbolischer Natur die AutorInnen dabei zurückgreifen können, bzw. inwieweit solche Netzwerke Ausschlussmechanismen bedingen, die den Beitrag einzelner Individuen zu einem autobiografischen Erinnerungsdiskurs des *Professional Wrestling* beschränken.

Auf vornehmlich literaturwissenschaftliche Konzepte und Theorien vor allem aus dem Bereich der Narratologie und der Intertextualität greifen jene Analyseabschnitte zurück, die sich mit der Konstitution von AutorIn und ErzählerIn innerhalb der autobiografischen Texte beschäftigen, den Einsatz von Abbildungen von Personen und Objekten als Zeugen in einem Bemühen um Authentizität analysieren, und welche die Reflexion des Konstruktionscharakters der Autobiografie als literarisches Artefakt innerhalb der Autobiografien selbst untersuchen. Darüber hinaus werden leitende Prinzipien der Struktur von *Professional Wrestling*-Autobiografien erarbei-

tet, die Cover der Texte analysiert und die Rolle von Inter- bzw. Transtextualität in den Autobiografien geprüft. Die inhaltlichen Tendenzen und Ziele der Texte werden abschließend als Verfahren einer Lebensdarstellung zwischen Scheitern und Erfolg in ihren Grundzügen ausgearbeitet.

Die zwei Bereiche „*Professional Wrestling* erlernen und ausführen“ sowie „*Professional Wrestling* leben“ hingegen analysieren die Autobiografien auf jene Inhalte hin, die Informationen zu einer Sozialgeschichte des *Wrestling* beinhalten und die Mechanismen, Funktionen und Diskurse dieser Subkultur, wie sie im ersten Kapitel der Arbeit präsentiert wurden, in der individuellen Sicht der WrestlerInnen veranschaulichen, belegen oder kontrastieren. Dabei liegt das Augenmerk im Bereich „*Professional Wrestling* erlernen und ausführen“ auf den konkreten Fertigkeiten und Handlungen, die eine Ausführung von *Wrestling*-Performances bedingen, und auf Fragen der Ausbildung und des Berufseinstiegs. Der Bereich „*Professional Wrestling* leben“ konzentriert sich auf soziale Regeln, Arbeitsbedingungen, ökonomische Hintergründe und Selbstbilder innerhalb der *Wrestling*-Gemeinde, bzw. auf die Auswirkungen einer solchen Berufstätigkeit auf Individuum wie Gemeinschaft, etwa in Fragen des Körpers und der Gesundheit, der Kultur eines ständigen hektischen Reisens von Veranstaltung zu Veranstaltung, des damit vielfach einhergehenden Drogenmissbrauchs, der hohen Todesrate, und nicht zuletzt des Umgangs der Community mit diesen Umständen.

Durch diese Untersuchungen soll die Arbeit die Inhalte und Funktionen der US-amerikanischen *Professional Wrestling*-Autobiografie darlegen und ihren literarischen Beitrag zu dem sich entwickelnden kollektiven Gedächtnis und der Erinnerungskultur dieser Subkultur aufzeigen. Darüber hinaus stellt diese Arbeit durch die der Analyse den Boden bereitenden Synthesen und Weiterentwicklungen theoretischer und historiografischer Forschungen in Kombination mit den Ergebnissen der Analyse der Autobiografien eine erste umfassende *Kulturgeschichte des Professional Wrestling* dar, in der zudem auch deren AktantInnen in vielfältigen Stimmen zu Wort kommen.

Zum Abschluss dieser Einleitung möchte ich mir noch einige Hinweise gestatten, die den Umgang mit dem folgenden Text erleichtern sollen bzw. meinen Zugang zu dem Thema kontextualisieren. Diese Arbeit ist der vorläufige Kulminationspunkt meiner Auseinandersetzung mit dem *Professional Wrestling*; in den letzten Jahren sind bereits drei Aufsätze von mir erschienen, die sich mit diesem Themenbereich beschäftigen.¹² Der Aufsatz ‚Aspekte der *Professional Wrestling*-Autobiografie im 21. Jahrhundert‘ entstand 2016 zu Beginn meiner systematischen Auseinandersetzung mit *Wrestling*-Autobiografien und wurde Anfang 2017 publiziert. Teile dieses Aufsätze sind (zumeist in stark überarbeiteter Form) auch in diese Arbeit eingegangen.

Allein diese Einleitung hat bereits illustriert, dass der Begriff (*Professional Wrestling*) auf den folgenden Seiten häufig fallen wird. Um zumindest in gewisser Weise für Abwechslung durch Variation zu sorgen, werden in diesen Ausführungen die Begriffe *Professional Wrestling*, *Wrestling* und *Business* als Bezeichnung für die Entertainment-Form bzw. die dazugehörige Branche und Subkultur synonym verwendet.

Mit den im *Business* gebräuchlichen Namensbezeichnungen „Vince“ bzw. „Vince McMahon“ ist im Rahmen meiner Ausführungen stets Vincent K. McMahon (*1945) gemeint. Sein Vater (1914-1984) wird von mir immer als Vincent J. McMahon bezeichnet.

WrestlerInnen sind teils unter ihrem Geburtsnamen, teilweise unter jenen Namen bekannt, die ihre berühmtesten *Wrestling*-Personae bezeichnen. Im Rahmen dieser Arbeit werden die WrestlerInnen mit jenem Namen bezeichnet, mit dem sie sich als AutorInnen ihrer Autobiografien ausgewiesen haben.

Die *Wrestling*-Promotion WWE (*World Wrestling Entertainment*) wurde zunächst als *Capitol Wrestling Federaton* begründet, von 1963-1979 unter

¹² ‚Dramaturgien kruder Körperlichkeiten. Ansätze zum Vergleich von Pornografie und Wrestling‘, in Triedere. Zeitschrift für Theorie und Kunst (2 2012), S. 65-72; ‚Wrestling with Narratives: Reflections on the Montréal Screwjob‘, in *Quote, Double Quote: Interactions between High and Popular Culture*, ed. by Paul Ferstl and Keyvan Sarkhosh (Amsterdam: Rodopi 2014), S. 169-180; ‚Aspekte der *Professional Wrestling*-Autobiografie im 21. Jahrhundert‘, in *Medienkulturen des Sports*, hg. von Martin Tschiggerl (Wien: Ferstl & Perz 2017), S. 172-228.

dem Namen WWWF (*World Wide Wrestling Federation*) und von 1979-2002 unter dem Namen WWF (*World Wrestling Federation*) geführt. 2002 wurde sie in WWE umbenannt. Im Rahmen dieser Ausführungen wird sie, je nach Kontext und der daraus resultierenden Eindeutigkeit einer Zuweisung, als WWF, WWF/WWE bzw. WWE bezeichnet. Zudem ist zu berücksichtigen, dass einzelne Autobiografien, die nach 2002 erschienen sind, die Bezeichnung WWE durchgängig für alle beschriebenen Zeiträume verwenden.

Die Verwendung einer gender-gerechten Sprache stellte mich beim Verfassen dieser Arbeit vor Herausforderungen. Einerseits wollte ich nicht den Weg wählen, durchgängig die männliche Form zu verwenden und an dieser Stelle zu erklären, dass mit diesem Sprachgebrauch weibliche Identitäten „mitgemeint“ seien. Andererseits schien es mir inkorrekt, in einer Darstellung (vor allem der Geschichte) des *Professional Wrestling* durchgehend Sprachformen für männliche und weibliche Identitäten zu verwenden, da dies aufgrund der zumindest historisch im Übermaß männlich geprägten Kultur und Geschichte des *Business* zu einer Implikation weiblicher Beteiligung an beschriebenen Vorgängen geführt hätte, für deren Richtigkeit ich in vielen Einzelfällen nicht einstehen kann. Deshalb habe ich mich bemüht, vor allem in allgemeinen Aussagen zum *Professional Wrestling* und zu den Vorgängen der letzten 50 Jahre männliche und weibliche Identitäten im Sprachgebrauch abzubilden; in historischen Darstellungen und in Einzelfällen, in denen ich die Richtigkeit einer solchen Implikation kaum bewerten konnte, habe ich es unterlassen. Hundertprozentige Treffsicherheit kann ich in einer solchen Form in beide Richtungen nicht gewährleisten. Insofern bitte ich darum die von mir gewählte Vorgehensweise im Lichte des Bemühens zu lesen, einerseits sorgfältige Präzision walten zu lassen, andererseits aber den Einfluss und die Potentiale von Aktantinnen innerhalb des *Wrestling* ebenso deutlich zu machen wie darin nach wie vor wirkende Ungleichheitsachsen.

1. *Professional Wrestling*

Dieser Abschnitt verfolgt das Ziel, das Phänomen *Professional Wrestling* in seinen Strukturen und Inhalten sowie in seiner historischen Entwicklung zu veranschaulichen, um die bestehenden Forschungsarbeiten für die Auseinandersetzung mit den *Wrestling*-Autobiografien fruchtbar zu machen.

1.1 Wissenschaftliche Perspektiven auf das *Professional Wrestling*

Das *Professional Wrestling* hat bislang hauptsächlich aus psychologischer, soziologischer, kulturanthropologischer¹³, geschichts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive Beachtung gefunden. In einem kurzen Abriss zum Stand wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem *Wrestling* beschreibt Mazer (1998) ein Spektrum zwischen persönlichen und objektiven Zugängen – in jedem Fall scheint es unvermeidlich „that professional

¹³ Psychologische Studien und Aufsätze haben sich in erster Linie, aber verschiedentlich der Frage eines (negativen) Einflusses des *Professional Wrestling* auf Kinder und Jugendliche angenommen. Vgl. etwa Matthew J. Bernthal and Frederic J. Medway, ‚An Initial Exploration into the Psychological Implications of Adolescents’ Involvement with Professional Wrestling’, in *School Psychology International* (26/2 2005), S. 224-242. (‘‘Results indicated that those participants reporting more wrestling involvement tended to respond more aggressively to shame, demonstrated moderately higher levels of school maladjustment, showed higher levels of internalizing problems such as anxiety and social stress and showed lower levels of self-esteem and perceived self-adequacy.’’ (224) Im Abschluss wird allerdings relativiert: ‚We cannot and do not conclude that wrestling involvement causes negative outcomes for children, only that there appears to be an association.’’ (236)); Jim Waxmonsky and Eugene V. Beresin, ‚Taking Professional Wrestling to the Mat: A Look at the Appeal and Potential Effects of Professional Wrestling on Children’, in *Academic Psychiatry* (25/2 2001), S. 125-131. Die soziologische bzw. kulturanthropologische Beschäftigung mit *Professional Wrestling* ist breiter gefächert und wird im Rahmen dieser Arbeit vielfach und im Detail aufgegriffen. Sie hat auch innerhalb ihrer themenspezifischen Spezialisierung zu einem fruchtbaren Methodendiskurs geführt. Soziologe und Wrestler Larry de Garis hat in zwei Aufsätzen auf die Schwierigkeit hingewiesen, *Wrestling* soziologisch ‚von außen‘ zu analysieren (Laurence de Garis, ‚Experiments in Pro Wrestling: Towards a performative and Sensuous Sport Ethnography’, in *Sociology in Sport Journal* (16 1999), S. 65-74; Larry de Garis, ‚Sometimes a Bloody Nose Is Just a Bloody Nose: Play and Contest in Boxing, Wrestling, and Ethnography’, in *Sport in Society* (13/6 2010), S. 935-951), woraufhin entsprechende soziologische Studien (insbesondere zu der Ausbildung der Wrestler) in der Folge de Garis’ Kritik aufgenommen haben; Broderick D.V. Chow etwa greift de Garis’ Konzept einer ‚sensuous ethnography‘ auf und beschreibt seine eigene Ausbildung als Professional Wrestler. (Vgl. Broderick D.V. Chow, ‚Professional Wrestling and Embodied Politics’, in *The Drama Review* (58/2 Summer 2014), S. 72-86, hier S. 74).

wrestling is recognized and ultimately serves as a metaphor for social structures and meanings.“¹⁴ Der Ring hat aus dieser Perspektive die Welt zu repräsentieren:

Its oppositions, hierarchies, conventions, and transgressions become at once more and less that what might actually be perceived in the ring itself. Like the fans, scholars must learn to balance the seen against the unseen when watching wrestling, to perceive and sustain the contradictions as part of a performance practice that is more complicated than it at first appears.¹⁵

Studien postulieren, die Wurzeln des *Professional Wrestling* lägen im Theater oder in der Folklore. In manchen Fällen erfolgt die Unterscheidung zwischen Sport und Theater oder Sport und Ritual weniger scharf als angemessen; laut Mazer gehen zudem die meisten Studien von Annahmen aus, die Fans des *Wrestling* „lower-class naivité and working-class anger“¹⁶ unterstellen, um daraus Schlüsse auf das *Wrestling* zu ziehen.¹⁷ Mazers Übersicht resümiert eine erste „Hochphase“ der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem *Business*, die etwa 1985-1995 stattfand; eine zweite solche ist ungefähr in den Jahren 2005-2010 auszumachen, die das Forschungsfeld weiter ausdifferenzierte; Mazers Darstellung ist aber noch geeignet, zumindest Tendenzen in der Auseinandersetzung nach wie vor zu beschreiben. Vor allem die Darstellung der Geschichte des *Professional Wrestling* hat im 21. Jahrhundert – etwa durch zentrale Arbeiten wie Scott M. Beekman's *Ringside. A History of Professional Wrestling in America* (2006) – große Sprünge gemacht.

Die Tendenz der wissenschaftlichen Literatur geht einerseits wie schon von Mazer erwähnt in die Richtung, das *Wrestling* als Metapher für kulturelle Strukturen aufzugreifen, andererseits aber dahin, das *Professional Wrestling* durch den Vergleich mit anderen kulturellen Ausdrucksformen zu fassen – *Wrestling* „als“ Sport, Theater, Melodrama, Performance, etc. All diese Perspektiven werden in dieser vorliegenden Einführung in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Professional Wrestling* aufgegriffen,

¹⁴ Sharon Mazer, *Professional Wrestling. Sport and Spectacle* (Jackson: University Press 1998), S. 7.

¹⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 7.

¹⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 7.

¹⁷ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 7f.

wobei es unmöglich ist, alle vorhandenen Ansätze in einer nützlichen und überschaubaren Synthese zusammenzufassen. An dieser Stelle sei zumindest darauf hingewiesen, dass bereits zahlreiche kürzere Einzelaspekts- und Vergleichsanalysen bestehen, die im Rahmen dieses Textes nicht alle im Detail aufgegriffen werden können.¹⁸ In all diesen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen fällt auf, dass die *Professional Wrestling*-Autobiografien (mit Ausnahme des Aufsatzes von Kit MacFarlane¹⁹, auf den in der Folge näher eingegangen werden wird, und die Arbeit von Scott Beekman, die auf fünf Autobiografien zurückgreift) wenn überhaupt dann nur sehr sparsam als Quelle herangezogen werden. Tatsächlich ist die vorliegende Arbeit (soweit dies der Autor überblicken kann) die erste, die sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive und damit in erster Linie auf Basis des Corpus an Autobiografien darum bemüht, der Beschäftigung mit dem *Business* eine weitere Facette hinzuzufügen und eine weitere Form von Quellenmaterial zu erschließen.

In der Folge werden nun zunächst Grundprinzipien, Fachbegriffe, Definitionen des *Professional Wrestling* sowie seine Aktanten und Modi näher

¹⁸ Petten hat etwa die narrative Struktur des TV-Produkts *Professional Wrestling* untersucht (Aaron J. Petten, 'The narrative structuring and interactive narrative logic of televised professional wrestling', in *New Review of Film and Television Studies* (8/4 2010), S. 436-447); eine Übersicht zu Parallelen und Unterschieden zwischen Talkshow und *Professional Wrestling* bietet Markus Lust, „It's still real to me, damn it!“ *Professional Wrestling: Performance, Fake, Film & Fantum* (Wien: Dipl.-Arb. 2010), S. 70-72. Luke Stadel erläutert in seinem Aufsatz ‚Wrestling and Cinema, 1892-1911‘ auf den Einfluss des Kinos auf die Entwicklung des *Wrestling* hin, den er vor allem im Bereich des Slapsticks und des Cartoons („which also appealed to audiences on the basis of exaggerated violence“¹⁸) für einflussreich hält (Luke Stadel, ‚Wrestling and Cinema, 1892-1911‘, in *Early Popular Visual Culture* (11/4 2013), S. 342-364, hier S. 343). John Griffiths beschreibt den transnationalen *Professional Wrestling*-Kulturtransfer (in der anglophonen Welt) zwischen 1930 und 1945 (John Griffiths, ‚All the World's a Stage: Transnationalism and Adaptation in Professional Wrestling Style c. 1930-45‘, in *Social History* (40/1 2015), S. 38-57.) Benjamin Litherland geht davon aus, dass das US-amerikanische *Professional Wrestling* in Form des zeitgemäßen, jugendorientierten Produkts der WWF das britische *Wrestling* aufgrund des vergleichsweise innovativen Inhalts des US-Produkts und aufgrund der neoliberalen Veränderung der ökonomischen Grundlagen unter Thatcher vom britischen Fernsehmarkt verdrängte (Vgl. Benjamin Litherland, ‚Selling Punches: Free Markets and Professional Wrestling in the UK, 1986-1993‘, in *Journal of Historical Research in Marketing* (4/4 2012), S. 578-598). Ashley Souther stellt basierend auf seiner Erfahrung mit einer *Professional Wrestling*-Schule Überlegungen an, inwieweit *Wrestling* als Mittel zur Konflikttransformation dienen könnte (Ashley Souther, ‚Professional Wrestling as Conflict Transformation‘, in *Peace Review* (19/2 2007), S. 269-275).

¹⁹ Kit MacFarlane, ‚A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke: The Need for a Poetics of In-ring Storytelling and a Reclamation of Professional Wrestling as a Global Art‘, in *Asiatic* (6/2 Dezember 2012), S. 136-155.

erläutert sowie auf besondere Aspekte des *Wrestling* im Vergleich eingegangen (*Professional Wrestling* und seine ProtagonistInnen; *Professional Wrestling: Geschlecht und Sexualität*; *Professional Wrestling* und Sport; *Professional Wrestling* und Theater; *Professional Wrestling* und Melodrama; *Professional Wrestling* und Ritual; *Professional Wrestling* und Performance; *Professional Wrestling* und Spiel; *Professional Wrestling: Faktizität und Fiktionalität*; *Professional Wrestling* und Kritik), um die bestehenden Wissenszusammenhänge und Theorieansätze für eine Darstellung der Geschichte des *Wrestling* (1.2) und die Analyse der *Professional Wrestling*-Autobiografien (3.) aufzubereiten.

1.1.1 *Professional Wrestling* – eine einleitende Zusammenschau an Definitionen

Professional Wrestling präsentiert einem Publikum als umsatzorientiert organisierte Unterhaltungsform die inszenierte kampfssportliche Auseinandersetzung zweier oder mehrerer von der Veranstaltungsleitung bezahlter KontrahentInnen, die unter Verwendung tradierter Bewegungsmuster, die ursprünglich dem Sport des Ringens entspringen, simulierte Kämpfe austragen, deren Verlauf oder zumindest Ausgang abgesprachen und vom Veranstalter festgelegt werden. Diese Auseinandersetzungen sind zumeist wiederum Teil von der Veranstaltungsleitung inszenierten Narrativen, die das Interesse des Publikums an dem gebotenen „Kampf“ erregen sollen.

Bewegungsmuster, Narrative wie marktwirtschaftliche Organisation sind dabei von international unterschiedlichen Traditionen und anderen kulturellen Kontexten geprägt. Das *Business* zieht zur Zeit vor allem in den USA, Kanada, Japan und Mexiko zahlungswilliges Publikum an; *Wrestling*-Traditionen sind aber in unterschiedlicher Ausprägung weltweit vorzufinden.

Simulierter Kampf vor Publikum (ob live oder nicht) scheint zunächst als Arbeitsdefinition genügen zu können: „Professional wrestling is a performance where two or more “competitors” simulate scripted combat with a

predetermined outcome in front of a live and/or televised audience.“²⁰ Begriffe wie „Performance“ und „scripted“ liefern allerdings nur eine erste Annäherung und müssen historisch wie kulturell kontextualisiert werden, um das *Professional Wrestling* ausreichend beschreiben zu können. *Wrestling* findet als Unterhaltung im Raum zwischen Akrobatik, Kampfsport und Theater statt; die leitende Assoziation, die diese Elemente verbindet, ist jene mit dem Zirkus. Lust beschreibt als wichtigstes Element, das sich *Professional Wrestling* und Zirkus teilen, den Fokus auf „körperverhaftete, wenn nicht sogar körperzentrierte Erzählungen“,²¹ die „mittels dieser speziell kodierten Körperdarstellungen emotionale Extreme und grundlegende menschliche Neigungen“²² kommunizieren. Lust verweist auf Pantomime und *commedia dell'arte* als Vorläuferformen dieser „sprechenden Körper“, wobei im Rahmen des *Business* stets „auf den Körper als apparative Instanz der Erzählung hingewiesen“ wird, statt in der Performance transzidiert zu werden.²³ Diese Definition scheidet das *Professional Wrestling* von „Körperkunst“ wie Ballet oder Performancetanz. Sharon Mazer definiert wie folgt über Gegensätze:

[...] professional wrestling is a sport that is not, in the literal sense of the word, sporting; a theatrical entertainment that is not theatre. Its display of violence is less a contest than a ritualized encounter between opponents, replayed repeatedly over time for an exceptionally engaged audience. The colorful characters presented and the stories told both in the wrestling ring and in the television programming that contextualizes matches are simultaneously archetypal and topical, open to straightforward readings but in that openness resistant to simple readings of dominant cultural values. Although it is most often compared by scholars to the medieval moral play, or psychomachia, as in Middle English drama professional wrestling's presentations of virtue and vice are more ambiguous than might be apparent at first glance, the event more carnival than Mass. Rather than simply reflecting and reinforcing moral clichés, professional wrestling puts contradictory ideas into play, as with its audience it replays, reconfigures, and celebrates a range of performative possibilities.²⁴

Diese Gegensätzlichkeit und Vielgestaltigkeit ist laut Lust definierendes Element: „Diese Multimodalität beziehungsweise Schwerfassbarkeit [...] ist

²⁰ Bond Benton, ‚Lamination as Slamination: Irwin R. Schyster and the Construction of Antisemitism in Professional Wrestling‘, in *The Journal of Popular Culture* (48/2 2015), S. 399-412, hier S. 400.

²¹ Lust, *It's still real to me*, S. 16.

²² Lust, *It's still real to me*, S. 16.

²³ Vgl. Lust, *It's still real to me*, S. 16.

²⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 3.

vielmehr selbst ontologisches Wesensmerkmal einer vielgestaltigen Kunstform, die irgendwo zwischen Performance und Massenunterhaltung, Spektakel und Ritual anzusiedeln und dabei niemals homogen geschlossen ist.“²⁵ Roland Barthes rückt in seinem Aufsatz *Le monde où l'on catche* das *Wrestling* mit seinen großen, überzeichneten Gesten gar in die Nähe des altgriechischen Theaters;²⁶ gleichzeitig kopiert und parodiert *Professional Wrestling* auch ein anderes geheiligtes Ritual westlicher Kultur – den Wettbewerb zwischen Athleten, von der Antike bis in die Gegenwart.²⁷ *Wrestling* bedeutet so sportlichen Wettbewerb und Katharsis in einem. Der Leistung, die in diesem Rahmen durch Kampf zu ihrem Recht kommt, haftet natürlich angesichts des im Vorhinein bestimmten Ausgangs des Wettkampfes etwas Ironisches an. Die Zuseher und Zuseherinnen verzichten allerdings bereitwillig auf die Skepsis, die sich angesichts der durchaus beeindruckenden athletischen Vorgänge geradezu aufdrängen, und überlassen sich dieser „male soap opera“. Gerade die Bereitschaft, sich auf Unglaubliches einzulassen, bedeutet ein Vergnügen für sich: „The pleasure comes in seeing what cannot be believed, yet is constantly asserted to us as undeniably true.“²⁸

Professional Wrestling verweigert nicht nur das Transzendieren des Körpers in seiner Performance, es zerbricht gar kulturelle Konventionen, die die Kontrolle des Performers über den eigenen Körper behaupten, und lässt sich damit von weiteren Unterhaltungsformen unterscheiden. Die Performer in „Mainstream-Narrativen“ wie Kinofilmen oder TV-Serien „verschwinden“ in ihrer Figur und im Narrativ, Sportler wiederum „perform the control of their bodies by themselves and by the team. Their performance in a capitalist enterprise constantly disappears into the fiction.“²⁹ Diese Konvention ist nicht auf den Wrestler anzuwenden: „Not so for the

²⁵ Lust, *It's still real to me*, S. 11.

²⁶ Vgl. Roland Barthes, ‚The World of Wrestling‘, in *Mythologies*, selected and translated from the French by Annette Lavers (London: Jonathan Cape, 1972), S. 13-23, hier S. 19.

²⁷ Vgl. Dalbir S. Sehmy, ‚Wrestling and Popular Culture‘, in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (4/1 2002), <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss1/5>, 12 Seiten, S. 5.

²⁸ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 65.

²⁹ Nicholas Sammond, ‚Introduction: A Brief and Unnecessary Defense of Professional Wrestling‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 1-21, hier S. 6.

wrestler, who is worker and product and character, always out of control, always struggling to control self and others, and always failing in that enterprise.“³⁰ Sammond führt näher aus:

[...] wrestlers are workers, and as such they simultaneously reveal the production of their personae, their embodiment of characters of their own making, and their ultimate lack of control over the conditions of that making and over the disposition of the products of their labor. They are twice alienated from the control of their bodies, both by their inability to regulate the passions that drive them, and by a management that plays on that lack of self-control, to enact a transparent appropriation of their labor.³¹

Damit lassen sich die Konflikte, die das *Professional Wrestling* inszeniert, auch nicht in einem stabilen moralischen Rahmen bringen; die Performance ist „so disruptive, so transgressive“³², „brutal and it is carnal.“³³ Es gibt keine anhaltende sinnstiftende Disziplin, keine Erlösung, keine Einsicht, die langfristige Folgen hat: „Instead, the cycle repeats over and over: the same mistakes, the same betrayals, the same evanescent victories and defeats.“³⁴ Wrestler bieten als Person wie als Persona des *Wrestling*-Narrativs stets mehrere Ebenen als Signifikant wie Identifikationsfigur an; ihr Körper scheint im Mittelpunkt zu stehen, ist aber nur Teil eines größeren Ganzen: „The most popular wrestlers today aren't simply individuals; they are part of larger commodity packages.“³⁵ Sie bestehen aus Videosequenzen, die ritualisiert präsentiert werden, individualisierten Soundtracks, aus vielfach repräsentierten Körpern:

In a short circuit of signification that moves from the hard plastic body of the toy, through the hard flesh of the performer, to the massive, processed image above them, the presence of the wrestler is consumed, fragmented, and multiplied in the flow of its commodified status.² Simultaneously larger and smaller than life, the wrestler's body becomes available in that moment, registering both its power and its submission to the system that articulates it. Seemingly different from the clothed middle-class body that is ostensibly autonomous, yet yoked to disciplinary regimes in which appearance and behavior are regulated according to acceptable norms, the wrestler's body also suggests rebellion contained.³⁶

³⁰ Sammond, *Introduction*, S. 6.

³¹ Sammond, *Introduction*, S. 5.

³² Sammond, *Introduction*, S. 6.

³³ Sammond, *Introduction*, S. 7.

³⁴ Sammond, *Introduction*, S. 6.

³⁵ Sammond, *Introduction*, S. 7.

³⁶ Sammond, *Introduction*, S. 7f. Unter (2) verweist Sammond auf folgende Ausführungen

Professional Wrestling ist Sammonds zufolge regulierte Rebellion, die Feier der freiwilligen Unterwerfung und Objektivierung. Der Körper des Wrestlers zeigt und zerstört die Fiktion eines „autonomous sense of self and of relations between free individuals so essential to the middle-class narrative of personal and social progress.“³⁷ Die *Wrestling*-Autobiografie, so viel sei an dieser Stelle bereits in den Raum gestellt, kann als Versuch gesehen werden, diese Fiktion wieder aufzurichten – und ist doch nur Teil eines „commodity packages“.

1.1.2 Fachbegriffe³⁸

George E. Kerrick hat in einem kurzen Aufsatz zum Jargon des *Professional Wrestling* darauf hingewiesen, dass allein die verwendete Sprache nahe lege, dass nicht die sportliche Herausforderung oder der „Sieg“ Ziel des *Wrestling* sei, sondern der Umsatz: „Wrestling is permeated with business terminology.“³⁹ *Professional Wrestling* ist das „business“, der „boss“ „promotes“ Matches (und ist damit „promoter“), „owns“ die Region, in der er tätig ist. Zentrales Wort des *Wrestling* ist „work“ in zahlreichen Konnotationen: Wrestler sind „worker“, ein Match ist „a work“, alles vorab Bestimm-

in Endnote 2: „The live spectators’ experience of this event is both different and similar, as they are often so far from the performer that the performer’s physical body is minuscule, and they watch the action on the Titantron with the added attraction of scurrying camera operators and tiny performers.“ (S. 20)

³⁷ Sammond, *Introduction*, S. 8.

³⁸ Vgl. auch folgende Autobiografien: Lou Thesz with Kit Bauman, ed. by Mike Chapman, *Hooker: An Authentic Wrestler’s Adventures Inside the Bizarre World of Professional Wrestling* (Seattle: The Wrestling Channel Press 2000 – first manuscript edition 1995), S. 12; Chris Jericho with Peter Thomas Fornatale, *A Lion’s Tale. Around the World in Spandex* (London: Ontario 2008 – first published in 2007, Grand Central Publishing, USA), S. 160; Bob Backlund and Rob Miller, *Backlund. From All-American Boy to Professional Wrestling’s World Champion* (New York: Sports Publishing 2015), S. 62f; Shawn Michaels & Aaron Feigenbaum, *Heartbreak & Triumph. The Shawn Michaels Story* (New York: Pocket Books 2006; first edition 2005), S. 6; „Classy“ Freddie Blassie with Keith Elliot Greenberg, *Listen, You Pencil Neck Geeks* (New York: Pocket Books 2003), S. 16.

³⁹ George E. Kerrick, ‚The Jargon of Professional Wrestling‘, in *American Speech* (55/2 Summer 1980), S. 142-145, hier S. 142. Die Ausführungen Kerricks’ sind von wenig Wertschätzung dem *Professional Wrestling* gegenüber geprägt; sich mit anderen, aktuellen Quellen widersprechende Fachbegriffe, die Kerrick aufführt, wurden von mir ausgelassen.

te und nach Plan Durchgeführte ebenfalls „a work“,⁴⁰ die dazugehörigen Handlungen auszuführen wird als „working“ bezeichnet: „The term does not connote athletic ability strength, but instead the ability to perform well, look good.“⁴¹ Das Publikum von der Glaubwürdigkeit des Geschehens zu überzeugen wird als „selling“ bezeichnet. Die gestellte Aufgabe zu erfüllen (vor allem: nach Wunsch des Promoters zu verlieren) – „to do a job“; wer ständig verlieren muss, ist ein „jobber“. Einflussreich sind auch Begriffe aus der Unterhaltungsbranche – ein Unentschieden (etwa durch Überschreiten des Zeitlimits) wird als „Broadway“ bezeichnet, die Größe des Publikums als „house“.⁴²

Mazer streicht in einer positiveren Zeichnung den hybriden Hintergrund des *Professional Wrestling* zwischen Sport und Showbusiness stärker heraus:

The actual language of wrestling in performance and training ambiguously combines both ends of the sport/theatre spectrum along with the jargon of the carnival con man. The wrestling event is often called the “show,” but the lineup, as in boxing, is termed the “card.” The locker room may at times be referred to as the “dressing rooms”, but the wrestlers’ costumes often are referred to simply as “get-ups” or “outfits.” (...) As in the film industry, wrestlers are called “talent” and accumulate “credits,” and success is determined by a perception of charisma and stage presence rather than by any sort of athletic point system.⁴³

Eine Abfolge von Matches zweier (oder mehrerer) ProtagonistInnen, die in ein Narrativ eingebunden ist, wird laut Kerrick „program“ genannt, „angle“ hingegen ein besonderes Geschehen, das ein derartiges Narrativ anstößt. Ein Wrestler „cutting promos“⁴⁴ liefert in Monologen („promos“) Informationen zu seiner Rolle in den entsprechenden Narrativen sowie market-irrelevante Informationen (zu kommenden Shows, Tourneedaten, etc.). Kerrick sieht in den Begriffen „territory“ (für das „Revier“ eines Promoters) sowie „shoot“ (tatsächlich kompetitives Match, und damit Gegenstück

⁴⁰ Vgl. Kerrick, *The Jargon of Professional Wrestling*, S. 142.

⁴¹ Kerrick, *The Jargon of Professional Wrestling*, S. 143.

⁴² Kerrick, *The Jargon of Professional Wrestling*, S. 143.

⁴³ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 21f.

⁴⁴ Shaun Assael and Mike Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks. The Real Story of Vince McMahon and the World Wrestling Federation* (New York: Crown Publishers 2002), S. 18.

zu einem abgesprochenen „work“; bzw. in weiterer Folge „shooter“, also ein Wrestler, der auch einem kompetitiven Match gewachsen ist) Einflüsse der amerikanischen „horse opera“.⁴⁵ Aus dem Melodrama kommen Bezeichnungen wie „heel“ für Bösewicht und „babyface“ für Held. Als weitere Einflüsse auf den *Professional Wrestling*-Jargon, die aus dem Bereich des Zirkus' kommen, macht Kerrick die Verwendung der Verfremdungsmethode Carnie fest,⁴⁶ sowie die Verwendung von einzelnen Begriffen wie „mark“ (auszunützendes Tölpel, im *Wrestling*-Zusammenhang ein Fan, der sich täuschen lässt), „high spot“ (besonderer Moment einer Show, die darauf mit einem „pop“ – einer begeisterten Reaktion – antwortet), sowie „heat“ (für die Reaktion des Publikums im Allgemeinen; *heel heat* bezeichnet wiederum eine „negative crowd response“⁴⁷, die jedoch nicht mit Langeweile, sondern mit erstrebenswerter Erregung des Publikums durch Abneigung (gegenüber einem Vorgang, ProtagonistInnen etc.) gleichzusetzen ist). Assael/Mooneyham führen in Zusammenhang mit Carny einen weiteren wichtigen *Professional Wrestling*-Terminus ein:

They even developed a secret language that allowed them to guard their secret – a pig-Latin dialect called carnay. Whenever an outsider was in their midst, they'd quiet each other by saying *kayfabe*. In time, *kayfabe* became a metaphor for the wall of silence that wrestlers built around their business.⁴⁸

Wer hinter diese „Mauer des Schweigens“ treten darf und mit den Zusammenhängen vertraut ist, ist „smart“, wer eingeweiht wird, „is smartened up“ („*smartened up* his wife by telling her the business was a *work*, or a *con*.“⁴⁹) – daraus ergibt sich auch die Unterscheidung von Fans in *marks* (wie oben beschrieben), *smart fans* und *smart marks* (oder *smarks*). Das *gimmick* eines Wrestlers ist jene Besonderheit oder Stil, das seine Persona ausmacht bzw. den Protagonisten kennzeichnet, den er „spielt“.

⁴⁵ Mazer leitet den Begriff „shoot“ anders her: „Given that the professional wrestling performance is largely improvised, the potential always exists for a “shoot” in which the plan is forsaken, an accident occurs, or a genuine conflict erupts with the violence spilling over from display into actuality.“ (Mazer, *Professional Wrestling*, S. 22.)

⁴⁶ Vgl. Kerrick, *The Jargon of Professional Wrestling*, S. 144.

⁴⁷ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 10.

⁴⁸ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 11.

⁴⁹ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 13.

Kerrick macht im Jargon eine Tendenz „to dehumanize the action, to emphasize the ritual, the mechanical, rather than the emotional and personal“⁵⁰ aus: ein tatsächlich hart ausgeführter, schmerzhafter Schlag wird „potato“ genannt, fließendes Blut „juice“.⁵¹ Assael/Mooneyham liefern weitere Belege für diese (wirtschaftlich motivierte) Tendenz:

Blading, or cutting one's self with the tip of a razor blade, not only roiled a rabid audience but allowed less-talented performers to connect with the fans. Those who got *color* (intentionally cut themselves) would get more *green* from their promoters.⁵²

1.1.3 Geschichte und Geschäft des *Professional Wrestling*

Eine detaillierte Geschichte des *Professional Wrestling* wird in Kapitel 1.2 geboten; zum besseren Verständnis der einleitenden theoretischen Ausführungen wird hier eine kurz geraffte Zusammenfassung geboten. Das *Wrestling* als finanziell motiviertes Unterhaltungsangebot von in Verlauf und Ausgang von der Veranstaltungsleitung im Vorhinein festgelegten Kämpfen entwickelte sich vornehmlich in den USA (aber auch international) in der Zeit nach dem Sezessionskrieg bis in die Zwischenkriegszeit zwischen den beiden Weltkriegen. Ausgangsmotivation dürfte das finanzielle Interesse bekannter Wrestler gewesen sein, aus ihrem sportlichen Ruhm durch Tourneen Profit zu ziehen. Tatsächlich kompetitive Matches waren allerdings für einen geregelten, verletzungsfreien und für das Publikum ansprechenden Verlauf nicht günstig, weshalb es naheliegend schien, statt tatsächlicher Wettbewerbe Shows zu bieten, die allerdings ob des Publikumsinteresses nicht als solche beworben werden konnten. Eine umfassende Professionalisierung und Aufteilung der US-Territorien unter Promotern war vor Beginn des Zweiten Weltkriegs gegeben, wobei die Probleme des Geschäfts (in Bezug auf öffentliche Anerkennung und Ansehen, Berichterstattung sowie rivalisierende Verbände) Parallelen zu dem

⁵⁰ Kerrick, *The Jargon of Professional Wrestling*, S. 145.

⁵¹ Vgl. Kerrick, *The Jargon of Professional Wrestling*, S. 145.

⁵² Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 12. Zu dieser Praktik siehe auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 116f.

Box-Sport (Box-Geschäft) bieten. Das *Professional Wrestling* wurde in den 1930ern erfolgreich nach Mexiko und in den 1950ern nach Japan „exportiert“ – durch Übernahme des Konzepts durch dortige Promoter bzw. durch regen Austausch.⁵³ Durchschlagenden Erfolg und Breitenwirkung erzielte das *Wrestling* durch die Einführung des (landesweiten) Fernsehens in den späten 1940ern. Laut David Hofstede wurde *Professional Wrestling* am 30. Juli 1948 erstmals im US-amerikanischen Fernsehen gezeigt; „between 1949 and 1951 ABC, CBS and NBC launched their own wrestling programs: the first channel surfer could find wrestling shows six nights a week“.⁵⁴ Parallel fand in den USA eine Kartellbildung von *Professional Wrestling*-Promotern statt, die sich in der *National Wrestling Alliance* (NWA) organisierten und damit einen institutionalisierten Verband von regionalen Wrestling-Territorien darstellten, der sich auch nach der Verdrängung des *Professional Wrestling* aus landesweiten TV-Sendern über regionale TV-Ausstrahlungen stabil am Markt halten konnte. Die Stabilität wurde allerdings durch interne Konflikte und Abspaltungen (wie etwa der AWA im Mittleren Westen und der WWF im Nordosten) gefährdet. In den 1980ern wurde dieses Gefüge durch den Aufstieg des Kabelfernsehens sowie durch die Effekte von *closed-circuit*- bzw. vor allem *pay-per-view*-Technologie zerstört: Die WWF unter ihrem Eigentümer Vincent K. McMahon setzte erfolgreich auf die neuen Technologien, suchte aktiv den Anschluss an die Populärkultur und verdrängte damit die Konkurrenz in Kombination mit aggressiver Vorgehensweise vom Markt. Die WWF (später: WWE) konnte in den 1980ern beachtenswerten internationalen Erfolg erzielen – Großereignisse brachten zehntausende Menschen in Stadien und Millionen vor die Fernseher – und überstand auch den Konkurrenzkampf mit der von Medienmogul Ted Turner geführten WCW, die 2001 von der WWE aufgekauft wurde. In den letzten Jahren wurde das *Professional*

⁵³ Zur Entwicklung des *Professional Wrestling* in Japan bzw. zur Karriere von Lou Thesz vor Ort vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 149-160. Zahlreiche *Professional Wrestling*-Autobiografien beschreiben unter anderem Tournées in Japan, etwa jene von Mick Foley, Bret Hart, Tom Billington, Bob Backlund, Chris Jericho, Eddie Guerrero, Hulk Hogan und vielen anderen.

⁵⁴ David Hofstede, *Slammin': Wrestling's Greatest Heroes and Villains* (Toronto: ECW Press, 1999), S. 9.

Wrestling-Geschäft zunehmend von Modellen geprägt, die sich unabhängig von TV-Sendern Disseminationsmöglichkeiten des Internets zunutze machen. Die Geschichte des *Wrestling* ist damit hauptsächlich als Geschichte kommerziell orientierter Unternehmen aufzufassen, deren Erfolg eng mit der strategischen Ausrichtung auf sich verändernden massenmedialen Konsum zusammenhängt.

1.1.4 *Professional Wrestling* und seine AktantInnen

Das *Professional Wrestling* wird in erster Linie von einer Trias an AktantInnen getragen – Promotion, WrestlerInnen, Publikum. Sowohl PerformerInnen als auch ihr Publikum – und damit auch die Unternehmen, die diese zusammenbringen – werden nach wie vor mit einem niedrigen sozialen Status bzw. Unkultiviertheit assoziiert.⁵⁵ Als PromoterIn kann jedwede Person auftreten, die einen Veranstaltungsort mietet, WrestlerInnen anheuert, eine Show zusammenstellt, entsprechend bewirbt und damit Umsatz macht. Das Spektrum reicht von Ein-Personen-Unternehmen bis hin zu börsennotierten Multimillionen-Unternehmen wie der WWE. Die Unternehmensführung stellt das kurz-, mittel- wie langfristige Unterhaltungsprogramm zusammen und hält damit alle Fäden in der Hand:

Promoters have to be part casting agent, part scriptwriter, and part enforcer, deciding not merely who wins each match, but the manner of the win and the way it lays the foundation for the next match. The story arc is the bloodstream of the promotion, a current that leaves some talents mired at the bottom of the card and others carried to the top. Mixing and matching wrestlers is an art form in itself, since it has to factor in elements like personal chemistry, style, and fan appeal.⁵⁶

PromoterInnen, die sich auf die wirtschaftliche Führung ihres Unternehmens konzentrieren, können die Planung der *Wrestling*-Narrative einem sogenannten *booker* übertragen, der oder die die Zusammenstellung der Matches und die Entscheidung über Erfolg und Misserfolg einzelner Wrest-

⁵⁵ Vgl. Sehmy, *Wrestling and Popular Culture*, S. 3.

⁵⁶ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 33.

lerInnen übernimmt. In großen Unternehmen wie der WWE ist der Entscheidungsfindungsprozess entsprechend komplexer und hierarchisiert. Den Entscheidungsgremien solcher Unternehmen unterstehen etwa *writers* (die *story lines* entwickeln) und *(road) agents*, die sich um das Mikromanagement einzelner Veranstaltungen kümmern bzw. den Wrestlern bei der Planung einzelner Matches zur Seite stehen. *Professional Wrestling*-Unternehmen beschäftigen zudem (in unterschiedlichem Ausmaß) ProduzentInnen, TV-Crews, KommentatorInnen, TechnikerInnen, Kostüm- und MaskenbildnerInnen, Roadies, Social Media-ExpertInnen, BuchhalterInnen, LohnverrechnerInnen etc. Die Rolle der PromoterInnen hat bislang (abseits von historischen Darstellungen) im wissenschaftlichen Diskurs weniger Beachtung gefunden als jene der WrestlerInnen und der RezipientInnen.

WrestlerInnen rekrutieren sich aus unterschiedlichen Gesellschaftsbereichen. Entgegen der breiten Rezeption stammen WrestlerInnen durchaus auch aus der (gebildeten) Mittelschicht, wie im Rahmen der Analyse der Autobiografien herauszustreichen sein wird. Zahlreichen „QuereinsteigerInnen“ stehen auch WrestlerInnen aus *Wrestling*-Familien gegenüber. QuereinsteigerInnen haben häufig High School-, College- oder Profisport-hintergründe; eine Kombination aus athletischem Hintergrund bei gleichzeitigem Talent für Entertainment kann als vielversprechende Mischung für eine potentielle Karriere ausgemacht werden. Frauen wie Männer mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen sind im *Professional Wrestling* tätig, sehen sich jedoch mit ebenso unterschiedlichen Erfolgchancen konfrontiert, die in der Folge im Rahmen dieser Arbeit erläutert werden sollen. Die Chancen auf finanziellen Gewinn sind gering und auch bei Erfolg limitiert: WrestlerInnen arbeiten immer noch größtenteils ohne Gesundheits- und Pensionsversicherung, sondern als Selbständige, und gewerkschaftliche Unterstützung gibt es nicht – weder haben die PerformerInnen eine eigene Gewerkschaft gegründet, noch werden sie in bestehende solche für Schauspieler und Entertainer aufgenommen. Nur wenigen WrestlerInnen – selbst anerkannten Superstars – gelingt der Absprung in andere Unterhaltungsbranchen. Das erfolgreichste zeitgenössische Gegenbeispiel

ist die Karriere des früheren Wrestlers Dwayne Johnson, der in den späten 1990ern unter dem Namen „The Rock“ zu einem *Wrestling*-Superstar wurde und den erfolgreichen Sprung nach Hollywood schaffte.⁵⁷

Die Rolle des Publikums als Aktant - nicht als „bloßer“ Rezipient - darf im *Professional Wrestling* nicht vernachlässigt werden; Annette Hill hat das *Wrestling* als eine kollektive Performance von PromoterInnen, WrestlerInnen und Publikum beschrieben.⁵⁸ Die Zusammensetzung des Publikums - gerade auch angesichts der Vielzahl an *Professional Wrestling*-Promotions - ist schwer festzumachen. Soulliere spricht etwa ohne Quelle von einer „primary male audience of professional wrestling programs“;⁵⁹ Mazer geht (ebenfalls ohne Quelle) davon aus, dass das *Professional Wrestling*-Publikum „almost equally divided between men and women“⁶⁰ sei. Auch Chad Dell bietet diesbezüglich keine Zahlen.⁶¹ Sammond hat sich bemüht, konkreter zu werden (allerdings nur in Bezug auf Zahlen, die die TV-Ausstrahlungen betreffen):

Market data suggests that the core audience for WWE products is men aged eighteen to forty-nine. This audience is approximately twice as large as that of twelve- to seventeen-year-old boys, or of women aged eighteen to forty-nine. These numbers are consistent across race, when looking at White, Black, and Hispanic audiences. The only audience significantly out of step with these trends is that of girls aged twelve to seventeen, which is only one fifth as large as wrestling's core audience. (Statistical information courtesy of Initiative analysis of Nielsen Media Research data.)⁶²

Catherine Salmon und Susan Clerc haben sich in einem Aufsatz⁶³ den Inhalten der Websites weiblicher *Professional Wrestling*-Fans gewidmet, der das Bestehen eines aktiven weiblichen Publikums belegt. Sie gehen auch davon

⁵⁷ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Dwayne_Johnson.

⁵⁸ Annette Hill, ‚Spectacle of excess: The passion work of professional wrestlers, fans and anti-fans‘ in *European Journal of Cultural Studies* (18/2 2015), S. 174-189.

⁵⁹ Danielle M. Soulliere, ‚Wrestling with Masculinity: Messages about Manhood in the WWE‘, in *Sex Roles* (55 2006), S. 1-11, hier S. 9.

⁶⁰ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 113.

⁶¹ Vgl. Chad Dell, *The Revenge of Hatpin Mary. Women, Professional Wrestling and Fan Culture in the 1950s* (New York: Peter Lang 2006).

⁶² Nicholas Sammond, ‚Squaring the Family Circle: WWF Smackdown Assaults the Social Body‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 132-166, hier S. 159.

⁶³ Catherine Salmon and Susan Clerc, ‚Ladies Love Wrestling, Too“: Female Wrestling Fans Online‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 167-191.

aus, dass „der Wrestler“ auch die Präsenz eines (zum Teil) weiblichen Publikums benötige, um seine Rollen ausfüllen zu können: „(...) female fans are necessary to a performer’s survival; because the wrestling audience is mixed, wrestlers must cultivate a mixed following in order to achieve the level of popularity necessary to rise to the top.“⁶⁴ Zu viel (kommunizierte) Aufmerksamkeit vonseiten der weiblichen Fans, die sich auf das (attraktive) Äußere eines Wrestlers bezieht, kann allerdings auch schaden und den Performer bei männlichen Fans „in Verruf“ bringen.⁶⁵ Mazer hat die Bedeutung des Publikums herausgestrichen und auf deren stete Sichtbarkeit verwiesen:

Because the promoters and performers are explicit in their salesmanship, because the performance caters directly to the fans, and because the game is structured around their active participation as fans, the spectators are always visible and, at least superficially, empowered in the wrestling event.⁶⁶

Dies ist allerdings eine Besonderheit des *Professional Wrestling* (die sich etwa klar von der Inszenierung von Box-Kämpfen unterscheidet), die erst unter Vincent K. McMahon in der WWF etabliert wurde und wohl auch zum Erfolg seines Unternehmens beitrug.⁶⁷ Von besonderer Bedeutung ist die Beziehung zwischen Promotion, WrestlerInnen und Publikum, die in Bezug auf die „Glaubwürdigkeit“ der dargebotenen Kampf-Performances einen „Handel“ abschließen:

Underlying, and underlined by, the performance, and as such essential to the culture of the ring, are the points of agreement between the wrestlers, between the wrestlers and other players, and between the wrestlers and spectators, without which the wrestling event would be meaningless and perhaps impossible.⁶⁸

Die Makro- und Mikroperformances von *Professional Wrestling*-Fans (im Zusammenhang der Match-Performance bzw. untereinander) hat Lust eingehend behandelt.⁶⁹

⁶⁴ Catherine Salmon and Susan Clerc, *Ladies Love Wrestling, Too*, S. 169.

⁶⁵ Vgl. Salmon und Clerc, *Ladies Love Wrestling, Too*, S. 169f.

⁶⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 6.

⁶⁷ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 125.

⁶⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 109.

⁶⁹ Vgl. Lust, *It's still real to me*, S. 130-149.

Darüber hinaus ist *Wrestling* (und seine AktantInnen) selbstverständlich in eine Vielzahl an kulturellen Zusammenhängen eingebunden, die seine Inhalte und Darstellungsmodi beeinflussen, vor allem durch Zusammenarbeit, Konkurrenz oder MitarbeiterInnenaustausch mit verschiedenen Bereichen der Unterhaltungsindustrie – etwa TV-Sendern, anderen ProduzentInnen von TV-Content, EventveranstalterInnen, Sportligen etc.; bzw. in weiterer Folge durch die Medienberichterstattung und politisch/sozial motivierte Kampagnen, mit denen das *Professional Wrestling* in vielfältiger Weise interagiert (siehe dazu auch Abschnitt *Professional Wrestling und Kritik*).

1.1.5 Die Produkte des *Professional Wrestling*

Eine Promotion vertreibt in erster Linie das Produkt *Wrestling-Match*, zwischen zwei oder mehreren KontrahentInnen, und zwar in der Regel im Rahmen von Events, welche mehrere Matches zu einer Einheit von zwei bis vier Stunden Dauer zusammenfassen. Diese werden als Live-Event vor Publikum, als Live-Übertragung via TV-Sender, via *pay-per-view*, und in Aufzeichnung kommuniziert. Diese verschiedenen Übertragungsmodi können, müssen aber nicht auf jedes *Wrestling*-Event gleichzeitig angewandt werden. Eine Promotion bietet etwa eine Reihe von *Live Shows* in den von ihnen bespielten Städten, die nicht unbedingt übertragen oder aufgezeichnet werden müssen, zeichnet Matches für wöchentlich stattfindende TV-Shows auf (oder überträgt auch diese live im Fernsehen), und bietet nach einer tradierten Kalenderfolge Großereignisse an, die nach der Methode, für den TV-Zugang für ein einmaliges Ereignis eine einmalige Summe zu bezahlen, auch *pay-per-view* (PPV) genannt werden. Nevitt hat Kernzahlen (Shows und Umsatz) der WWE im Jahr 2009 grob zusammengefasst:

From January to December 2009 WWE staged 342 live performance events, an average of 28.5 unique two- and three-hour live shows per month. Average attendance at North American performances in that year was 6500, with an

average ticket price of \$38; average attendance at the 74 overseas performances was 8500. Wrestlemania, the company's annual flagship show, drew a live audience of over 72,000 and attracted nearly one million pay-per-view television buys. The company's declared net revenues for 2009 totalled \$475.2 million, its net income of \$50.3 million representing a growth of 10 per cent from the previous year.⁷⁰

In den von Nevitt präsentierten Zahlen sind natürlich auch Umsätze enthalten, die durch den Verkauf von Merchandising erzielt werden – T-Shirts, Masken, Spielzeugfiguren, Computerspiele, Musik-CDs, Matches auf DVD. Die WWE bietet mittlerweile ihre Produkte auch über einen eigenen Streaming-Sender an, der von den Konsumenten im Abonnement erworben und über das Internet konsumiert werden kann. Zusätzlich zu Matches bietet dieser Kanal Material wie etwa Interviews oder WWE-produzierte *Reality* und *Casting Shows*.

Die *Wrestling*-Show besteht aber nicht nur aus Matches; die Show bietet auch zahlreiche Musikeinlagen, pyrotechnische Shows, Interview- und Promo-Segmente, das Einspielen von Videosequenzen und vieles mehr. Der „Einmarsch“ eines Wrestlers ist von individualisierter Lichtshow und Pyrotechnik umrahmt und von individueller „entrance music“ begleitet. *Professional Wrestling* mischt in seinen Darbietungen unterschiedliche Medien, die wiederum auf unterschiedlichen Kanälen übertragen werden, die die jeweilige Rezeption entscheidend beeinflussen: *Wrestling*-Fans vor Ort in der Halle müssen etwa auf die KommentatorInnen der TV-Übertragung verzichten, sind in ihrem Blick auf das Geschehen aber nicht von Kameraperspektiven und die Schnitte der Produktionscrew angewiesen, können die Effekte der pyrotechnischen Show auch riechen etc. Markus Lust hat die räumliche Struktur und Anordnung des *Professional Wrestling* vom Ring zur Arena bis hin zur „TV-Gestaltung“, die bereits auf einer Tradition aufbauen kann und dementsprechend reglementiert ist, detailliert beschrieben, Spielregeln und Handlungsrepertoire eines *Wrestling*-Events erläutert und auch die Match-Organisation als solche analy-

⁷⁰ Lucy Nevitt, 'The Spirit of America Lives Here: US Pro-Wrestling and the Post-9/11 War on Terror', in *Journal of War & Culture Studies* (3/3 2011), S. 319-334, hier S. 322.

siert.⁷¹ Zudem sind die Matches nicht nur innerhalb eines Events, eines Ortes und eines Übertragungsmediums kontextualisiert, sondern auch im Rahmen des Narrativs (des *programs*), das die Motivation für diese Auseinandersetzung (wie auch für vorausgegangene oder folgende) bietet. Wie im Box-Sport auch müssen Kämpfe arrangiert werden, die in ihrer besonderen Anziehungskraft das Publikum dazu bringen, den Kampf sehen und dafür Geld aufbringen zu wollen – was durch den Aufbau und die Kommunikation eines *programs* geschieht, das die durch sein Narrativ beförderte Konfrontation besonders reizvoll erscheinen lässt.

Professional Wrestling-Matches sind wie bereits angeführt in ihrem Ausgang von der Veranstaltungsleitung vorherbestimmt; traditionsgemäß wird das tatsächliche Match als solches von den beteiligten WrestlerInnen abgesprochen (indem etwaige Höhepunkte oder besondere Vorgänge geplant werden) und innerhalb des Rings größtenteils improvisiert exekutiert; die „Führung“ innerhalb des Rings wird vom erfahreneren Performer oder traditionsgemäß vom *heel* übernommen. Die Konstruktion eines Match-Narrativs baut dabei auf den erlernten Fähigkeiten und dem persönlichen Stil der Beteiligten auf, die sich in Hinblick auf die geplanten zu erzielenden Effekte auf das Publikum (im Rahmen des Matches und im Rahmen des *programs*) durch die Aneinanderreihung beinahe beliebig kombinierbarer Bewegungsabläufe von vereinbartem Höhepunkt zu Höhepunkt bis hin zum Abschluss arbeiten. Je komplexer die vereinbarten „Höhepunkte“, je umfassender die Vorgaben des Veranstalters, desto mehr an Absprache, Planung oder gar Proben ist vonnöten, um das dergestalt vorkonstruierte Match auch umsetzen zu können. Das Erlernen und wiederholte Umsetzen von Matchplanungen wird in Abschnitt 3 in Rückgriff auf Autobiografien umfassend erläutert. Hier sei noch auf Kit MacFarlanes Aufsatz⁷² verwiesen, der sich darum bemüht, das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse, das im Rahmen des *Professional Wrestling* vielfach mit

⁷¹ Zu räumlicher Struktur und Anordnung vgl. Lust, *It's still real to me*, S. 37-40; Spielregeln und Handlungsrepertoire S. 40-45; Match-Organisation S. 52-56; Modi des *Erlebnisses* S. 86-129. Vgl. auch Petten, *The narrative structuring and interactive narrative logic of televised professional wrestling*, S. 23-49.

⁷² Kit MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 136-155.

dem Kontext der Matches beschäftigt ist, auf die Match-Performance an sich zu lenken und damit die Kunst des „In-Ring Storytellings“ zu unterstreichen. Dabei greift sie (wie bereits erwähnt) auch auf *Wrestling*-Autobiografien als Quellen zurück.

MacFarlane hebt in Bezug auf Match-Choreographien hervor, dass deren Einsatz nicht allzu auffällig sein darf, um den gewünschten Eindruck nicht zu verfehlen: Ein Übermaß an Choreographie wird derogativ *spot fest*, also eine Aneinanderreihung von spektakulären Bewegungsabläufen genannt, deren Abfolge ohne Absprache gänzlich unmöglich scheint und zudem eine rigide Struktur aufweist – idealerweise beruht ein *Wrestling*-Match auf „[a] sense of an organic flow to the drama“⁷³, der aus einer größtenteils spontan und live zusammengestellten Performance beruht, die auch die Reaktion des Publikums und lokale Traditionen miteinbeziehen kann. MacFarlane verweist etwa auf Chris Jerichos Aussage (*A Lions Tale*, 289), er habe Matches in Japan gezielt auf den japanischen Geschmack hin abgestimmt.⁷⁴ In Bezug auf die „Autorschaft“ eines Matches nennt MacFarlane die ausführenden WrestlerInnen eines Matches als dessen AutorInnen, weist aber auf die Komplexität der Situation hin:

Match outcomes, running times and key events may be assigned by external sources, but the substantial amount of time the wrestlers spend in actual simulated competition is usually a negotiation between the two performers, sometimes with assistance from what are known as the company's road agents – something like producers and stage managers. There is also certain kind of standardised etiquette at work in these negotiations for constructing the flow of the match and its narrative points, with the veterans frequently taking control over the decisions and a general rule that the “heel” – the bad guy – is the one who “calls the spots” or controls the general flow of the match inside the ring.⁷⁵

MacFarlane beschreibt den Trend, dass WrestlerInnen in der modernen WWE vermehrt die Kontrolle über Matches und Promos abgeben müssen, hält aber das Geschehen im Ring, das erst in der Performance selbst entstehen kann, noch immer für zentral an die ausführenden WrestlerInnen gebunden:

⁷³ MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 145.

⁷⁴ Vgl. MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 145.

⁷⁵ MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 146.

the presentation of the drama nevertheless remains limited by the individual ability of in-ring performers to perform and construct, as well as a variety of other influences, such as pre-existing character, historical expectations, necessary improvisation and live-audience involvement and responses. Though the mini-drama can be pre-planned, it exists only insofar as it is performed in the moment – not as it is “scripted.”⁷⁶

1.1.6 *Professional Wrestling* und seine ProtagonistInnen

As a general definition the wrestling villain is a man or woman who breaks the rules in the ring in an effort to win a match. He/she pulls hair, hits an opponent who is on the ropes, pulls the opponent’s trunks to escape a hold, gouges eyes, uses foreign objects pulled from the trunks, etc. The simplicity of this definition, however, almost renders it almost useless. More appropriate, the wrestling villain in some way violates the sense of justice that the audience follows by representing either literally or symbolically evil that preys upon good. [...] One thing is certain; without him there would be no professional wrestling, for if there is one thing the fans hate it is a wrestling match between two good guys.⁷⁷

Die WrestlerInnen, die im Ring aufeinandertreffen, treffen stets als ProtagonistInnen einer Geschichte aufeinander, die außerhalb des Rings begonnen hat und nun im Ring fortgesetzt wird. Die Konfrontation von Gegensätzen, die im Ring ausgetragen wird, und in der einem/r der KontrahentInnen eindeutig die Rolle des vom Publikum abzulehnenden Bösewichts zugewiesen wird, war eine derartig lang im *Professional Wrestling* fest verankerte Tradition, dass etwa Philipp Kutzelmann dieses „Heel/Babyface-Schema“⁷⁸ zu einem der definierenden Kennzeichen des *Business* erklärte. Morton/O’Brien argumentieren, dass ein Kampf an sich als Anreiz nicht ausreiche, um Publikum in die Hallen zu bekommen; ein zentraler Konflikt müsse ihm zugrunde liegen. Zudem sei das „Böse“ an sich zu interessant, um beiseite gelassen zu werden, und der Erfolg des *Wrestling* sei zu sehr davon abhängig, den Fans ein Ventil für den Abbau aufgetauter, negativer Emotionen und damit Katharsis zu bieten.

⁷⁶ MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 146.

⁷⁷ Gerald W. Morton & George M. O’Brien, *Wrestling to Rasslin’: Ancient Sport to American Spectacle* (Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press 1985), S. 127f.

⁷⁸ Philipp Kutzelmann, *Harte Männer. Professional Wrestling in der Kultur Nordamerikas* (Bielefeld: transcript 2014), S. 201.

Also wird das „Böse“ im Kampf gezeigt. Das „Böse“ ist im *Wrestling* – wie in vielen anderen Bereichen – jedoch niemals unveränderlich und absolut, und Hass als solcher nicht die zentrale, treibende Kraft hinter den Reaktionen des Publikums; die Narrative des *Professional Wrestling* bergen immer ein Potential zur Rehabilitation in sich, das Böse kann sich jederzeit verändern, rehabilitieren, sühnen und als *fan favorite* „wiederauferstehen“ – wie auch das „Gute“ niemals unwandelbar bleibt, sondern nur einen Schritt vom „heel turn“ entfernt ist. Religiös konnotierte Phrasen werden an dieser Stelle nicht zufällig eingesetzt, sondern sollen einen tragenden Aspekt des *Wrestling* unterstreichen. Wer sich vom „Bösen“ abwendet und das „Gute“ unterstützt, bietet dem Publikum den Reiz, gewissermaßen Jesus bei der Errettung eines gefallenen Sünders zu beobachten; wer sich vom „Guten“ abwendet, zieht die Fans in die Arena, die die Bestrafung dieses Verrats miterleben wollen – WrestlerInnen erfüllen nicht zuletzt eine Sündenbock-Funktion, und *Wrestling* veranschaulicht die laufende kulturelle Dialektik einer Gesellschaft, die sich zwischen ihren Wünschen und Ängsten entwickelt.⁷⁹ „The ritual of wrestling, then, is the moral dilemma of the wrestlers manifested by their constantly changing roles. The heroes represent society’s desires, the villains, its evil.“⁸⁰ Morton/O’Brien identifizieren verschiedene Kategorien von „heels“: der böse, gar dämonische Fremde, der „Outlaw“, der narzisstische Schläger, der „Bully“, sowie der Manager.⁸¹ Morton/O’Brien fassen zusammen:

The only consistent characteristic that one might assign to a villain is that he breaks the rules in some way, not simply the rules of wrestling, but the rules of life as well. He destroys the order and must atone. Almost any villain can quickly become a hero if he simply takes as his opponent one more evil than himself; generally this means fighting a manager or an evil foreigner. The wrestling fans are, after all, a forgiving bunch, always happy to welcome a convert.⁸²

Ebenso wichtig wie die AntagonistInnen sind die ProtagonistInnen, die HeldInnen, die *babyfaces*. „Eindeutige“ HeldInnen – Vorbilder oder er-

⁷⁹ Vgl. Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin’*, S. 128f.

⁸⁰ Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin’*, S. 129f.

⁸¹ Vgl. Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin’*, S. 130-140.

⁸² Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin’*, S. 140.

strebenswerte FreundInnen und PartnerInnen – können die Ansprüche des *Professional Wrestling* aber nicht gänzlich erfüllen. Da es zum grundlegenden Konzept des Wrestlings gehört, dass einem jeden „heel“ ein „babyface“ innewohnt (und umgekehrt), sind Attribute wie Jugend, gutes Aussehen, moralische Standards, Charisma etc. nicht ausreichend, um archetypische Wrestling-HeldInnen zu beschreiben. Morton/O'Brien gehen davon aus, dass ein/e Wrestling-HeldIn zumindest eine Tugend verkörpern muss: „(...) patriotism, ethnic loyalty, love of family – a virtue that would allow him to follow the rules but that also gives him the determination and courage to battle the awesome wickedness of a villain. When such a virtue emerges from the inner depths of a villain, a hero is born.“⁸³ Ein einziger Akt kann dafür ausreichen. *Babyfaces* können demnach, so Morton/O'Brien, in Kategorien eingeteilt werden, die sich durch die Tugenden ergeben, die sie personifizieren: der vom US-amerikanischen Süden geprägte „good ol' boy“, der „masked avenger“, der „patriot hero“, der „minority hero“, der „sports star hero“.⁸⁴

Die Darstellung von Morton/O'Brien ist allerdings stark von ihrer Entstehungszeit geprägt und somit vor allem geeignet, Konflikte und Rollen des *Wrestling*-Geschäfts der 1980er zu beschreiben. Ganz allgemein sind die Vorstellungen, die mit „good“ oder „evil“ assoziiert werden, immer im Fluss und haben sich selbstverständlich in den letzten dreißig Jahren stark verändert; die zentrale Frage ist, inwieweit in dieser Zeit die Struktur selbst des *Heel/Babyface*-Schemas verändert wurde. Philipp Kutzelmann hat dieses noch 2014 in seiner Studie unter den grundlegenden Schemata des *Professional Wrestling* genannt: „Das auf dem Prinzip des somatischen Feedbacks basierende performative System der Wrestlingshows und die Klassifizierung der Wrestler durch das Heel/Babyface-Schema sowie die damit einhergehenden textuellen und somatischen Assoziationen.“⁸⁵ Laut Kutzelmann handeln in der Performance PromoterInnen, WrestlerInnen und andere AkteurInnen gemeinsam, „um ein dichtes Netz aus Interaktionen zu weben, welches *in* und *durch* die Interaktionen aller Beteiligten erzeugt,

⁸³ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 142.

⁸⁴ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 141-155.

⁸⁵ Philipp Kutzelmann, *Harte Männer*, S. 201. Hervorhebungen im Original.

stabilisiert und modifiziert wird.“⁸⁶ Um allen AkteurInnen die Möglichkeit zu geben, Feedbackschleifen einzurichten und damit die Stabilität der Performance zu ermöglichen, hält Kutzelmann das Heel/Babyface-Schema für zentral: „Dieses basale Schema gründet auf der Charakterisierung der im Ring aktiven Wrestler durch textuelle Bezüge (auf kulturell und zeitgeschichtlich aktuelle Differenzdiskurse) und somatische Bezüge auf das Ideal des *harten Männerkörpers*).“⁸⁷ In seiner Analyse der (Performances der) Wrestler Gorgeous George, Hulk Hogan und Steve Austin greift Kutzelmann auf diese Schemata zurück und findet sie immer wieder bestätigt – was angesichts ihrer Allgemeinheit nicht verwundert. Das Fassen der Wrestling-Performance wie von Kutzelmann vorgeschlagen ist einleuchtend, die Vorstellung, jedwedes *Wrestling*-Match diene der Bestätigung des Ideals des harten Männerkörpers, dessen somatische Bezüge letztlich jedwede textuelle Bezüge überdecken, ist es zu einem gewissen Grad ebenso; die genannten Schemata könnten mit etwas Spielraum auch erfolgreich auf eine Analyse des Boxens übertragen werden und lassen damit etwas an spezifischer *Wrestling*-Relevanz vermissen, wohl in dem Wunsch, konkrete Schemata des *Wrestling* tatsächlich fassen zu können; so scheint mir das starre (und oft wiederholte) Festhalten an dem *Heel/Babyface*-Schema nicht geeignet, das *Professional Wrestling* zumindest seit Mitte der 1990er Jahre zu beschreiben⁸⁸ – besser wäre es, wenn es der Etablierung eines Schemas bedarf, noch allgemeiner von einem Konflikt zu sprechen; ebenso scheint mir der Begriff des (vielfach weißen) *harten Männerkörpers* nicht ausreichend, um als Leitgedanke für die vielfältigen internationalen Darstellungen des *Wrestling* zu dienen; hier wird der Fokus zu sehr auf ein Symbol jener Macht(zusammenhänge) gelegt, die im *Professional Wrestling* Gegenstand und Medium der Performance sind. Die Schemata könnten lauten: *Das auf dem Prinzip des somatischen Feedbacks basierende performati-*

⁸⁶ Kutzelmann, *Harte Männer*, S. 201. Hervorhebungen im Original.

⁸⁷ Kutzelmann, *Harte Männer*, S. 202. Hervorhebungen im Original.

⁸⁸ Die Veränderungen im *Professional Wrestling* seit den späten 1990ern lassen sich durch ein Besetzen der Babyface-Position durch „Antihelden“ nicht ausreichend erklären; das Zuweisen der Babyface-Heel-Position in beliebigen Matches der letzten 20 Jahre ist für die ZuseherInnen nicht in einem solchen Maß intuitiv möglich, dass von einem absoluten Leitprinzip die Rede sein könnte.

ve System der *Wrestlingshows* und die Kontextualisierung der *WrestlerInnen* durch Konflikt sowie die damit einhergehenden textuellen und somatischen Assoziationen von (Ohn)Macht und (Miss)Erfolg. Die „WrestlerInnen“ in dieser Definition könnten allerdings ohne Schwierigkeiten durch „PerformerInnen“ anderer und vielfältiger Art ersetzt werden – die Reflexion des *Professional Wrestling* benötigt einen spezifischeren Zugang, der vielleicht ohne Schemata auskommen muss. In Bezug auf die Problematik der Vorstellung eines konstanten Heel/Babyface-Schemas sei auf Battema und Sewell verwiesen, welche den Erfolg des *Wrestling* in den späten 1990er Jahren in Zusammenhang mit dem Aufkommen von maskulinistischen TV-Programmen sehen, „shows [that] appear to be of a piece with the backlash against classic liberalism, second-wave feminism, civil rights movements for racial minorities and gays/lesbians, and environmental movements.“⁸⁹ Bezeichnend für diese Shows sind laute, maskulin konnotierte Exzesse, die von Widerstand bis Feindseligkeit gegen Political Correctness und gleichzeitigem Zelebrieren eines radikalen Individualismus geprägt sind – um Kritik zu begegnen, wird dabei Ironie und Verspieltheit eingesetzt; Kritikern wird „Humorlosigkeit“ vorgeworfen. Die WWE ist für Battema und Sewell die perfekte Ausformung dieser Prinzipien:

Merging the logic of market discourses that privilege flexibility and individual accomplishment with those that favor the increasing fluidity of identities made it possible for the WWF to overwrite histories of economic inequalities and historical injustices. Resulting from this convergence was a slippery set of texts with characters and narrative trajectories that resisted definitive articulation and provided a rhetorical shield against critics, while offering viewers a privileged position as idealized consumers from which they could choose either to take the text as is or to unveil its various conceits.⁹⁰

Damit verschieben sich laut den beiden Autoren die Inhalte des *Professional Wrestling* von Melodrama Richtung Ironie, der Populismus wechselt den Fokus von Werten der Solidarität und der Gemeinsamkeit auf eine

⁸⁹ Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 260f. An dieser Stelle sei auch in freier Assoziation bemerkt, dass der derzeitige US-Präsident Donald Trump Fan des *Wrestling* ist, von 1988-2013 sporadisch in Veranstaltungen und Storylines der WWF/WWE auftrat und 2013 in die WWE Hall of Fame aufgenommen wurde. Vgl.: https://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Trump#Professional_wrestling_appearances

⁹⁰ Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 261f.

„marktbasierte Politik des individuellen Opportunismus“. Statt herkömmlichen Moralvorstellungen und einem manichäisch ausgerichteten Gerechtigkeitsempfinden wird Kauf und Tausch zelebriert – von „physical and symbolic goods ranging from plastic action figures to stock certificates, from a masculine physical ideal to a capitalist fiscal ideal.“⁹¹ In der WWF verschwommen in den späten 1990er Jahren die Grenzen zwischen Gut und Böse, echt und gefälscht, Text und Kontext; Sicherheit wird nicht aus moralischen Werten, sondern physischer und finanzieller Überlegenheit gezogen. Das *Wrestling* stellt sich desorientierenden Entwicklungen in einer Ironie „that embraces unstable meanings and lured boundaries as the programs’ principal joys.“⁹² Battema und Sewell gehen jedoch davon aus, dass diese gebotenen „unstable meanings“ stets auch Vorstellungen biologischer und ökonomischer Gesetzmäßigkeiten stützen. In Folge erlaubt die Ironie „smutty double entendre“⁹³, und das Verschwimmen von Grenzen, das oftmals kulturelle Hierarchien untergräbt, verkompliziert in diesem Zusammenhang die Entwicklung kritischer Positionen. Im Gegensatz zum „klassischen“ Heel/Babyface-Schema gewinnt seit Ende der 1990er letztlich nicht derjenige, der Recht hat, sondern dem Gewinner wird auch das Recht zugestanden; das bedeutet, dass „the blurring of boundaries between proper conduct and success – as well as the exaggerated and ironic tone – provides a justification for audiences to cheer on morally questionable characters constructed as heels because of the quality of their performance (...).“⁹⁴ Dadurch können etwa als „negativ“ konstruierte Stereotype mit erfolgreichen, gefeierten Performern kombiniert werden, was einen progressiven Impetus haben könnte; Battema und Sewell fürchten jedoch ganz im Gegenteil, dass die eingesetzte Ironie und Übertreibung dargestellte Stereotype eher stärken als aufbrechen könnte; zudem verlieren ihrer Meinung nach transgressive Performances nur zu leicht ihr subversi-

⁹¹ Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 263.

⁹² Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 264.

⁹³ Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 264.

⁹⁴ Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 264.

ves Potential, wenn sie von eindeutig ökonomisch geprägten und klar umrissenen Medienkanälen getragen und reguliert werden.⁹⁵

Als Beispiel sei hier die Persona des schwarzen Zuhälter-Wrestlers „Godfather“ angeführt, der in Publikationen stellvertretend für den Rassismus im *Professional Wrestling* beschrieben wird.⁹⁶ Battema und Sewell erwägen etwa, dass der Ironisierung eines Stereotyps durch einer Performer, der von diesem Stereotyp betroffen ist und durch die Ironisierung Geld wie Ruhm erlangt, positive Seiten abzugewinnen wären; doch dies ändert nichts daran, dass es nach wie vor ein Stereotyp ist, welches auf die Bühne gebracht wird – ein Stereotyp, das vielleicht verstärkt wird, eben weil es gewinnbringend performt wird.⁹⁷

1.1.7 *Professional Wrestling*: Geschlecht und Sexualität

Professional wrestling explicitly and implicitly makes visible cultural and countercultural ideas of masculinity and sexuality. Wrestling's apparently conservative masculine ideal is constantly undermined through the parodic, carnivalesque presentation of its opposite. Professional wrestling's often vehement heterosexism is thus underscored by the homoerotic.⁹⁸

Das *Professional Wrestling* kann seinen sexuellen Konnotationen, die unweigerlich mit Idealvorstellungen von Männlichkeit und deren Parodie verknüpft sind, nicht entkommen. Es sind in erster Linie Männer, die im Ring Berührungen austauschen, welche nur den Anschein einer gewaltsamen Auseinandersetzung wahren, und dabei ein breites Spektrum männlicher Identität vorführen.⁹⁹ Mazer zufolge ist das *Business* in seinen Darstellungen von Gender „essentially essentialist“¹⁰⁰ – Frauen bieten gänzlich

⁹⁵ Vgl. *Trading in Masculinity*, and Sewell, S. 262-265.

⁹⁶ Stellvertretend angeführt seien hier Brendan Maguire, ‚Defining Deviancy Down: A Research Note Regarding Professional Wrestling‘, in *Deviant Behavior: An interdisciplinary Journal* (21 2000), S. 551–565, und Brendan Maguire, ‚American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal‘, in *Sociological Spectrum* (25 2005), S. 155–176,

⁹⁷ Battema and Sewell, *Trading in Masculinity*, S. 268f.

⁹⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 4.

⁹⁹ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 5.

¹⁰⁰ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 5.

andere Performances als Männer, selbst wenn sie dieselben Handlungen vollführen:

Male wrestlers may be seen to reveal, in the display of their bodies and in their actions, their real manliness. Conversely, what women reveal in their bodily displays and performances is that no matter how closely their actions converge on those of the men, they are not and can never be men. And as they mark the place of the not-at-all-manly man, their displays almost inevitably verge explicitly on the pornographic.¹⁰¹

Frauen sind im *Professional Wrestling* aktiv, eben weil es sich um eine Performancepraxis handelt, die sich um das Männliche dreht: „Whatever else is performed, what is presented, affirmed, and critiqued is nothing so much as the idea(l) of masculinity itself.“¹⁰² Die dargestellten Formen von Männlichkeit sind allerdings vielfältig und wandelbar, reichen über Klischeevorstellungen des „männlichen Mannes“ hinaus: „As it displays, parodies, and mocks masculinity, professional wrestling may be seen to celebrate a range of masculinities in which the only not-real man is a woman, and even that might not always be certain.“¹⁰³

Laut Mazer scheint das *Professional Wrestling* Grundprinzipien männlicher Performance zu verletzen – indem es auf dem Zur-Schau-Stellen entweder beinah nackter oder extravagant kostümierter Männer setzt, deren Körper einander in einer Show von Aggression nur scheinbar verletzen, aber immer einander berühren.¹⁰⁴

Fiercely heterosexual and heterosexist in its discourse, professional wrestling thus converges on the homoerotic in its semiotics. On the surface, professional wrestling may be profoundly conservative, representing truth, justice, and the dream of the ideal American man. At the same time, however, it is highly transgressive, offering its spectators ways of reading and engaging that extend well beyond the surface.¹⁰⁵

Wird etwa der Performance-Charakter der dargestellten Aggression in den sexuell konnotierten Kontext miteinbezogen, wird die Assoziation von sa-

¹⁰¹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 5.

¹⁰² Mazer, *Professional Wrestling*, S. 5.

¹⁰³ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 5.

¹⁰⁴ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 6

¹⁰⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 6.

do-masochistischer Homosexualität möglich. Auch für diesen Fall stehen im *Professional Wrestling* Frauen bereit, um ausgleichend zu agieren:

In this context, the incorporation of female characters embodying a more stereotypically feminine, exaggeratedly legible sexual aesthetic into the wrestling spectacle provides a correlatively moral, gendered substitute for the melodramatic “good/evil” structure, functioning to contain and – at least superficially – to discipline the excesses of “perverse” or “pathological” sexuality.¹⁰⁶

Die von männlichen wie weiblichen Performern durchmischte Show bietet dem Begehren des ebenso gemischten Publikums einen heterosexuellen Rahmen, der die Rezeption der diesen Rahmen in Aspekten sprengenden Performance sanktioniert:

More specifically, the incitement to sexual provocation via the performance of pain – and further, via the visualization of excessive, undisciplined bodies potentially complexing the categories of gender – is both masked and “properly” reoriented by the obvious and regular display of, for both male and female spectators, the culturally sanctioned heterosexual object-choice. Putatively desirable for the straight female viewer,¹³ the male wrestling body – sensationally muscle-bound, bronzed, and cleanly waxed – blurs codes in its aesthetic overlap with gay male “butch drag,”¹⁴ underling the necessity for the female tits-and-ass burlesque.¹⁰⁷

Mazer geht davon aus, dass jene Zeichen, die einen „wahren Mann“ ausmachen, im Wrestling nicht stabiler oder deutlicher zutage treten als in anderen Kontexten. Die „Spiegelung“ in seinem Kontrahenten unterstreicht vor allem deren essentielle Gleichheit – ihre Differenzierungen bleiben letztlich oberflächlich: „In the ring, any man be a real man, no matter how superficially feminine or lacking in virtue.“¹⁰⁸ Jeder Kampf – und auf jeden Kampf folgt ein neuer Kampf – bietet Wrestlern wie Fans die Chance, die eigene Männlichkeit unter Beweis zu stellen:

¹⁰⁶ Lucia Rahilly, ‚Is RAW War?: Professional Wrestling as Popular S/M Narrative‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 213-231, hier S. 226.

¹⁰⁷ Rahilly, *Is RAW War?*, S. 226f. Rahilly verweist unter Fußnote 13 auf Chad Dells bereits zitierte Studie, in Bezug auf den Begriff „butch drag“ auf Brian Ponger, *The Arena of Masculinity: Sports, Homosexuality, and the Meaning of Sex* (New York: GMP 1990), S. 116-119.)

¹⁰⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 99.

The wrestler takes the opportunity to prove himself directly in action, while from the stands, the fan has the chance to see himself mirrored in the range of masculinities presented, to participate in judging the relative masculinity of other men, and to reassure himself of one certainty: at least he is not a woman.¹⁰⁹

Konventionelle Zeichen von Männlichkeit wie Weiblichkeit sind im Wrestling ständig präsent. Danielle M. Soulliere hat in ihrer Studie *Wrestling with Masculinity: Messages about Manhood in the WWE* folgende „Kernbotschaften“ der Männlichkeit herausgearbeitet:

Six important messages about manhood were revealed by the WWE programs: (1) Real men are aggressive and violent, (2) men settle things physically, (3) a man confronts his adversaries and problems, (4) real men take responsibility for their actions, (5) men are not whiners, and (6) men are winners. These messages support the dominant culturally ideal hegemonic form of masculinity by emphasizing aggression and violence, emotional restraint, and success and achievement as desirable masculine traits. Moreover, proof and assertion of manhood were effectively accomplished by demonstrating characteristics of the dominant hegemonic masculinity (aggression, physical competition, success) and by questioning the manhood of other men.¹¹⁰

Mazer hält dem den parodistischen Gehalt der Präsentation entgegen: „To some degree, a professional wrestler is always in drag, always enacting a parody of masculinity at the same time that he epitomizes it“,¹¹¹ „[...] selling its audience [...] a model of masculinity that is at once vulgar, violent, and sexually suspect in its sometimes lurid heterosexism and barely suppressed homoeroticism.“¹¹² Auch Soulliere räumt vorsichtig ein: „[...] presentations of traditional hegemonic masculinity in professional wrestling may be an attempt to parody contemporary gender roles and therefore to offer a critique of societal ideals. At the same time, such gender parodies may serve to reaffirm rather than question conventional masculinity and femininity.“¹¹³ „Suppressed homoeroticism“ wie von Mazer ins Feld geführt wird einerseits als Kritikpunkt an *Professional Wrestling* geäußert; auf der anderen Seite bleiben expliziter homosexuell konnotierte *Professional Wrestling*-Produkte von der Aufmerksamkeit des Mainstream ausge-

¹⁰⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 100.

¹¹⁰ Soulliere, *Wrestling with Masculinity*, S. 8.

¹¹¹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 100.

¹¹² Mazer, *Professional Wrestling*, S. 100.

¹¹³ Soulliere, *Wrestling with Masculinity*, S. 10.

geschlossen. Das *Wrestling*, so Mazer, scheint anti-maskuline (oder ambivalent maskuline) gegen hypermaskuline Positionen zu stellen; die auf den männlichen Körper hin ausgerichteten Performances setzen der femininen Beteiligung Grenzen, während sie das Ideal des amerikanischen Mannes legitimieren wie subversiv unterlaufen.¹¹⁴

Yet, despite its apparent transgressions – and even though women are always visible in the margins and in the audience – professional wrestling is always a performance by men, for men, about men. Both its ethics and its aesthetics are explicitly centered on the idea of masculinity as something at once essential and performed.¹¹⁵

Die Darstellung der Männlichkeit im *Wrestling* sei karnevalesk in seiner Variation herrschender Definitionen der Männlichkeit, kehre immer wieder zur Darstellung des männlichen Körpers zurück und biete stets Kämpfe, die als Simulation wie Parodie der Gewalt zwischen Männern stets hochambivalent, grenzüberschreitend, „at once hypervisible and hypermasculine“¹¹⁶ wirken.¹¹⁷ In einem Beispiel – anhand des Auftritts von Lex Luger bei der *WrestleMania IX* (04.04.1993) – erläutert Mazer diese Konstellation: Der als „Narcissist“ titulierte Luger präsentiert als *heel* seinen hochtrainierten Körper im Ring – vor Spiegeln, die von Frauen in Bikinis und High Heels hochgehalten werden: „He (Luger) alternately displays his body and admires himself in the mirrors and poses for the audience, flexing his pecs and wiggling his hips.“¹¹⁸ Die Frauen verlassen den Ring, der nun von Lugers Gegenspieler betreten wird – Mr. Perfect, vormals ebenfalls ein narzisstischer *heel*, hat soeben einen *babyface-turn* hinter sich und ist in gewisser Weise ein weiteres Spiegelbild Lugers: „With their unnaturally blond ringlets, suntanned bodies, and apparent eagerness to injure each other, the men appear as reflections of each other.“¹¹⁹ Der wahre Gegensatz ergibt sich durch die Konstellation im Ring, die dazu dient, Männ-

¹¹⁴ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 100.

¹¹⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 100.

¹¹⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 101.

¹¹⁷ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 100f.

¹¹⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 97.

¹¹⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 97.

lichkeit zu differenzieren. Dies wird einerseits durch die Performance der Frauen ermöglicht:

In the appearance of the showgirls, what Lex Luger *is* – someone who, like a woman, develops and displays his body as an object for others to admire – as well as what he *is not* – a woman – is made visible. The women's display of perfectly tanned and toned flesh is superseded and displaced by his own. It is a masterful introduction, especially in the way it works toward capturing and holding the audience's gaze. All eyes are on Luger, even his own. No matter where the audience begins its looking, its "look" is always directed toward Luger.¹²⁰

Komplettiert wird die Performance durch die Gegenüberstellung von Luger mit seinem männlichen Kontrahenten:

The difference between the showgirls and Luger is obvious and essential, located first and foremost in the display of the male and female bodies. The difference between Luger and Mr. Perfect is not. They are both, essentially, "cute brutes." Their bodies are more alike than different. In fact, ironically, at this match Perfect was completing a turn from a heel whose gimmick was, in part, his aggressive narcissism. Who is the manly man and who is the not-so-manly man must be revealed in action, in their performances. Luger's display of feminine vanity is marked as superficial by the presence of "real" women. The true means by which his masculinity is defined and his manliness is tested is in action against a man who is very nearly his double, whom he is as much like as unlike.¹²¹

Das Spektrum der *Professional Wrestling*-Männlichkeit scheint einerseits breit gefächert zu sein – Mazer nennt Versionen wie etwa „flamboyant parodic femininity“, „comic-book drag“ oder „rocker/outlaw machismo“, „apparently earnest masculinity“¹²² – ein Gegensatz, der so groß zu sein scheint, dass sie nicht ohne Konflikt nebeneinander bestehen können. „Wahre Männer“ mögen oberflächlich jene sein, die sich als amerikanische Patrioten bezeichnen und vergleichsweise weniger Pailletten und Make-up tragen als andere – zentral bleibt Mazer zufolge das eine: Es sind Männer. Jeder Kampf wird als Ideal einer homogenen Männlichkeit verkauft und zelebriert, deren „interne“ Differenzen oberflächlich bleiben: „[...] the proof of the man is not in his appearance, which he manipulates for his own and our pleasure. The proof of the man is in the force and skill he applies,

¹²⁰ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 97.

¹²¹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 98.

¹²² Alle Mazer, *Professional Wrestling*, S. 102.

whether he wins or loses, with and against other men.“¹²³ Die Umstände eines jeden individuellen Kampfes und seine Protagonisten mögen variieren – „what it is made visible is nothing less than manliness itself, the will and spirit of a „real“ man as it underlies and transcends both character and circumstances, latent (if not immediately apparent) in all men.“¹²⁴ *Wrestling* liefert damit eine rituell geregelte Performance von Macht und Unterwerfung als Test der Männlichkeit im Rahmen eines Schaukampfes – in tragischen wie komödiantischen Ausformungen.¹²⁵ Mazer schreibt in Bezug auf die Argumentation in Henry Jenkins' *Masculine Melodrama*: „Professional wrestling thus conflates the idea(l) of justice with that of masculinity.“¹²⁶ Das Streben nach Gerechtigkeit wird in der Perspektive auf das *Professional Wrestling* oft mit dem Kampf gegen Kastration und dem Widerstand gegen ein zivilisiertes, verweichlichendes Leben gleichgesetzt. Laut Mazer führen Annahmen einer homogenen Arbeiterklassenidentifikation unter Wrestlern wie Publikum zu einer Interpretation des *Wrestling* als Performance eindeutiger Binaritäten, die jedoch durch die tatsächliche Zusammensetzung des Publikums und durch die Gegenüberstellung „of the apparently real with the obvious fake, of the superficially serious with obvious mockery“¹²⁷ entkräftet werden. Der ständige Rückgriff auf den *heel* oder *face turn* legt eine komplexere Situation nahe, als sie gemeinhin oft behauptet wird – im *Wrestling* wird den „Tugendhaften“ zudem die Gerechtigkeit oft vorenthalten, und die „Gerechten“ sind nicht eindeutig nach Geschlechtsmarkierungen zu erkennen. *Professional Wrestling* bedeutet nach Mazer „an exaggeration of the continuum of masculine identifications available to men in contemporary American culture“¹²⁸ und, mehr noch, die Vermittlung einer Wahl, die im Rahmen dieses Spektrums vorgenommen werden kann:

¹²³ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 102.

¹²⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 102f.

¹²⁵ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 103.

¹²⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 104.

¹²⁷ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 104.

¹²⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 104.

The masculinity represented therein is likewise both idealized and mocked, disrespected and valorized. What is manly, in the end, is defined by each man as he looks in the mirror provided by other men. As it is essentialized, located in his body and continually elaborated upon in action, a man's masculine identity is not constrained by the social order.¹²⁹

Männlichkeit ist im *Professional Wrestling* zugleich Wahl und Essenz, Option und Auftrag. Obwohl Mainstream-kompatible Männlichkeit im *Business* immer repräsentiert wird, finden daneben und gleichzeitig andere Männlichkeitsentwürfe ihren Platz in den Performances, die zu einem Ausdruck ihrer selbst (im Konflikt mit anderen Bildern) ermutigt werden; Mazer sieht darin einen Grund, weshalb *Professional Wrestling* von vielen Männern als Teil ihrer Adoleszenz (und damit der Umsetzung ihres eigenen Selbst- und Männlichkeitsbildes) positiv erinnert wird.¹³⁰

1.1.8 *Professional Wrestling* und Homoerotik

Besondere Aufmerksamkeit verdient der ständige körperliche Kontakt zwischen den Wrestlern, der gerade wegen der darin zum Ausdruck gebrachten Simulation gewalttätiger Auseinandersetzung Raum für sexuelle Konnotation bietet. Mazer geht von einem unausgesprochenen, aber dennoch deutlich umgesetzten Verbot der Sexualisierung des körperlichen Kontakts zwischen Wrestlern aus. Als Praxis und Performance, die als gleichzeitig homophob wie homoerotisch aufgefasst werden kann, hat das *Wrestling* Schwierigkeiten, Grenzen zwischen akzeptablem und inakzeptablem Verhalten zu fassen;¹³¹ diese sind nicht festgelegt, sondern ambivalent, abhängig von Kontext:

Because the line between managing and expressing desire is not solid, but rather shifting and unclear, the danger of crossing it and threat of punishment (humiliation and/or physical injury) remain present as an undercurrent of anxiety, which as it is unresolved contributes to the visceral experience of the workout and the performance. Never explicitly acknowledged as erotic by wrestlers or watchers, although sometimes played with by commentators, this tension is nonetheless intrinsic to wrestling's attraction. Professional

¹²⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 106f.

¹³⁰ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 107.

¹³¹ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 110.

wrestling thus offers participants the actual or vicarious pleasures of participating in physical contact between men in a sanctioned arena while at the same time inhibiting or denying the possibility that those pleasures might be sexual.¹³²

Tag-Teams zeigen eine Form von Partnerschaft, die diese verschwimmenden Grenzen zwischen Kooperation, Fürsorge, körperlichem Kontakt und beinahe unvermeidbarem Konflikt, Trennung und Feindschaft in *Professional Wrestling*-Narrative fassen.¹³³

In der *Wrestling*-Performance ist Sexualität stets mit Gewalt vermischt: „The central visual image is the apparently conflictual but actually mutual embrace of two men.“¹³⁴ Diese Assoziation kann während eines beliebigen Matches jederzeit ohne Schwierigkeiten evoziert werden. Auch in der verbalen (und sonstigen) Kontextualisierung eines Matches im Vorfeld „Wrestlers frequently articulate their challenges in terms that verge on the sexual as they describe in detail what they will do once they get their hands on each other.“¹³⁵ Die Rhetorik zielt darauf ab, den Gegner in eine „feminine“ Position zu bringen, und illustriert damit „the undercurrents in wrestling that are simultaneously homosocial, homoerotic, and homophobic.“¹³⁶ Wrestler wie Gorgeous George, Rick Rude oder Goldust spielen in unterschiedlichem Ausmaß mit dem Potential homosexuell konnotierter Ausdrucksweisen – zumeist, um *heat* zu generieren; doch „a wrestler who appropriates and explicitly displays the markers of homosexual camp is not automatically denied face status.“¹³⁷

Frauen treten in diesem Zusammenhang als potentielle Rezipientinnen dieser sexuell konnotierten Kommunikation, mehr noch aber wie schon erwähnt als Kontrast zu den Wrestlern auf, welche die männlichen Identitäten der Wrestler bestätigen:

In particular as „real“ women enter into the display as objects of desire, they authenticate the wrestlers' heterosexuality and as such provide nonhomosexual ways of bridging the distance between men. It is „real“ women who,

¹³² Mazer, *Professional Wrestling*, S. 110.

¹³³ Vgl. *Professional Wrestling*, S. 111f.

¹³⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 112.

¹³⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 112.

¹³⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 113.

¹³⁷ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 113.

like Miss Elizabeth and the showgirls at Caesar's Palace [WrestleMania IX], hold the mirror up to the wrestler's masculine image. And it is „real“ women – wrestlers, managers and valets, and fans alike – who inevitably occupy the place of the „not-so-real“ man, the antithesis to masculine identity, as even a Gorgeous George or a Goldust comes to reveal and revel in his claim to masculine prowess.¹³⁸

1.1.9 Frauen im *Professional Wrestling*

An dieser Stelle stellt sich die Frage nach einer näheren Erläuterung der Rollen und ihrer Möglichkeiten von Frauen im *Professional Wrestling* ausgefüllt zu werden. Der legitimisierende und stabilisierende Effekt, den der Beitrag von Frauen im *Professional Wrestling* auf die heterosexuelle Performance-Identität der männlichen Wrestler hat, ist bereits im voranstehenden Kapitel erläutert worden. Auch als athletische Performerinnen generieren Wrestlerinnen Aufmerksamkeit und *heat*. Mazer stellt allerdings in den Raum, dass in ihrer Performance ebenso viel Aufmerksamkeit durch „its implied (if not actualized) erotics“¹³⁹ generiert wird, da die Darstellung eines weiblichen Körpers im Rahmen einer männlich dominierten Sport-Performance unweigerlich kommodifiziert (und damit sexualisiert) wird. Mazer geht davon aus, dass Sedlicks „prostitutional aspect“¹⁴⁰ der Bühne durch das explizite Gendern der *Professional Wrestling*-Performance in besonderem Ausmaß zum Tragen kommt. Eine Frau, die ihre Athletik und ihre Performance-Qualitäten verkauft, bietet aus der Perspektive von Promotion und Publikum mehr als das an:

What she sells, what men pay for, apparently, is an idea of her body in action, which is erotically stimulating for its having to do with conventions of the strong and/or dominant woman, with ideas of bondage and discipline, of sadomasochism at a very simple, simplistic level. What she sells, what men buy, apparently, is a kind of safe sex twice, in which sexual intimacy is, apparently, limited to intimation and imagination rather than performed as such.¹⁴¹

¹³⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 115.

¹³⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 121.

¹⁴⁰ Lawrence Senelick (Hg.), *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts* (Hanover, N.H.: University Press of England 1992), S. xii.

¹⁴¹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 122. Die häufige Verwendung des Wortes „apparently“ legt nahe, die Ausführungen mit einer gewissen Vorsicht zu erwägen.

Die Performance einer Wrestlerin ist wie jene ihrer männlichen Kollegen vielschichtig und ambivalent – weshalb es Mazer nicht leicht fällt, einen Unterschied zwischen den Handlungen von Wrestlerinnen an sich und der Wahrnehmung aus Sicht des zahlenden Publikums zu machen. Ausgehend von der Annahme, dass die Anwesenheit von Frauen im *Professional Wrestling* den maskulinen Diskurs desselben befördert, geht Mazer davon aus, dass die Präsenz von Frauen von konventionell erotisierten Vorstellungen weiblicher Macht besetzt ist, die ihre Performance mit dem männlichen Wunsch verbinden, Frauen in sexueller Verbindung zu beobachten bzw. gefahrlose Herrschaft zu erleben. Wohingegen die Performance von Wrestlern „may be seen to celebrate a range of masculine possibilities while affirming the essential „man“ within“¹⁴², sieht Mazer in der Performance von Wrestlerinnen die Funktion, die maskulinen Ideale zu bekräftigen. Diese Funktionen sind bereits beschrieben worden – darüber hinaus sieht es Mazer als zusätzliche „Aufgabe“ der Wrestlerinnen, in Ausführung derselben Handlungen der Wrestler die sonst unterdrückten sexuellen Implikationen eines Wrestling-Events zu aktivieren.¹⁴³

Im Gegensatz zu Männern – Wrestlern wie Fans, denen ein breites Spektrum der Identifikation für Bewunderung und Imitation zur Verfügung steht – ist das Feld der Möglichkeiten für Frauen Mazer zufolge beschränkt. Die Personae für Frauen sind vergleichsweise beschränkt, „their roles are circumscribed by dominant cultural clichés of the virgin/whore binary.“¹⁴⁴ Dies mag eine zutreffende Einschätzung für die Situation der 1980er und frühen 1990er sein, hat sich aber in den letzten 20 Jahren – bei einem einigermaßen stabilen Gleichbleiben des sexualisierten Aspekts – immerhin insofern verschoben, als die Zahl der präsenten Wrestlerinnen (etwa im Rahmen der WWE) angestiegen ist und somit eine gewisse Verbreiterung des Spektrums weiblicher Identität im *Professional Wrestling* ermöglicht hat (die Bevorzugung von Mainstream-Schönheitsidealen wurde allerdings nach wie vor beibehalten). So gilt nach wie vor, dass Matches von Wrestlerinnen meist auf eines pro *card* eines Großereignisses be-

¹⁴² Mazer, *Professional Wrestling*, S. 122.

¹⁴³ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 117-122.

¹⁴⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 123.

schränkt sind; Mazers Statement, dass Frauen meist in Nebenrollen als Manager, Valets oder Ehefrauen von Wrestlern auftreten, kann mittlerweile als überholt gelten (obwohl in keiner Weise von einer ausgeglichenen Darstellung oder gar Umkehrung früherer Verhältnisse gesprochen werden kann). Auch in Bezug auf die Rollenverteilungen, die als *babyfaces* und *heels* ähnlich strukturiert sind, gilt für Frauen Mazers Ansicht („(...) their performances are always reflective of sexual status and defined in relation to the men with whom they are associated.“¹⁴⁵) zumindest insofern nicht mehr, als dass die Persona einer Wrestlerin nicht mehr in unmittelbarer Beziehung zu einer männlichen *Wrestling*-Persona stehen muss. Mazer geht konform mit jenen Stimmen, die das Training bzw. die athletischen Fähigkeiten und Handlungen von Wrestlerinnen mit jenen der Wrestler gleichsetzen; der Unterschied, den sie jedoch festmacht, geht von der Perspektive des Publikums außerhalb des Rings aus.¹⁴⁶

The role of women in the ring, like that of men, is no less reflective of cultural assumptions about masculine and feminine propriety, about how real and not-so-real, good and not-so-good, women are to be recognized. That is, the role of women in wrestling, as in other performance practices, is framed by the culture itself, in the act of looking as it is generally practiced, in the idea of wrestling as a masculine performance art, and in the arena as a site of meaning constructed by and for the men.¹⁴⁷

Analoge Trainingsweisen, die Geschlechtsunterschiede zu negieren scheinen, und Bewegungsmuster der Wrestlerinnen im Ring, die mit jenen der Wrestler deckungsgleich zu sein scheinen, ändern nichts daran, dass die Bewegungen des weiblichen Körpers im Rahmen der Performance-Rezeption anders wahrgenommen werden: „[...] the performance of the „girl wrestler“ must be seen as both parodic and pornographic, an imitation of what men do that is, by definition, sexually provocative.“¹⁴⁸ Nach Mazer ist unabhängig von der Rolle, die eine Frau im Rahmen des *Professional Wrestling* ausfüllen mag, die Funktion der Frau diejenige, die männliche heterosexuelle Orthodoxie zu bekräftigen. Frauen als Publikum sind

¹⁴⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 123.

¹⁴⁶ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 122-124.

¹⁴⁷ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 124-127.

¹⁴⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 127.

Ziel der sexuellen Energie der Wrestler; als Manager oder Valets männlicher Wrestler schlagen sie eine Brücke zwischen Wrestlern und Publikum; als Wrestlerinnen, „women may temporarily occupy the central position of the male-defined space, their performances ultimately intersect the pornographic with the male audience’s response predictably, and aggressively, obscene.“¹⁴⁹ Auch in Bezug auf das Publikum sieht Mazer einen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Fans; letztere hätten die Möglichkeit eines sowohl stärker sexualisierten wie auch spielerischen Zugangs:

Female fans are as widely varied as male fans, from young women and teenagers to elderly ladies, from those who appear to attend in order to ogle and express desire for the men to those who appear to want to be like the men, and from the mostly anonymous fans to the most well-known to wrestlers and spectators: women like Hatpin Mary, who (as her name implies) in the days when women wore hats, was known to stick male wrestlers when they fell out of the ring, or more recently, the pair of sisters who according to gossip have spent so much time avidly following the WWF and hanging out after matches that they have been given lifetime passes (...).¹⁵⁰

Weibliche Zuschauer konzentrieren sich laut Mazer im Gegensatz zu männlichen Zuschauern eher auf eine karnevaleske Beziehung zu der gebotenen Performance; Mazer vergleicht diesen Zugang mit einer unterschiedlichen Geschlechtsperspektive auf Striptease-Performances.¹⁵¹

Als Publikum stellen Frauen das nominelle Ziel der sexuellen Energien der Wrestler dar, als Wrestlerinnen (oder am Wrestling in welcher Form auch immer teilnehmende Protagonistinnen) werden sie explizite Ziele der sexuellen Energie des männlichen Publikums. Beide Positionen werden von einer ambivalenten Dynamik getragen, die Frauen sowohl als Objekte des Begehrens wie Eindringlinge auffasst und damit als Störung der männlichen Ordnung begreift. Die Performance des *Professional Wrestling* als „man’s game“ und damit Repräsentant einer maskulinen Welt benötigt die Präsenz von Frauen als essentiellen wie problematischen Teil der erotischen Ökonomie des Spektakels: In der Unterwerfung wird die

¹⁴⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 129.

¹⁵⁰ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 133.

¹⁵¹ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 133.

„weibliche“ Position für Männer wie für Frauen Teil einer Zurschaustellung der Abwertung:

Women as watchers represent the appropriately heterosexual other in the male wrestlers' displays, allowing the wrestler to assert that he is not exposing his body for the appropriation of other men per se by directing his sexual orientation past the other men toward the female. Women as direct participants always come to represent a threat to masculine virtue, either as an incitement to desire and thus distraction from the work of wrestling or by contaminating the wrestler who attaches himself to her with her less many values.¹⁵²

Die feminine Frau wird idealisiert, der eher maskulinen Frau Widerstand entgegengebracht; beide sind Außenseiter, die jeweils aber positiv wie negativ besetzt sein mögen. Wie auch die Männer sind weibliche *babyfaces* mehr oder weniger regelkonform, autoritätshörig, und in gewissem Einklang mit den Werten des Publikums. Wer gegen diese Ideal steht, ist auch als Frau ein *heel*. Dennoch sieht Mazer auch in diesem Zusammenhang eine zusätzliche Ebene, innerhalb derer der weibliche Protagonist als *heel* oder *babyface* innerhalb zumindest implizit sexuell konnotierter Regeln definiert wird.¹⁵³ „A woman must, that is, perform her role in a way that parallels or opposes the masculine ideal while conforming to the dominant culture's idea of femininity.“¹⁵⁴ Wann immer Frauen im Rahmen des *Professional Wrestling* auftreten, verschiebt sich dessen Dialektik:

[...] while men conform to performance codes in relation to other men and are defined as masculine in a masculine-defined world, women must perform as women in relation to men and are defined as feminine in a masculine-defined world. A woman's entrance, by definition, explicitly sexualizes the performance according to standards of heterosexual orthodoxy. Her performance must either be recognizable as „feminine“ (that is, soft-spoken and accommodating to the men to whom she is attached, acting often as another outward sign of the man's virtue), or „not-feminine“ (that is, loud and confrontational, and if attached to a man as the visible manifestation of his moral corruption).¹⁵⁵

Im Sinne fließender Geschlechts- und Frauenbilder müssen diese Ausführungen Mazers zumindest insofern relativiert werden, als die aktuellen

¹⁵² Mazer, *Professional Wrestling*, S. 134.

¹⁵³ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 134f.

¹⁵⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 135.

¹⁵⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 135.

Performances von Wrestlerinnen nach wie vor auf die Reaktion eines männlichen Publikums abgestimmt nach Richtlinien heterosexueller Orthodoxie verlaufen; doch das Spektrum femininer Ausdrucksweisen, die diesem Regelwerk entsprechen können, hat sich ungleich erweitert, weshalb die oben zitierte Dichotomie zwischen „feminine“ und „not-feminine“ in den von Mazer gebotenen Beschreibungen nicht mehr geeignet ist, den status quo zu beschreiben. Die massenmedial kommunizierte Populärkultur hat diese als „non-feminine“ beschriebenen Ausdrucksformen („laut“, „aggressiv“) bereits (wenn auch nicht allumfassend, so doch bestimmt im Rahmen des *Professional Wrestling*) in das akzeptierte Spektrum der Weiblichkeit aufgenommen – zu beachten bleibt allerdings, dass diese erweiterte Weiblichkeit nach wie vor im Rahmen einer heterosexuellen, männlich dominierten Orthodoxie konstruiert wird. Das Frauen-*Wrestling* befindet sich jedoch eindeutig im Fluss, wie etwa international unterschiedliche Herangehensweisen (z.B. in Japan) und „unabhängige“ Frauen-*Wrestling*-Promotions zeigen:

The ongoing feedback from Japanese women’s “joshi” wrestling back into the US counter-mainstream promotions such as independent women’s promotion SHIMMER (Chicago-based Shimmer Women Athletes, founded in 2005 and associated with promotion Ring of Honor) suggests the strong inter-cultural interplay that informs wrestling styles and traditions rather than the cultural monolithic view of wrestling output.¹⁵⁶

Schon Mitte der 1990er hatte es selbst im Mainstream-*Professional Wrestling* ähnlichen Kulturaustausch gegeben:

Even this was not entirely separate from mainstream promotions; in the early months of the “Monday Night Wars,” the 27 November 1995 head-to-head episodes of WWF RAW and WCW Nitro featured competing joshi matches: WCW featuring Akira Hokuto and Bull Nakano vs Cutie Suzuki and Mayumi Ozaki, and WWE (then WWF) presenting Aja Kong and Tomoko Watanabe vs Alundra Blayze and Kyoko Inoue. This stylistic shift never took hold and the women’s divisions stagnated and/or disappeared for a variety of (interesting) reasons, but nevertheless points to a spirit of cultural and formal exploration, experimentation and exploitation during a competitive, tumultuous and desperate era of the art-form in America.¹⁵⁷

¹⁵⁶ MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 142.

¹⁵⁷ MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 142.

MacFarlanes Pessimismus erstaunt angesichts des Erscheinungsjahres ihres Aufsatzes (2012 – es sei denn, er bezöge sich lediglich auf den japanischen Stil, der im US-amerikanischen Mainstream-Frauen-*Wrestling* tatsächlich nicht Fuß fasste) – zwar sind wie bereits ausgeführt zahlreiche Aspekte von Mazers Ausführungen anzuwenden, dennoch lässt sich bei aller Problematik nicht bestreiten, dass sich die „Frausektion“ im Mainstream der WWE in den letzten 20 Jahren in Bezug auf Personal und Spektrum der präsentierten Personae deutlich erweitert hat und zur Zeit (wenn auch in einem nach wie vor stark beschränkten Rahmen) so lebendig ist wie nie zuvor – 2016 wurde etwa der Name *Divas* für Performerinnen der WWE abgeschafft und durch (das bislang auf Männer beschränkte Label) *WWE Superstars* ersetzt; Frauen-Matches waren bereits *main events*, einerseits im Rahmen der TV-Show *Raw*, andererseits auch erstmals im Rahmen eines *pay-per-views* (*Hell in a Cell*, 30. Oktober 2016).¹⁵⁸

Die weibliche Position im *Professional Wrestling* verfügt laut Mazer nicht über dasselbe Potential der Wandelbarkeit und der Rehabilitation, wie es auf Wrestler zutrifft: Ein längerer Aufenthalt einer Frau im Ring destabilisiert ihr Potential, eine positiv konnotierte weibliche Identität aufrecht zu erhalten.¹⁵⁹ Eine Umkehrung einer problematischen weiblichen *Wrestling*-Persona ist ungleich schwieriger als die einer männlichen: „Like the restoration of virginity itself, a return to innocence for a woman in wrestling is virtually impossible.“¹⁶⁰ Diese Problematik wird auch nicht dadurch verändert, wenn im *Wrestling*-Ring Frauen gegen Frauen antreten:

While men wrestling may be seen as a representation and, in many cases, mockery of homoerotic tensions in the culture, both in videos and in live performances, the spectacle of women wrestling may be seen to imitate male-generated pornographic images of pseudolesbian lovemaking. Men perform for their own and each other's pleasure, which may or may not include the pleasure of posing for, and demanding the desire of, women. Women's performances are never simply for each other, never outside the frame of the masculine, and always, at least implicitly, set within the context of (hetero)sexual provocation and promise.

¹⁵⁸ Siehe auch Kapitel 1.2 zur Entwicklung des Frauen-*Wrestling* in den USA.

¹⁵⁹ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 135.

¹⁶⁰ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 135.

Damit wird jedes tradierte *Wrestling*-Manöver in seinen Konnotationen transformiert, wenn es von einer Frau, an einer Frau vollführt wird. Mazer hält die Betonung der Zurschaustellung des Körperlichen, die das *Professional Wrestling* ausmacht, für Männer nicht weniger problematisch als für Frauen; doch den Frauen stehen nicht dieselben Kompensationsmechanismen zur Verfügung, die das *Wrestling* den Männern bietet.¹⁶¹ „The man’s performance always leads attention from his body toward the spectacle of the contest: the fight. The woman’s performance always returns the gaze to the display of her body.“¹⁶² Aus diesem Zusammenhang heraus lässt sich aus Mazers Behauptung verstehen, Wrestlerinnen würden oftmals von eher athletischen zu mehr oder weniger offensichtlich erotischen kommerziell motivierten Darstellungen des eigenen Körpers überwechseln: „(...) women wrestlers often do cross over from athletic into erotic display in a variety of ways – from selling photographs of the cheesecake or nude variety to performing in explicitly pornographic videos.“¹⁶³ Ohne den im Rahmen dieser Arbeit angestellten Analysen der Autobiografien von Wrestlerinnen zu sehr vorzugreifen sei hier bemerkt, dass diese Texte Mazers Ausführungen in Aspekten bestätigen; für diese Texte gilt allerdings ebenso, dass sie sich vornehmlich auf *Wrestling*-Karrieren der 1980er und 1990er beziehen. Im Moment scheint es gewagt, sich in Bezug auf Gegenwart und Zukunft des Frauen-*Wrestling* auf allzu kategorische Aussagen festzulegen, obwohl der zur Zeit vorherrschende Trend keineswegs die von Mazer skizzierten Probleme beseitigt hat.

1.1.10 *Professional Wrestling* und Sport

Michael Atkinson hat sich bereits darum bemüht, den Parallelen und Unterschieden zwischen *Professional Wrestling* und Sport(veranstaltungen) nachzugehen und geht dabei davon aus, dass Sportveranstaltungen unter anderem die Funktion haben, das soziale Leben mimetisch zu „entrouтини-

¹⁶¹ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 145f.

¹⁶² Mazer, *Professional Wrestling*, S. 146.

¹⁶³ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 119.

sieren“ – „(...) sport is referred to as mimetic because it resembles war-like competition – socially and emotionally significant to the individual because it elicits a level of excitement perhaps unparalleled in other figurational settings.“¹⁶⁴ Die sportlichen Auseinandersetzungen sind selbstverständlich nicht von einer Gefahr geprägt, wie sie mit kriegerischem Konflikt einhergeht, doch die Wettbewerbe „contain a brand of physicality and emotional display tightly regulated in other social spheres.“¹⁶⁵ Die Emotionen, die der sportliche Wettkampf weckt, werden durch ein soziales Regelwerk kontextualisiert und legitimisiert. Laut Atkinson nutzt das *Professional Wrestling* diese tradierten Strukturen, die auf größtmöglichen Effekt hin inszeniert werden:

By using exaggerated forms and techniques of competition (including a high level of participant violence and affective outburst), professional wrestling fosters a „controlled decontrolling“ of emotional controls for spectators. Underlining and exploiting the degree to which violence is tolerated (and to be sure, exciting) within sport, professional wrestling tactically packages its product as athletic competition. Hence, professional wrestling utilizes the structure and form of professional sports contests (i.e., as mimetic activity) as a backdrop for selling flamboyant styles of violence to audiences as entertainment.¹⁶⁶

Des Weiteren streicht Atkinson unter Berufung auf umfangreiche sportsoziologische Literatur heraus, dass Unterhaltung ein Meta-Narrativ eines jedweden professionell betriebenen Sports ist und Profi-Sport stets auf seinen Unterhaltungswert hin konstruiert und variiert wird.¹⁶⁷ Aus dieser Perspektive verliert die klare Abgrenzung des *Professional Wrestling* von Sport seine Eindeutigkeit: „In the current era, the more „successful or entertaining“ sports are clearly those which strike a balance between athletic competition, excitement, and cultural drama – enter professional wrestling.“¹⁶⁸ Trotz diverser berechtigter Einwände, die *Professional Wrestling* als Sport disqualifizieren, hebt Atkinson hervor, dass das *Wrestling* den-

¹⁶⁴ Michael Atkinson, ‚Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong: Professional Wrestling, Sports-Entertainment, and Mimesis‘, in *Sociology of Sport Journal* (19 2002), S. 47-66, S. 49.

¹⁶⁵ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 49.

¹⁶⁶ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 49f.

¹⁶⁷ Vgl. Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 50f.

¹⁶⁸ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 51.

noch große konzeptuelle Ähnlichkeiten mit professionellen Sportarten hat – es findet in Sporthallen strukturiert nach *cards* statt (wie im Boxen), verwendet einen Ring, folgt Regeln zu Kampfablauf und Meisterschaften. Die Kostüme behalten zumindest zu einem gewissen Grad eine Verbindung mit der Ausrüstung, die in diversen Sportarten Verwendung findet. Vokabular aus dem Sport wird aufgegriffen, der professionelle Hintergrund individueller Wrestler in verschiedenen Sportarten immer wieder erwähnt. Der sportliche, soll heißen, kompetitive Charakter des *Professional Wrestling* muss durch das Beschreiben der athletischen Herausforderungen, Fähigkeiten, der resultierenden Schmerzen und Verletzungen beschworen werden.¹⁶⁹ Die diesen Vorstellungen zugrunde liegende Gewalt muss allerdings laut Atkinson als Teil einer Performance kontextualisiert werden, um schamfrei genossen werden zu können:

But a key trade-off is made in the performance (i.e., as part of encouraging people to believe that the pain and injuries are embellished) to create a context of mimesis around the ring. Principally, the brutality must be encoded as ingenuous or at least controlled, so that audiences may remain unashamed by the excitement derived from witnessing the staged violence. To foster a greater sense of excitement, however, the moves have become more dramatic and physically punishing in recent years – increasing the seriousness of injuries routinely sustained by the wrestlers.¹⁷⁰

RingkommentatorInnen üben eine ähnliche Funktion wie in anderen Sportarten aus, dramatisieren die Geschehnisse und bieten Sinnzusammenhänge an, um die Vorgänge zu verstehen.¹⁷¹ Auch sie unterscheiden sich aber durch ihre Wrestling-entsprechende Inszenierung: „they vehemently disagree with referee decisions, unapologetically declare allegiances with specific wrestlers, and enter into the ring (sometimes competing) with the athletes.“¹⁷² Die in den Matches gezeigten Bewegungsabläufe nennt Atkinson paradox: „They are competitive expressions of strength and physical dexterity, yet are simultaneously well-rehearsed, manipulated, choreographed, and meticulously planned.“¹⁷³

¹⁶⁹ Vgl. Atkinson, *Fifty Million Viewers Can't Be Wrong*, S. 52-55.

¹⁷⁰ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can't Be Wrong*, S. 56.

¹⁷¹ Vgl. Atkinson, *Fifty Million Viewers Can't Be Wrong*, S. 56.

¹⁷² Atkinson, *Fifty Million Viewers Can't Be Wrong*, S. 56.

¹⁷³ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can't Be Wrong*, S. 60.

Zusammenfassend bezeichnet Atkinson *Professional Wrestling* als „more of a „mock“ social activity than it is a „pure“ anything. It is a make-believe form of battle, wrestling, professional sport, and theatre. It is not real, genuine, or emergent as a form of „true“ athletic competition.“¹⁷⁴ Doch es „*intentionally resembles professional sport*“.¹⁷⁵ Die Gewalt, die in einem *Wrestling*-Match dargestellt wird, wird dadurch verständlich gemacht, indem sie auf eine klar definierte Zeit und einen ebenso festgelegten Ort begrenzt und im Kontext von „Sports Entertainment“ kontextualisiert wird.¹⁷⁶ Die Gewalt wird dadurch akzeptabel, weil sich das Publikum des Kontextes bewusst ist: „While we might turn away in disgust or call for an agent of social control in other social contexts, these outwardly violent acts are gratifying if performed within the confines of the „make-believe“ world of the squared circle.“¹⁷⁷ Atkinson bezeichnet das *Wrestling* als doppelt mimetisch: „professional wrestling is a mock sport *within* the make-believe world of professional sport.“¹⁷⁸ *Professional Wrestling* lädt in einer Gesellschaft, die interpersonelle Gewalt verabscheut, dazu ein „to embrace and celebrate violent behavior within the realm of sports-entertainment as both cultural catharsis and carnival.“¹⁷⁹ Ist in einer Gesellschaft das mimetische Potential einer Sportart erschöpft (etwa im Rahmen der Kommerzialisierung des Fußballs), „ent-routinisiert“ das *Professional Wrestling* den Sport selbst.

1.1.11 *Professional Wrestling* „als“ – Theater, Melodrama, Ritual, Spiel und Performance

Morton/O’Brien verweisen in ihrer Monografie auf die Theatertraditionen, die im *Professional Wrestling* aufgegriffen werden – „morality play, allego-

¹⁷⁴ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 60.

¹⁷⁵ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 60.

¹⁷⁶ Vgl. Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 61.

¹⁷⁷ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 62.

¹⁷⁸ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 62. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁹ Atkinson, *Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong*, S. 62.

ry, the Noh Drama, and the classical theatre.“¹⁸⁰ In Bezug auf zentrale Elemente des Theaters wie „scenery, character, costuming, staging, and conflict or action“ heißt es:

Most of these elements of theatre, however, are equally significant for one's response to a professional wrestling match. While scenery is to a large extent an inappropriate concern, as it would have been to any preRestoration reviewer, much of professional wrestling's success pivots on careful orchestration of the other four.¹⁸¹

In Bezug auf die Relativierung der „scenery“ zeigt sich die Verhaftung des Textes in den 1980er Jahren, in denen er publiziert wurde; seitdem hat sich die Gestaltung der *Wrestling*-Szenerie durchaus weiterentwickelt, wiewohl das Grundkonzept (ein Ring, umgeben von Publikum) natürlich nach wie vor als sehr sparsam aufgefasst werden kann. In Bezug auf die anderen Elemente sind die Ausführungen von Morton/O'Brien nach wie vor von aktuellem Interesse. WrestlerInnen spielen Haupt- oder Nebenrollen in narrativen Zusammenhängen, in welchen Matches nur ein (wenn auch zentrales) Element darstellen, und ihr Erfolg gründet darauf, wie erfolgreich sie diese Rolle auszufüllen wissen – innerhalb eines „Scripts“, das dem einer Daily Soap Opera gleicht. Kostüme sind für die Identifikation von Rollen und einer Persona unabdingbar; in Bezug auf das „Staging“ eines Matches gehen Morton/O'Brien von 144 Grundvariationen eines Matchverlaufs aus.¹⁸²

In Bezug auf die Nähe des *Wrestling* zu „morality plays“ unterscheiden Morton/O'Brien zwischen einem „full scope morality play“, das sich allgemein und abstrakt mit der Rettung einer Seele befasst, und dem „limited scope morality play“, welches das Thema der Seelenrettung anhand eines spezifischen Einzelfalls behandelt. Der Vergleich wäre in Bezug auf das „full scope morality play“ auf das Konzept des *Wrestling* als solches anzuwenden, während „limited scope“ auf das konkrete einzelne Match zuträfe. Die Natur dessen, was als „gut“ und „böse“ aufzufassen und dementsprechend darzustellen ist, ist innerhalb des tradierten Repertoires an *Wrest-*

¹⁸⁰ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 104.

¹⁸¹ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 105.

¹⁸² Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 105.

ling-Narrativen von den Vorstellungen des Publikums abhängig und damit wandelbar.¹⁸³ Höchstes Ziel ist aus dieser Perspektive, die das *Professional Wrestling* als *morality play* auffasst, „the redemption of a hero“ – wobei Morton/O’Brien, die soeben noch die wandelbare Natur moralischer Konzepte angesprochen haben, wiederum auf eine „basic clarity of values of the audience“¹⁸⁴ setzen, die das heutige Publikum der Matches mit jenem mittelalterlicher *morality plays* gleichsetzt:

For such audiences, there is no real debate about the perimeters of good and evil; they immediately know which is which. This lack of philosophical complexity made the morality play work five hundred years ago. And while modern philosophy may have confused these distinctions somewhat, the wrestling fan has probably never heard of Kierkegaard or Nietzsche [sic], so he is completely prepared to accept the basic dichotomy of the morality play, even on the stage of the wrestling ring.¹⁸⁵

Auf die Schwierigkeit einer eindeutigen Einordnung aktueller *Professional Wrestling*-Konfrontationen in moralische Dichotomien wurde allerdings schon in dem Abschnitt *Professional Wrestling und seine ProtagonistInnen* hingewiesen, und es wird im Rahmen dieser Arbeit nicht zum letzten Mal um Aussagen gehen, die auf der Basis von Annahmen das Publikum betreffend beruhen. Eine Eigenschaft des *Wrestling*, die sehr wohl zu einem Vergleich mit *morality plays* einladen kann, ist die im selben Abschnitt schon angesprochene Möglichkeit zur plötzlichen „Bekehrung“ (und im Umkehrschluss zum Sündenfall), die allen WrestlerInnen potentiell offensteht.

Professional Wrestling-Narrative sind nach Morton/O’Brien auch als Allegorie zu verstehen, deren ProtagonistInnen – im Gegensatz zum *morality play* – durch ihre Eigenschaften und Handlungen im Publikum ein Interesse auslösen, das über die symbolischen Funktionen der ProtagonistInnen hinausgeht.¹⁸⁶ Im Vergleich zum antiken griechischen (Freiluft)Theater verweisen die Autoren auf Techniken, die vor allem auf die Kommunikation mit einem Massenpublikum und gegebenenfalls großer räumlicher Distanz zu diesem abgestimmt sind. WrestlerInnen haben mit

¹⁸³ Vgl. Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin*, S. 106.

¹⁸⁴ Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin*, S. 110.

¹⁸⁵ Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin*, S. 110.

¹⁸⁶ Vgl. Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin*, S. 110.

einem Publikum vor Ort – was von einer kleinen Halle bis hin zu einem Freiluftstadion für zehntausende Zuschauer reichen kann – und einem Fernsehpublikum zu interagieren; die Zeichen, die sie mit ihren Handlungen zu kommunizieren trachten, müssen auch aus großer Entfernung zu entschlüsseln sein. Das Publikum muss mit dem Zeichenrepertoire des *Wrestling* vertraut sein, das mit überzeichneten, aber präzisen Gesten arbeitet.¹⁸⁷ *Wrestling* greift ebenso auf formalisierte Kostüme zurück.¹⁸⁸ Morton/O'Brien greifen auch auf Aristoteles zurück, dessen Tragödientheorie kurz folgendermaßen von ihnen skizziert wird: „the representation of a serious and complete action of great magnitude, presented on the stage, as opposed to being narrated, and arousing the emotions of pity and fear in the audience in order to achieve a purgation of these emotions.“¹⁸⁹ Die Kernelemente der aristotelischen Tragödie – „action, character, thought, diction, music and spectacle“¹⁹⁰ – sehen Morton/O'Brien im *Wrestling* in distinkt aristotelischer Form am Werk, wenn auch in anderer Reihenfolge und Gewichtung, mit besonderer Betonung von „character“ und „spectacle“. „Action“ ergibt sich aus dem Konflikt zweier (mehrerer) WrestlerInnen, deren Zusammentreffen nur der Kulminationspunkt ihres Konflikts ist, der zuvor durch ein entsprechendes Narrativ motiviert werden musste, um dadurch überhaupt erst an Bedeutung zu gewinnen. Der Konflikt wiederum muss von „characters“ getragen werden, die über einen gewissen Status verfügen – im *Wrestling* wird dieser Status zum Großteil durch eindrucksvoll physische Präsenz oder athletische Fähigkeiten erzeugt (die entweder selbstevident sind oder durch entsprechendes Wissen des Publikums um vorangegangene Leistungen – etwa auch in anderen Sportbereichen – legitimiert werden). Ihr allegorisch-symbolischer Status wird wiederum durch die Persona oder das Gimmick der WrestlerInnen erzeugt.¹⁹¹ „Thought“ und „diction“ spielen im *Professional Wrestling* – zu-

¹⁸⁷ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 114-116.

¹⁸⁸ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 116-118.

¹⁸⁹ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 119.

¹⁹⁰ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 119. Morton/O'Brien beziehen sich in Bezug auf Aristoteles auf Peter D. Arnott, *The Ancient Greek and Roman Theatre* (New York: Random House 1971), S. 51.

¹⁹¹ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 118-121.

mindest laut Morton/O'Brien eine geringere Rolle, wobei sie wiederum Annahmen bezüglich des Publikums in den Raum stellen; *Wrestling* sei Drama für die Massen, und diesen stünden Gut wie Böse (und der unvermeidliche Ausgang einer Konfrontation der beiden) klar vor Augen: „There is no great complexity of thought as a result. We have in professional wrestling no Hamlet or Oedipus debating the nature of choice in a universe that seems to hold no right action.“¹⁹² Dies ist eine Behauptung, die erst einmal zu beweisen wäre; selbst wenn das Erscheinungsdatum der Monografie in Betracht gezogen wird, muss darauf hingewiesen werden, dass der *Wrestling*-Ring seit Jahrzehnten Nachfolgern von Hamlet und Ödipus eine Bühne bietet – die verwendete Sprache mag von jener des Shakespeare oder Sophokles weit entfernt scheinen, der Ring dürfte den Elisabethanischen und athenischen Bühnen allerdings näherstehen, als es manche heutige Staatstheater tun, und die Auseinandersetzung mit „the nature of choice in a universe that seems to hold no right action“ wird wöchentlich ausgetragen, unter anderem in improvisierten Sprachperformances, in denen WrestlerInnen und Publikum in durchaus komplexer Manier miteinander interagieren¹⁹³ – für Morton/O'Brien steht allerdings für das *Professional Wrestling* fest: „Diction, too, for it follows from thought, is likewise simple.“¹⁹⁴ Doch selbst aus dieser Perspektive, die von einer „integral simplicity“ der analysierten Performance ausgeht, finden Morton/O'Brien eine zu unterstreichende Qualität:

Yet, in the integral simplicity of the two we do see a quality of great art, that or [of] organicism. Thought is simple, therefore, diction must follow or else the audience would be taken unaware. That the two follow together is perfect harmony for in doing so character and action are kept at the proper level for the audience.¹⁹⁵

In Bezug auf „music“ verweisen Morton/O'Brien etwa auf die *entrance music* der Wrestler, gehen aber nicht davon aus, dass gebundene Re-

¹⁹² Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 121.

¹⁹³ Vgl. William Duffy, ‚The Oral Poetics of Professional Wrestling, or Laying the Smack-down on Homer‘, in *Oral Tradition* (29/1 2014). (= *Project MUSE*. Web. 18 Jan. 2016. <<https://muse.jhu.edu/>>.)

¹⁹⁴ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 121.

¹⁹⁵ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 121.

de im Wrestling eingesetzt wird;¹⁹⁶ ein Verweis auf Rap, den schon zitierten Aufsatz von William Duffy¹⁹⁷ oder die *What*-Gespräche Steve Austins mit Chris Jericho¹⁹⁸ mag hier stellvertretend den Anstoß geben, auch diese Eingrenzung einer näheren Untersuchung zu unterziehen. Wichtiger ist für Morton/O'Brien die Parallele zwischen dem Chor eines Theaterstücks und den *Wrestling*-Kommentatoren:

The chorus gave the audience the knowledge they needed to fully comprehend the nature of the conflicts in the specific play. Also, the chorus gave insight into how the audience should react to certain situations. In essence the audience experienced the drama vicariously through the chorus. The wrestling commentator does just this for the professional wrestling fan.¹⁹⁹

Zu dieser einleuchtenden Parallele sei bemerkt, dass sie lediglich auf Fasn vor den TV-Geräten zutreffen kann; das Live-Publikum kann nicht auf die Informationen der KommentatorInnen zurückgreifen, ein weiterer Hinweis darauf, dass der mediale Unterschied verschiedener Modi der *Wrestling*-Rezeption auf mehreren Ebenen Einfluss hat.

Morton/O'Brien bezeichnen das „spectacle“ als die Essenz des *Professional Wrestling*, das sich damit als „drama for the popular, not the intellectual audience“²⁰⁰ zeige: „The nature of the audience also demands that stock theatrical conventions be used. These work best because the wrestling fan does not want to think too much; if he did he would be at a performance of *Hamlet*.“²⁰¹ Es sei dahingestellt, wieviele Menschen eine Theateraufführung von *Hamlet* besuchen, weil sie nachdenken möchten. Stattdessen sei auf Sammond verwiesen, der in seiner Darstellung des heutigen *Professional Wrestling* die Ähnlichkeit der Performances mit dem antiken griechischen Theater unterstreicht:

But what is there in the neon spandex, leather masks, pounding heavy metal and rap of wrestling that recalls Euripides or Sophocles – the horrible grief of

¹⁹⁶ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 121.

¹⁹⁷ William Duffy, *The Oral Poetics of Professional Wrestling*.

¹⁹⁸ Chris Jericho with Peter Thomas Fornatale, *Undisputed. How to Become the World Champions in 1,372 Easy Steps* (New York, Boston: Grand Central Publishing 2011), S. 255-259.

¹⁹⁹ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 122.

²⁰⁰ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 123.

²⁰¹ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 124.

Agave, the literal and metaphorical blindness of Oedipus? Very little, if we limit ourselves to the view that these works are great because they transcend culture and history, offering universal truths that ennoble those wise enough to perceive them. While that may be true, it doesn't exhaust the meanings available to us. The theater of classical Athens was more than entertainment; it was also a forum for arguing about social relations – the very immediate question of how its citizens were to live with each other, and within a political and religious order that was very concerned with questions of property, of inheritance, of oppression, and of power.

As such, the stories it told were often bloody and lubricious – filled with murder, rape, incest, suicide, and wanton sexuality. And, like the Parents Television Council or the National Institute on the Media and the Family today, the social critics of the day, such as Plato and Aristotle, warned against the theater (particularly comedy) as a force for corrupting young boys (but not girls, who would never be citizens), and for undermining Athenian society.²⁰²

Henry Jenkins wiederum hat – um hier in der Auseinandersetzung mit der dramatischen Bühnendarstellung eines Konflikts von Gut und Böse noch einen weiteren, durchaus auch politischen Haken zu schlagen – das *Professional Wrestling* als Verbindung von Sport und Melodrama beschrieben, die Gegensatzpaare des Affekts miteinander verknüpft:

Melodrama links female affect to domesticity, sentimentality, and vulnerability, while sports links male affect to physical prowess, competition, and mastery. Melodrama explores the concerns of the private sphere, sports those of the public. Melodrama announces its fictional status, while sports claim for itself the status of reality. Melodrama allows for the shedding of tears, while sports solicits shouts, cheers, and boos.²⁰³

Das *Wrestling* – Jenkins bezieht sich konkret auf das Produkt der WWF – kombiniert damit „the spectacle of male physical prowess (a display which is greeted with shouts and boos)“²⁰⁴ mit „the exploration of the emotional and moral life of its combatants“²⁰⁵. Die Mischung von Öffentlichem und Privatem, fiktionaler Inhalt in „nicht-fiktionalen“ Formen, die Darstellung sportlichen Wettkampfs inklusive seiner persönlichen Auswirkungen macht das Produkt aus: „[...] WWF wrestling adopts the personal, social, and moral conflicts that characterized nineteenth-century theatrical melodrama and enacts them in terms of physical combat between male athle-

²⁰² Sammond, *Introduction*, S. 2.

²⁰³ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 53.

²⁰⁴ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 53.

²⁰⁵ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 53.

tes.“²⁰⁶ Den zentralen Mythos der WWF nennt Jenkins insofern faschistisch, als dass darin allein die Macht Recht verleihe und moralische Autorität erzeuge, und sieht darin die Anziehungskraft für ein Publikum aus der Arbeiterschicht begründet, deren Stärke in ihrer Alltagserfahrung in ver-fremdende Arbeit umgeleitet würde. Anders stellt es sich im *Wrestling* dar: „In WWF wrestling, physical strength reemerges as a tool for personal em-powerment, a means of striking back against personal and moral injus-tices.“²⁰⁷ Wie im Melodrama tritt Gut gegen Böse an, verkörpert von über-zeichneten ProtagonistInnen, erläutern WrestlerInnen im Zwiegespräch mit sich selbst vor dem Publikum ihre Überzeugungen und ihre Leiden.²⁰⁸ Jenkins zufolge ermöglicht das *Professional Wrestling* dem Publikum eine Auseinandersetzung mit der eigenen Verletzlichkeit, mit den Frustrationen einer Welt gegenüber

which promises them patriarchal authority but which is experienced through relations of economic subordination. Gender identities are most rigidly poli-ced in working-class male culture, since unable to act as men, they are forced to act like men, with a failure to assume the proper role the source of added humiliation. WWF wrestling offers a utopian alternative to this situation, al-lowing a movement from victimization toward mastery.²⁰⁹

Jenkins zieht Parallelen zwischen melodramatischer und populistischer Rhetorik und findet deren Mythen wiederum im *Professional Wrestling* wieder; der amerikanische Mythos etwa einer klassenlosen Gesellschaft zeigt den ständigen Kampf zwischen den faktisch doch vorhandenen Schichten, zwischen „scheming bankers and virtuous yeomen, stock figures within the populist vision“.²¹⁰ Dadurch ergibt sich eine „[...] problematic mixture of the antihegemonic and the reactionary“²¹¹; männlich konnotier-te Macht setzt Moralvorstellung mit Gewalt durch, heizt nationalistische

²⁰⁶ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 53.

²⁰⁷ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 55.

²⁰⁸ Vgl. Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 49.

²⁰⁹ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 56.

²¹⁰ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 70. Der Wrestler Jesse Ventura machte sich diesen My-thos auch zunutze, um als seine Verkörperung 1999 zum Gouverneur von Minnesota gewählt zu werden. Siehe hierzu die Autobiografie von Jesse Ventura (Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed. Reworking the Body Politic from the Bottom Up* (New York: Vil-lard 1999)).

²¹¹ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 76.

Gefühle auf, arbeitet mit rassistischen und ethnischen Stereotypen, hetzt gegen alles, das über die sanktionierten Vorstellungen einer heterosexuell und männlich dominierten Matrix hinausgeht. Andererseits aber bietet das *Wrestling* gleichzeitig als maskulines Melodrama den Ohnmächtigen eine Stimme, feiert und ermutigt Widerstand gegenüber ökonomischer und politischer Ungerechtigkeit;²¹² „It recognizes and values the diversity of American society and imagines a world where mutual cooperation can exist between the races. In short, wrestling embodies the fundamental contradictions of the American populist tradition.“²¹³

Ausgehend von diesen Überlegungen, die die Grenzen zwischen Darstellung und Dargestelltem verschimmen lassen, ist es kein weiter Schritt dahin, *Professional Wrestling* auch als Ritual aufzufassen. Morton/O'Brien nähern sich der Ritual-Perspektive auf das *Wrestling* über Definitionen und Abgrenzungen, wie sie von Margaret Mead in *Ritual and Social Crisis* vorgenommen wurden, und gehen damit davon aus, dass das *Professional Wrestling* durchaus als Ritual aufgefasst werden kann, und zudem als Ritual, das trotz seiner archetypischen Natur ProtagonistInnen und Konflikte in einer Weise dramatisiert, die die zeitgenössische amerikanische Kultur in besonderer Weise anspricht.²¹⁴ Morton/O'Brien stellen Meads Definition – dass einem dem Ritual beiwohnenden Publikum der Ritualcharakter sowohl bewusst wie „nicht-zu-bewusst“ sein muss, damit das Ritual seinen Zweck erfüllen kann – dem *Professional Wrestling* gegenüber, dessen Publikum einen vergleichbaren Zugang nehmen muss.²¹⁵ *Wrestling* kombiniert Drama und Sport, doch im Gegensatz zu Theater und Sportveranstaltungen ist es auch Ritual:

Theatre is never real; the audience is never confused, except on rare occasions, that what is occurring on stage is reality. Theatre is completely symbol, and whatever meaning theatre has derives from the effectiveness of the symbol in reflecting reality. Football, on the other hand, which has often been mistakenly referred to as ritual, is completely real. The competition is not choreographed; the winners are not predetermined. Football, is, therefore, as

²¹² Vgl. Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 76.

²¹³ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 76.

²¹⁴ Für eine weitere umfassende Darstellung von *Professional Wrestling* als Ritual siehe Lust, *It's still real to me*, S. 73-79.

²¹⁵ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 157.

unlike a fertility dance or a wedding ceremony as a plot is unlike a simile. Wrestling, however, solidly lodged between actual sport and actual theatre, violates neither principle; it is neither completely real nor completely symbolic, and to be completely either would disqualify its being ritual.²¹⁶

Es mag die Kritik, die an der Veränderung von Großsportveranstaltungen wie Fußball-Weltmeisterschaften oder Olympischen Spielen geübt wird, nicht zuletzt auch einem Unbehagen geschuldet sein, dass die Veranstaltungen im Rahmen kapitalistischer Gewinnoptimierung zunehmend ritualisiert werden.

Denkt man den „heiligen Ernst“ einen Schritt weiter in aktuelle Zeiten, lässt sich *Professional Wrestling* etwa Lust zufolge auch als „agonale(s), spannende(s) Spiel als Ereignis“²¹⁷ bezeichnen – „durch Rahmenbedingungen, Grenzen und folglich innere Zwänge (also spielimmanente Reglements) definiert“²¹⁸, denen ohne Teilnahmeverpflichtung in einer selbst-auferlegten „Spielvertragstreue“ Folge geleistet wird.²¹⁹

[...] Wrestling kennzeichnet sich durch seinen **antithetischen, agonalen Charakter**, sowie seine **Ausrichtung am (ästhetischen) Gelingen** und der damit einhergehenden **Unsicherheit** und Latenz, aber auch durch seinen **Erlebnis- und Spannungsgehalt**, der **aus dem Kampf um oder die Darstellung von etwas** (oder aber einer Kombination aus Kampf und Darbietung) hervorgeht.²²⁰

Hinzu kommt noch, dass Wrestler nicht für sich selbst, sondern immer für ein Publikum spielen, das selbst nicht nur durch die „Akzeptanz des Regelwerks, sondern unter Vorspiegelung einer gesteigerten Anteilnahme“²²¹ mitspielt. Laut Lust treffen aber auch die von Erika Fischer-Lichte definierten Eigenschaften der Performance – Autopoiesis, Emergenz, Einzigartigkeit (Nichtwiederholbarkeit) und der unvorhersehbare Charakter der Kunst – auf das *Professional Wrestling* zu.²²² Sharon Mazer bezeichnet das *Wrestling*-Event über das Spektakel eines bloßen gewalttätigen Konflikts zweier WrestlerInnen hinaus als Schauplatz zahlreicher Performance- und

²¹⁶ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 158.

²¹⁷ Lust, *It's still real to me*, S. 47.

²¹⁸ Lust, *It's still real to me*, S. 46.

²¹⁹ Vgl. Lust, *It's still real to me*, S. 46.

²²⁰ Lust, *It's still real to me*, S. 48.

²²¹ Lust, *It's still real to me*, S. 50.

²²² Vgl. Lust, *It's still real to me*, S. 69.

Non-Performance-Praktiken. Wie im Schach sind im *Wrestling* die Bewegungen durch Konventionen und Regeln geordnet, ihre Abfolge von Prinzipien der Physik sowie einem makrokosmischen Verständnis von ProtagonistInnen und Logik bestimmt. Wie im Ballett ist die *Professional Wrestling*-Performance größtenteils pantomimisch und vertraut auf das einschlägige Wissen seines Fachpublikums, das kinetische Vokabular zu entschlüsseln; wie TänzerInnen setzen die WrestlerInnen ihre Körper in Bewegung wie Stillstand ein.²²³ Wie in Tanz und Kontaktimprovisation bewegen sich die WrestlerInnen in ständiger Beziehung zueinander. Wie im *Morality Play* stellt der Ring einen Makrokosmos der Welt dar, in dem der Kampf zwischen Gut und Böse inszeniert wird. Mazer greift auch Angela Carters Gedanken²²⁴ auf, die das *Professional Wrestling* mit Artauds Theater der Grausamkeit vergleicht – freilich ohne dessen metaphysische Ambitionen: „(...) professional wrestling reaches past the conscious responses of the spectators into the reflexive and visceral.“²²⁵ Mazer sieht in den ekstatischen Interaktionen der Fans untereinander und mit den WrestlerInnen „an echo at least of the kind of mass spectacle that Artaud when conceptualizing the Theatre of Cruelty idealized as ‘the agitation of tremendous masses, convulsed and hurled against each other’.“²²⁶ Mazer greift auch (wiederum in Rückbezug auf Carter) „folk drama“ und Vaudeville als Referenzpunkte für das *Professional Wrestling* auf, das wie diese die eigenen Traditionen und Konventionen ständig auf das aktuelle Zeitgeschehen hin adaptiert.²²⁷

Mazer interpretiert das *Professional Wrestling* als mehr als eine vulgäre Sportparodie, nämlich als „sophisticated theatricalized representation of the transgressive, violent urges generally repressed in everyday life.“²²⁸ Über den inszenierten Konflikt zwischen Gut und Böse hinaus sieht Mazer das *Wrestling* als Rabelaischen Karneval, „an invitation to every partici-

²²³ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 16.

²²⁴ Vgl. Angela Carter, ‚Giant’s Playtime‘, in *New Society* (29/January 1976), S. 227-228.

²²⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 17.

²²⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 17. Mazer zitiert hier Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*. Translated by Mary Carolie Richards (New York: Grove Press 1958), S. 85.

²²⁷ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 17f.

²²⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 19.

pant to share in expressions of excess and to celebrate the desire for, if not the acting upon, transgression against whatever cultural values are perceived as dominant and/or oppressive in everyday life.“²²⁹ *Wrestling* aktiviert das Publikum, das weniger getäuscht als zum Komplizen der Performance gemacht wird. In einer selbstreferentiellen Aneignung der Praktiken von Sport-wie Theaterperformances wird ein parodistischer Effekt erzeugt, eine Simulation, eine Hyperrealität im Baudrillardschen Sinne, in der Regelbruch die Regeln affirmiert, in der das Bild des Realen mit der Idee des Fingierten kombiniert wird.²³⁰ Mazer zitiert in diesem Sinn Baudrillard: „[...] a kind of thrill of the real, or of an aesthetics of the hyperreal, a thrill of vertiginous and phony exactitude, a thrill of alienation and of magnification, of distortion in scale, of excessive transparency all at the same time.“²³¹

1.1.12 *Professional Wrestling* und Kritik

Aus den voranstehenden Ausführungen sollte zur Genüge hervorgegangen sein, dass das *Professional Wrestling* nicht nur zahlreichen Anlass zur Kritik bietet und auch Kritik erfährt, sondern generell einen schlechten Ruf hat. Laut Dalbir S. Sehmy basiert dieser auf fünf Hauptfaktoren: „its status as low art, its historical development, its liminal existence, its spectacle of excess, and its form of hybrid media.“²³² Die Ursprünge des *Wrestling* lassen sich auf populäre Unterhaltungsformen zurückverfolgen,

[...] stemming from traveling carnivals and vaudeville-type shows. In terms of both its audience and its performers, such traveling shows occupy the lowest rung on the artistic scale. Performers begin their training through traveling venues, graduating to more respected and static stages, such as Broadway, where the audience comes to see them. Professional wrestling is linked to folk traveling shows via the nomadic nature of the business; that is, entertainers try to gather audience from town to town. What remains from its folk roots is the huckster element: traveling shows are associated with a form of advertis-

²²⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 19.

²³⁰ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 19f.

²³¹ Jean Baudrillard, *Simulations*. Translated by Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman (New York: Semiotext(e) 1983), S. 50.

²³² Sehmy, *Wrestling and Popular Culture*, S. 2 von 12 Seiten.

ing that brands both the entertainer and the spectator with negative connotations.²³³

Brendan Maguires Studie bestimmt „excitement, intrigue, and political incorrectness“²³⁴ als prägende Inhalte von *Professional Wrestling*-Shows. Unter „Excitement“ werden wiederum die Subkategorien „[v]iolence, sex, amusement, and theatrics (exaggerated dramatization including special effects)“²³⁵ angeführt.²³⁶ „Amusement“ wird im *Professional Wrestling* laut Maguire via „slapstick, bizarre humor, or just plain silliness“²³⁷ erzeugt. „Theatrics“ bieten „entrance and exit music, fireworks, jumbotron images, special effects lighting, dazzling costumes, eye-catching props, extralarge bodies, and exaggerated gestures and language.“²³⁸ „Intrigue“ wiederum – die zentral für den *soap opera*-Aspekt des *Wrestling* zuständig ist – wird durch „high-risk situations, character transformations, and mysteries“²³⁹ erzeugt. In Bezug auf „political incorrectness“ nennt Maguire „gross insensitivity, humiliation, taboo topics, anti-authority speech and action, racism, and sexism. Examples of each abound in sports entertainment.“²⁴⁰ Als soziologische Faktoren, die die Popularität des *Wrestling* erklären können, nennt Maguire „the breakdown of community, the disenchantment of so-

²³³ Sehmy, *Wrestling and Popular Culture*, S. 3 von 12 Seiten.

²³⁴ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 159.

²³⁵ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 160.

²³⁶ Für Studien und Statistiken zur Anwendung und Rechtfertigung von Gewalt siehe etwa Kenneth A. Lachlan, Ron Tamborini, Rene Weber, David Westerman, Paul Skalski & Jeff Davis, ‚The Spiral of Violence: Equity of Violent Reprisal in Professional Wrestling and its Dispositional and Motivational Features‘, in *Journal of Broadcasting & Electronic Media* (53/1 2009), S. 56-75; Ron Tamborini, Paul Skalski, Kenneth Lachlan, David Westerman, Jeff Davis & Stacy L. Smith, ‚The Raw Nature of Televised Professional Wrestling: Is the Violence a Cause for Concern?‘, in *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, (49/2 2005), S. 202-220; Ron Tamborini, Rebecca M. Chory, Ken Lachlan, David Westerman & Paul Skalski, ‚Talking Smack: Verbal Aggression in Professional Wrestling‘, in *Communication Studies* (59/3 2008), S. 242-258.

²³⁷ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 163.

²³⁸ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 164.

²³⁹ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 164.

²⁴⁰ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 167.

cial life, and the phenomenon known as political correctness”²⁴¹ – die Abnahme von gemeinschaftlich organisierten Sozialstrukturen befördere individualisierten Konsum; das Interesse an den Inhalten des *Professional Wrestling* könnte zudem auf „the embrace of political incorrectness as a counter to a perceived over-controlled social life”²⁴² hinweisen: „Pro wrestling, in its own inimitable way, addresses the anxiety and angst associated with community breakdown, social disenchantment, and political correctness.”²⁴³ Die Problematik der Darstellung von Frauen- und Geschlechterrollen bzw. von Lebensentwürfen außerhalb der heterosexuellen Matrix ist bereits in einem voranstehenden Abschnitt beleuchtet worden; an dieser Stelle seien nun einige Ausführungen zum Rassismus im *Professional Wrestling* geboten. Sharon Mazer hat den Bereich rassistischer Stereotype in ihrer Arbeit beiseite gelassen und liefert die folgende Begründung:

[...] I have avoided the superficially simple but actually complex and often contradictory representations of race and nationality, in which the stereotypes – from homeboy to jailbreaker, from illegal immigrant to macho lover – in practice are largely absorbed both in wrestling’s overriding need to present shifts of status between hero and villain and in its masculinist dramaturgy.²⁴⁴

Diese Komplexität mag bestehen – dennoch lassen sich problematische Auffassungen und Darstellungen von Rasse und damit zusammenhängende strukturelle Benachteiligungen in der Geschichte des *Professional Wrestling* nicht leugnen. Scott Beekman hat in einem Vergleich der Entwicklung des Boxens und des *Wrestling* auch auf Ähnlichkeiten im Rassismus hingewiesen, die beide Unterhaltungsformen prägten. Sowohl im Boxen wie auch im *Professional Wrestling* wurden lange Zeit nur Weiße für geeignet gehalten, Schwergewichtsweltmeister werden zu können. Im 19. Jahrhundert traten im Boxen Afroamerikaner regelmäßig gegen Weiße an (und auch in Matches, in denen Meisterschaften leichter(erer) Gewichtsklassen

²⁴¹ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 171.

²⁴² Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 174.

²⁴³ Maguire, *American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal*, S. 174.

²⁴⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 10.

auf dem Spiel stunden); der Titel in der prestigeträchtigen Gewichtsklasse, dem Schwergewicht, blieb für Afroamerikaner allerdings unerreichbar. Ähnlich verhielt es sich im *Wrestling*; doch während Jack Johnson 1908 den Schwergewichtstitel im Boxen gewann, blieb der Rassismus im *Wrestling* weitaus länger strukturbildend, wo Afroamerikaner bis in die 1930er nicht einmal den Status eines Herausforderers erringen konnten.²⁴⁵ Dieses Bild wird durch den Aufstieg von Dwayne Johnson – der afroamerikanische und polynesischen Wurzeln hat – zum *Wrestling*- und in der Folge Hollywood-Superstar zwar kontrastiert und in seiner Veränderlichkeit gezeigt, aber in seiner historischen Faktizität (die zweifelsohne bis zum heutigen Tage Auswirkungen hat) nicht gemindert. Die Persona des afroamerikanischen *Godfathers* ist bereits zuvor angesprochen worden; Assael/Mooneyham verweisen etwa auf die „Entstehungsgeschichte der *Wrestling*-Persona *Junkyard Dog*²⁴⁶, die von dem Afroamerikaner Sylvester Ritter verkörpert wurde; auch diese Erfolgsgeschichte kann in dem Licht betrachtet werden, das Battema und Sewell auf die Figur des *Godfathers* geworfen haben. In den 1980ern basierte die Persona des Iron Sheiks auf anti-iranischen Ressentiments.²⁴⁷ Auch Asiaten sahen sich (wenn auch in etwas geringem Ausmaß) mit rassistischen Vorbehalten und Ausschließungsstrukturen konfrontiert.²⁴⁸

Nevitt hat in ihrem Aufsatz den Einsatz eines *Wrestling*-Protagonisten als „Foreign Menace“ beschrieben, der in Opposition zu einer „amerikanischen“ Persona deren „amerikanische“ Identität zu konstituieren hilft – Japaner, Nazis, Russen, Iraner.²⁴⁹ In der Folge analysiert sie die Persona eines arabisch-amerikanischen „Post 9/11“-*Wrestlers*:

Muhammad Hassan was an Arab American character whose story was one of alienation following the attacks of 2001. Along with his manager, Daivari, Hassan articulated anger at being treated like a potential terrorist, citing anti-Arab and anti-Muslim abuse, profiling at airports and other instances of prejudice and racism, particularly media stereotypes. His expressed intention was ‘to personally beat some sense into America’. This was an interesting variation on the standard Foreign Menace heel. More complex than the

²⁴⁵ Beekman, *Ringside*, S. 28f.

²⁴⁶ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 62.

²⁴⁷ R.D. Reynolds and Bryan Alvarez, *The Death of WCW* (Toronto: ECW Press 2004), S. 34.

²⁴⁸ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 29f.

²⁴⁹ Vgl. Nevitt, *The Spirit of America Lives Here*, S. 325.

usual stereotype, the Muhammad Hassan character ostensibly acknowledged the problems faced by Arab Americans. However, what actually made the character successful as a heel was that he played directly on a very specific fear that was growing in the aftermath of the 9/11 attacks, fuelled by the political rhetoric that has supported the War on Terror. Hassan embodied the fear of a specifically Muslim enemy within, rather than outside America – the nationalized Other.²⁵⁰

Das *program* wurde aber nach einer nachgestellten Enthauptung aufgrund von Protesten prompt eingestellt; die WWE unterließ in der Folge Anspielungen auf die Geschehnisse im Mittleren Osten²⁵¹ und stellte „Foreign Menaces“ (wie etwa *The Great Kahli* oder *Umaga*) als Personae ohne Englischkenntnisse dar, mit denen eine zivilisierte Kommunikation unmöglich war: „The denial of language to the Foreign Menace heels since Muhammad Hassan directs attention solely onto the violent actions of the foreigners, erasing any need to explore or even hear their motivations, beliefs or ideals.“²⁵²

Phillip Serrato beschäftigt sich in einem Aufsatz mit Latinos als Wrestlern und geht davon aus, dass diese in den 1980ern und 1990ern (im Gegensatz zu ihrer Darstellung in den 1950ern bis 1970ern) als „weaker and smaller“ dargestellt wurden, „embodying a masculinity that was inferior to the monolithic masculinity that larger white wrestlers embodied.“²⁵³ In Bezug etwa auf die Präsentation des Wrestlers Eddie Guerrero als „Latino Heat“ („an arrogant, macho, womanizing Latin lover who spoke with a ridiculously harsh accent and enjoyed driving low-riders.“²⁵⁴) geht er von einer „complicity of this characterization with the continued degradation

²⁵⁰ Nevitt, *The Spirit of America Lives Here*, S. 326. Nevitt führt hier in einer Fußnote weiter aus: „Returning to the idea of ‘faultlines’ at this point, it is worth noting that the Muhammad Hassan character was structurally resistant to ideological re-affiliation on a number of levels. His heel qualities were not fundamentally connected with his espoused political motivations, meaning that he was hated more for his behaviour and wider attitudes than for his racial, cultural or religious identity. It was therefore easier for spectators to hate him (as a heel and an Arab-American threat) than it was for Arab-Americans to find in him any focus for dissent or positive appropriation – not least because he was articulating, from the position of heel, a valid Arab-American political concern.“ *The Spirit of America Lives Here*, S. 326)

²⁵¹ Vgl. Nevitt, *The Spirit of America Lives Here*, S. 327.

²⁵² Nevitt, *The Spirit of America Lives Here*, S. 329.

²⁵³ Phillip Serrato, „Not Quite Heroes: Race, Masculinity, and Latino Professional Wrestlers“, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 232-259, hier S. 234.

²⁵⁴ Serrato, *Not Quite Heroes*, S. 251.

of Latino masculinity”²⁵⁵ aus. Serrato schließt seinen Artikel mit der Annahme, eine zukünftige positive Darstellung und ein Erfolg von Latino-Wrestlern sei unwahrscheinlich – und zeigt damit unfreiwillig auf, wie schwierig es ist, Prognosen in Bezug auf die Entwicklung des *Professional Wrestling* zu treffen und recht zu behalten. Zwei der von ihm besprochenen Latino-Wrestler, Eddie Guerrero und Rey Mysterio, wurden bei bzw. kurz nach Erscheinen seines Aufsatzes Publikumsliebliche und Champions.

Nicholas Sammond bezieht den Standpunkt, dass Rassismus, Homophobie und Misogynie im *Professional Wrestling* zu kritisieren seien, dass es aber ein Fehler sei, im *Professional Wrestling* selbst (oder anderen populären Unterhaltungsformen) „a determinate cause of oppression or intolerance”²⁵⁶ zu sehen:

Whether one sees wrestling as a sport, a dramatic form, or an odd hybrid of the two, it is a playful, irreverent, aggressive commentary on the politics of signification. The WWE’s ironic satires of class oppression, of the objectification of women and its criticism, or of gay marriage suggest that for its fans and consumers those issues are important, but that the avenues for meaningful participation in their negotiation are inadequate. The WWE (now the only game in town) performs oppression, subjugation, and objectification as the acts of violence that they truly are, and it performs liberal or conservative responses to that violence as blinkered by a fantasy that oppression can be willed away through the regulation of speech and representation. This does not mean, however, that one has to accept the oppression represented in the acts that the WWE performs as somehow justified.²⁵⁷

Die Narrative und Repräsentationen des *Professional Wrestling* als gerechtfertigten Ausdruck sozialer und politischer Unzufriedenheit ernstzunehmen bedeutet nicht, die darin dargestellten Akte als gerechtfertigt anzusehen oder Unterdrückung zu befürworten.²⁵⁸ Im *Wrestling* lässt sich zugleich Widerstand gegen die herrschende Ordnung wie auch die Inszenierung ihrer Unterdrückungsmechanismen finden.²⁵⁹

The professional wrestler enacts and undermines our fantasy that identity is the same as action, the representing the social order is the same as producing it – the ultimate perversion of the personal as the political. Professional wres-

²⁵⁵ Serrato, *Not Quite Heroes*, S. 251.

²⁵⁶ Sammond, *Introduction*, S. 18.

²⁵⁷ Sammond, *Introduction*, S. 18f.

²⁵⁸ Vgl. Sammond, *Introduction*, S. 19.

²⁵⁹ Vgl. Sammond, *Introduction*, S. 19.

ting is not a threat to the social order; it is the social order writ both large and small.²⁶⁰

In der Kritik des *Professional Wrestling*, wie sie von Seiten der Presse oder Vereinigungen wie dem *Parents Television Council* (PTC) geschieht, sieht Sammond eine Art symbiotischen Konflikt, in der die KontrahentInnen – das *Wrestling* auf der einen, die KritikerInnen auf der anderen Seite – einander jeweils *heel* und *babyface* spielen und von der *heat* profitieren, die sie erzeugen. KritikerInnen werben um Spenden und Aufmerksamkeit wie Einfluss, um PolitikerInnen, AnzeigenkundInnen und TV-Sender zur Kontrolle von Unterhaltung zu bewegen; die WWE gewinnt in dieser Auseinandersetzung an Ansehen bei ihren Fans, indem sie die KritikerInnen als „prudish, “politically correct,” and ignorant about the fluidity of identity or the difference between representation and reality”²⁶¹ darstellt.

Von besonderer Wichtigkeit in dieser Auseinandersetzung „are the meanings assigned to the family and to adolescence.”²⁶² Die KritikerInnen beklagen den „schlechten” Einfluss des *Professional Wrestling* auf Jugendliche (wie es auch durch Rap, Heavy Metal, Computerspiele oder Comics geschehen soll) – der Konsum von *Professional Wrestling* „encourages white, middle-class children and adolescents to imitate the behaviors of members of the white and none-white underclass, making children hostile to middle-class values and resistant to parental authority.”²⁶³ Die WWE greift diese Kritik auf und parodiert sowohl sie als auch die dahinter stehenden Ideale, sie „aestheticizes and packages unruliness, a refusal to behave and to internalize discipline.”²⁶⁴ Die WWE bietet Sammond zufolge „a representational fantasy of “adolescent” impropriety”²⁶⁵, die nicht nur für Jugendliche ansprechend ist – die KritikerInnen wiederum befürchten, dass Kinder und Jugendliche die „fantasy” missverstehen und „will treat its often racist, ho-

²⁶⁰ Sammond, *Introduction*, S. 19f.

²⁶¹ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 134.

²⁶² Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 134.

²⁶³ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 135.

²⁶⁴ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 135.

²⁶⁵ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 135.

mophobic, and misogynist social relations as real, and model their lives after it.”²⁶⁶

Sammond führt als Vorfahren des *Professional Wrestling* „burlesque, minstrelsy, vaudeville, jazz, rock’n’roll, and punk”²⁶⁷ an – die Gemeinsamkeiten gehen aber über eine „common history of transgressing polite norms” hinaus:

Each has, in turn, acted as a focal point around which the performance of a difference – specifically class difference in a complex relationship with racial, ethnic, and sexual or gender difference – was publicly debated and regulated. And this regulation was itself performed – in newspapers, magazines, and through public policy – not just by limiting what entertainers could do on-stage, but also by policing how audiences were expected to behave during the show.²⁶⁸

Der Kontakt zwischen PerformerInnen, die zumeist „unteren” Schichten entstammen, mit einem „gemischten” Publikum verlangt stets nach einer Verhandlung des „korrekten” Umgangs im Rahmen eines derartigen Kontakts. *Professional Wrestling* dient dabei nicht nur als „Unterschichtsprодукt” der Selbstvergewisserung einer Mittelschicht, sondern benötigt auch die Opposition einer derartigen Ablehnung: „without an oppressive and inherently parental regulating force, transgression loses its definition.”²⁶⁹ In Versuchen, den Konsum von *Wrestling* durch eben *weiße* Jugendliche zu regulieren, zeigt sich nach Sammond die Verbindung von Rassen- und Geschlechtsvorstellungen in Klassenzusammenhängen. Es geht nicht um die Unter- oder Arbeiterschicht an sich, sondern um ihre Darstellung als Konsumprodukt, eine Darstellung, die eben nicht „a generic representation of working-class ‚attitude’”²⁷⁰ ist, sondern „one that revels in inappropriate and explicit references to gender and sexuality (poontang and puppies) and race and ethnicity (pimpin’ and *pendejos*).”²⁷¹ An *Professional Wrest-*

²⁶⁶ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 136. Eine umfassende Erörterung des öffentlichen Diskurses um die Effekte des Konsums von *Professional Wrestling* – und der Beziehung zu Kategorien wie Rasse und Klasse – ist bei Sammond, *Squaring the Family Circle*, auf S. 142-152 zu finden.

²⁶⁷ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 153.

²⁶⁸ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 153.

²⁶⁹ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 154.

²⁷⁰ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 155.

²⁷¹ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 155.

ling wird weniger die Darstellung von Gewalt und Sex beklagt als deren exzessive Darstellung, die im Gegensatz zu den Narrativen anderer TV-Produkte nicht in gesellschaftliche Strukturen wie Strafverfolgung und -vollzug oder stabile Paarbeziehungen eingebunden ist: „What makes the sex and violence in Smackdown and its companion programming transgressive is that it is pointless: it suggests no moral or behavioral lesson, no transcendent terminus of self-improvement. It is intentionally gratuitous.“²⁷² Nach Sammond zeigen sich im *Professional Wrestling* Fragen von Rasse, Gender, Sexualität und Klasse in Diskursen individuellen Konsums – „either as that which threatens individual success and social coherence, or as an expression of resistance to socially constraining normative codes.“²⁷³ Und in der Auseinandersetzung mit Rasse, Gender, Sexualität wird Klasse in „demographic consciousness not so much as an expression of solidarity, but of identity“²⁷⁴ ausgedrückt: „This is true whether we speak of middle-class white „adolescent“ desire to obtain working-class (plus Black/Latino/Asian ...) authenticity through consumption, or of reformist anxieties around the loss of class position through such illicit consumption.“²⁷⁵ Sammond zufolge sollten Medienkonstrukte wie das *Professional Wrestling* „not as either resistant or regressive, but as both resistant and regressive“²⁷⁶ behandelt werden und in ihrem Zusammenhang mit den Bedeutungszuschreibungen gesehen werden, die in der Beschäftigung damit in unterschiedlichen Formen auftreten – „constituted not simply in themselves but through the ways people attempt to use them for their own personal, social, and political ends.“²⁷⁷

²⁷² Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 155.

²⁷³ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 156.

²⁷⁴ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 156.

²⁷⁵ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 156.

²⁷⁶ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 158.

²⁷⁷ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 158. Man vergleiche dazu die Ausführungen Pierre Bourdieus, der „three zones of taste which roughly correspond to educational levels and social classes“ ausmacht: *Legitimate taste*, *'Middle-brow' taste* und *'popular' taste*. Letzter wird durch den Konsum von Arbeiten bestimmt, welche entweder als „devaluated by popularization“ zu bezeichnen oder ohnehin „totally devoid of artistic ambition or pretension“ sind. (Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. by Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), S. 16.) Bourdieu leitet daraus folgende Hypothese ab: „nothing more rigorously distinguishes the different classes than the disposition objectively demanded by the

1.1.13 Exkurs: *Professional Wrestling*, Kitsch & Camp

Niedrige Kunst, aus Zirkusshows entwickelt, eine Existenz am Rande der Unterhaltungskultur, Gewaltexzess, schwer fassbare Medienmischung, Unterhaltung für die Massen einer Unter- oder Arbeiterschicht, die ohne Gedankarbeit auskommen kann und soll, Melodram von Körper und „niedrigen“ Gefühlen, männlich konnotierte Seifenoper, Verführer der Kinder und Jugendlichen. Ökonomisch profitabel, sentimental, vereinfachend, parasitär: das *Professional Wrestling* – oder auch der Kitsch. Auf den folgenden Seiten soll eine Auseinandersetzung mit dem Kitsch-Begriff vorgestellt werden, der – wie die bisherigen Ausführungen über das *Wrestling* vorbereitet haben sollten – als Analogie für die Auseinandersetzung mit dem *Professional Wrestling* dienen kann; die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kitsch-Begriff wiederum soll im Anschluss an ästhetische Diskussionen des 20. und 21. Jahrhunderts eben diese für eine Auseinandersetzung mit dem *Professional Wrestling* fruchtbar machen.

„Kitsch is not just bad taste, it is actually evil.“²⁷⁸ Und wer weiß, was Kitsch ist, der weiß auch, wer Kitsch konsumiert: „Kitsch-man demands substandard imitative art and beautification, and has created a whole reproductive industry aimed only at satisfying his under-developed, pathological and unethical tastes.“²⁷⁹ Kitsch ist Hermann Brochs „Antichrist der Kunst“, die „perversion of art’s intrinsic mission, which is the pursuit of an infinite idea“, „elevation of ,the mundane ... to the level of the eternal‘“, „a parasitic ,system of imitation,’ a diabolical double that poses as the system of genuine art.“²⁸⁰ Greenberg hat in seinem breit rezipierten *Partisan Review*-Essay von 1939, *Avant-Garde and Kitsch*, den parasitären Feind in Entwicklung, Seins- und Vorgangsweise folgendermaßen beschrieben:

legitimate consumption of legitimate works, the aptitude for taking a specifically aesthetic point of view on objects already constituted aesthetically [...].“ (Ebd., S. 40.)

²⁷⁸ Ruth Holliday and Tracy Potts, *Kitsch! Cultural Politics and Taste* (Manchester, NY: Manchester University Press 2012), S. 45. Für eine umfassende historisch-theoretische Darstellung des Kitschbegriffs siehe Holliday/Potts, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, 45-81.

²⁷⁹ Holliday/Potts, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 45.

²⁸⁰ Hermann Broch interpretiert von Patrizia C. McBride, ‚The Value of Kitsch. Hermann Broch and Robert Musil on Art and Morality,‘ in *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature* (29/2 2005), S. 282-301, hier S. 287.

The peasants who settled in the cities as proletariat and petty bourgeois learned to read and write for the sake of efficiency, but they did not win the leisure and comfort necessary for the enjoyment of the city's traditional culture. Losing, nevertheless, their taste for the folk culture whose background was the countryside, and discovering a new capacity for boredom at the same time, the new urban masses set up a pressure on society to provide them with a kind of culture fit for their own consumption. To fill the demand of the new market, a new commodity was devised: ersatz culture, kitsch, destined for those who, insensible to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide.

Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility. It is the source of its profits. Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money -- not even their time.

The precondition for kitsch, a condition without which kitsch would be impossible, is the availability close at hand of a fully matured cultural tradition, whose discoveries, acquisitions, and perfected self-consciousness kitsch can take advantage of for its own ends. It borrows from it devices, tricks, stratagems, rules of thumb, themes, converts them into a system, and discards the rest. It draws its life blood, so to speak, from this reservoir of accumulated experience.

Kitsch ist Moderne, Masse, Industrie; wer *Professional Wrestling* als Pervertierung von Sport wie Theater versteht, kann auch mit folgenden Überlegungen mitgehen: „Once kitsch is technically possible and economically profitable, the proliferation of cheap or not-so-cheap imitations of everything – from primitive or folk art to the latest avant-garde – is limited only by the market.“²⁸¹ Das marktwirtschaftliche Diktat des Kitsches entwertet alles, was er für seine Zwecke aufgreift. Kitsch ist ansteckend; Kitsch ist international. Kitsch ist eine Lüge – wer Kitsch konsumiert, glaubt eine Lüge – wer Kitsch produziert, lügt, zynisch bewusst oder naiv unbewusst:

Seen as a lie, a kitsch work implies a close relationship and even a collaboration of sorts between the kitsch-artist and the kitsch-man. The latter wants to be «beautifully» lied to and the former is willing to play the game in exchange for financial gain. The responsibility is clearly shared by both. In this game of illusions and spurious impressions, the liar may end up believing that what he says is the truth. Quite often, the kitsch-artist may have no conscious intention of producing kitsch, although he should realize he is doing so, since he disregards the inner validity of his work (Broch's ethical injunction: «Work well!«) and seeks only to reach a big consumer market.²⁸²

²⁸¹ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism – Avant-Garde – Decadence – Kitsch – Postmodernism* (Durham: Duke University Press 1987), S. 226.

²⁸² Calinescu, *Five Faces of Modernity*, S. 260.

Calinescu schreibt über Kitsch; die Beschreibung liest sich, als würde sie die Übereinkunft zwischen Promotion, WrestlerInnen und Publikum meinen und verurteilen. Aber was ist Kitsch?

Keyvan Sarkhosh hat für eine Definition von *Trash* folgende Formel geprägt: „Unterkomplexität bei gleichzeitiger Übercodierung.“²⁸³ In der Einleitung unseres gemeinsam herausgegebenen Sammelbandes (2014) haben wir versucht, diese Definition auszuweiten und auf andere Bereiche (wie etwa Kitsch) anzuwenden und näher auszuführen: Übercodierung ist in diesem Zusammenhang nicht als interpretative Neucodierung à la Eco²⁸⁴ zu verstehen, die eine Aussage mit zusätzlichem Sinn auflädt, sondern als Bezugnahme auf die fünf verschiedenen Codes, die laut Roland Barthes²⁸⁵ den Sinn eines Textes bedingen, also hermeneutischer, semischer, symbolischer, proairetischer, referentieller/kultureller Code. *Übercodierung* meint in diesem Zusammenhang eine Überbetonung eines dieser Codes zu Lasten der anderen, in *Trash* etwa die Tendenz, in Bezug auf Gewalt und Sexualität semisch sehr explizit zu agieren, den hermeneutischen und/oder proairetischen Code aber zu vernachlässigen. Unterkomplexität verweist auf Qualitätsprobleme unterschiedlicher Ebenen: Mangelndes Talent der Ausführenden, schlechte Materialqualität (des Papiers von Groschenromanen, des Zelluloids, schlechte digitale Bildauflösung etc.), mangelnde finanzielle Ressourcen – Wegwerfprodukte eben. Unterkomplexität mag auch Form und Inhalt betreffen, Plotstruktur, psychologische Zeichnung, etc. Ob nun ein Produkt als Trash oder Kitsch bezeichnet wird, hängt im Rahmen dieser Definition von Genreaffinitäten und vielleicht Zielgruppenorientierung ab – es bleibt aber eine Beschreibung von Objekten, die für die Evaluierung von ästhetischen Vorgängen und Kontexten nicht allein ausreichend sein kann. Komplexität ist eine überaus problematische Kategorie – wann ist etwas *genau richtig* komplex? – und die materielle Qualität

²⁸³ Keyvan Sarkhosh, „Trash“ als ästhetische Kategorie der Postmoderne, in *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, hg. von Achim Höller (Heidelberg: Synchron 2011), S. 367-377, hier S. 372-373.

²⁸⁴ Vgl. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. (Bloomington, London: Indiana University Press 1976), S. 34.

²⁸⁵ Vgl. Barthes, Roland. *S/Z*. Transl. by Richard Miller, with a preface by Richard Howard (Oxford: Basil Blackwell 1990), S. 18-21.

mag eher historisch von Bedeutung sein als aktuell. Die Papierqualität von aktuellen Groschenromanen muss den Vergleich mit sogenannten Qualitätszeitungen, Reclamheften und Taschenbibeln nicht scheuen – die digitale Publikationsschiene, die Gratis-Ebooks von »hochkulturellen« Texten in unterschiedlichen Formaten bietet, ist hierbei noch gar nicht berücksichtigt – und hinzu kommt noch, dass Massenprodukte, parallel zur Plastikhülle, mittlerweile höchsten technischen Standards genügen können – etwa auch die Produkte des *Professional Wrestling*. Und ist einer Übercodierung, in welchem Sinne auch immer, tatsächlich eine ideale Maßcodierung, in welchem Sinne auch immer, gegenüberzustellen? Und ist all das geeignet, Kitsch zu verstehen, ästhetisch zu verstehen – was nicht „nur“ „Kunst“ betreffen mag, sondern – alles?

Holliday/Potts schreiben in Bezug auf das Sentimentale des Kitschs:

The charge of emotionalism levelled at kitsch is perhaps best expressed by Milan Kundera: Kitsch causes two tears to flow in quick succession. The first tear says: How nice to see children running on the grass! The second tear says: How nice to be moved, together with all mankind, by children running on the grass! It is the second tear that makes *kitsch* kitsch.²⁸⁶

Die zweite, gemeinschaftliche Träne macht den Kitsch; genauso könnte man jedoch angesichts politischer Herausforderungen sagen, die zweite Träne mache aus individueller Empathie organisierte Solidarität. Es ist nicht ausreichend, Kitsch als Objekt, als Produkt zu fixieren – keine Definitionen genügen. Kitsch ist Wahrnehmung, Kitsch ist Vorwurf, Anschuldigung. Trash ist Unterkomplexität bei gleichzeitiger Übercodierung? Seit der Publikation dieser Definition beunruhigt mich der Gedanke, dass diese Definition – oberflächlich und mit bösem Willen – auch ethisch-sozial anwendbar wäre, auf Menschen, die etwa als (*White*) *Trash* bezeichnet werden und im (konstruierten) „Unterschichtfernsehen“ „gezeigt“ werden – sind diese Menschen unterkomplex und übercodiert? Wohl kaum. Manche Publikationen über das *Professional Wrestling* zeigen, in welchem Maß Aussagen über mediale Artefakte nicht von der soweit überhaupt mögli-

²⁸⁶ Holliday/Potts, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 70-71.

chen objektiven Analyse ihrer selbst abhängen, sondern von Annahmen, die in Bezug auf ihre RezipientInnen getroffen worden sind:

The nature of the audience also demands that stock theatrical conventions be used. These work best because the wrestling fan does not want to think too much; if he did he would be at a performance of *Hamlet*. That is not why he is at the matches. He wants to know evil when he sees it; he wants to know what the moves mean; he is a passive audience intellectually, but his emotions are on fire. Thus he can and will respond to the exaggerated themes and stagecraft as long as he does not have to dwell on what they mean. Therefore, the basic morality play structure and the costumes and gestures of the classical theatre work well. He understands these and responds to them. We are, therefore, quite accurate in classifying professional wrestling as one of the popular arts, for it is one designed for a general audience, one not overly sophisticated; the same audience that enjoy other simple forms of theatre – the soap opera, country music, a good car race with plenty of crashes – the audience that does in fact our basic social and cultural ethic and aesthetic.²⁸⁷

Kitsch *ist* nicht; Kitsch ist eine Zuweisung. Ruth Holliday und Tracey Potts *Kitsch! Cultural Politics and Taste* (2012) kann *for the time being* als Leittext für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kitsch-Begriff dienen. Sie arbeiten überzeugend den Grundgedanken der Kitsch-zuweisung heraus, jenseits konkreter Produkte – worum es geht, sind vor allem die „Opfer“ und „Träger“, die Rezipienten: „kitsch-man is more often than not woman, child, working-class, black, queer...“²⁸⁸ *Wrestling-Man* gehört der Unterschicht an, will nicht denken, will fühlen, nicht verstehen. Stets sind es die Anderen, die Kitsch konsumieren:

We aim to show that kitsch is thoroughly constituted as art's 'other' and that kitsch-man, as lover of kitsch, represents the abject of the art connoisseur. In fact, as we demonstrate over the next few chapters, kitsch-man turns out more often than not to be kitsch woman; or child; the working class (although 'popular' taste is also frequently presented as feminized and/or 'arrested'); and the colonial other [...].²⁸⁹

Dies ist die Ankündigung, deren Umsetzung auf den folgenden 200 Seiten überzeugend umgesetzt wird. „Geschmack“ und sozio-ökonomisch bedingtes Kulturkapital sind keine ästhetischen Kategorien – passend zitieren die Autorinnen Bourdieu:

²⁸⁷ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 124.

²⁸⁸ Holliday/Potts, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 237.

²⁸⁹ Holliday/Potts, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 45.

Taste classifies, and it classifies the classifier. Social subjects, classified by their classifications, distinguish themselves by the distinctions they make, between the beautiful and the ugly, the distinguished and the vulgar, in which their position in the objective classifications is expressed or betrayed.²⁹⁰

Ästhetische Urteile sind nicht von Machtkonstellationen und sozialen Zusammenhängen zu entkoppeln:

Revealing lack of cultural capital betrays one's inferior class. Criticising another's taste, then, enacts the 'symbolic violence' at work in judgements of taste. But, as the fluidity of the system also shows, such judgements may be harsh, but they are rarely unoverturnable. Taste is malleable, it seems, and nothing stays bad (or good) forever. Hence the anxiety of being *déclassé* – we know we will be judged because we know how we judge others.²⁹¹

Gerade in dem oft beschworenen Antagonismus zwischen Avant-Garde und Kitsch (Greenberg) und dem seltsamen Verhältnis von Moderne und Kitsch lassen sich ästhetisch abwertende Zuweisungen herausfiltern, die Kitsch in Zusammenhang mit marginalisierten Gruppen bringen, etwa à la Loos: „Decoration was vilified by modernists as bourgeois, but implicitly (or explicitly in this case), anti-ornamentation was also an attack on nineteenth-century *women's* tastes.“²⁹² Kitsch kann niemals nur sein, sondern benötigt „Träger“, was wiederum auf tradierten Formen der Abwertung basiert.

Holliday und Pott arbeiten den Zusammenhang von Geschmacksurteil und sozialer Macht umfassend heraus. Zynisch könnte man zusammenfassen, dass nur eines niemals aus der Mode kommt: Snobismus – und in Zusammenhang damit Methoden der Unterdrückung:

[...] the term kitsch often operates as a form of what Bourdieu describes as symbolic violence (euphemized disguised violence) aimed at dismissing the tastes of cultural 'others'. [...] And if we agree with Bourdieu that the exercise of taste, good and bad, masks the major ideological work of our culture – questions of aesthetics operate inescapably as 'a dimension of the ethics (or better, the ethos) of class' – then there is much at stake here: in any case, the adjudication of kitsch taste has tended to reproduce some of the symbolic violence that such groups are themselves constituted through.²⁹³

²⁹⁰ Bourdieu, zitiert nach Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 75.

²⁹¹ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 75.

²⁹² Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 84.

²⁹³ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 31.

Mit diesen Überlegungen gerät die Frage in den Hintergrund, was Kitsch sein mag; wichtig wird, wem Kitsch zugeschrieben wird. Kitsch als Essenz ist nicht fassbar, was für ähnliche Anklagebegriffe wie *Trash* und das *Professional Wrestling* ebenso gilt; es sind Begriffe, die immer auf „die anderen“ angewendet werden. Kitsch hat als Brochscher Antichrist ebenso an Richtungswert verloren wie Greenbergs Ausführungen, die auf eine Herbeisehnung des (unausweichlichen) Sozialismus hinauslaufen. Kitsch „is doing-kitsch, an achievement with a history, and not, in any way, an essence.“²⁹⁴ Doch «Doing-kitsch» ist mehr als das Beschwören und Zuweisen des Kitschs *an sich* – Susan Sontag etwa hat „new standards of beauty and style and taste“²⁹⁵ ausgerufen. In ihren *Notes On «Camp»*, wie sie 1964 erstmals im *Partisan Review* erschienen, schreibt Sontag: „Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of these is the sensibility -- unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it -- that goes by the cult name of «Camp.»“²⁹⁶ Diese ästhetische Zugangsweise ist viel diskutiert worden und bleibt dennoch schwer fassbar: „Bad becomes good, bad becomes enjoyably bad and sometimes, as Enid Coleslaw observes in *Ghost World*, some things ‘are so bad they pass through good-bad and become bad again.’“²⁹⁷ Deutliche Übercodierung – bzw. Codierung *an sich* – wird in dieser Wertschätzung als Ursprung eines Vergnügens wertgeschätzt. Oder auch nicht: Schwierigkeiten bleiben (selbstverständlich) bestehen. Unbehagen mag bei der Wertschätzung von Kitsch, Trash etc. etwa das Schwinden einer ästhetischen Hegemonie erzeugen: „Regardless of whether these are held to be innocent or perverse pleasures, the conviction remains that rather than witnessing the predicted taste apocalypse we are instead entering the era of the *end of taste*.“²⁹⁸ Diese ist aber

²⁹⁴ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 32.

²⁹⁵ Susan Sontag, ‚One Culture and the New Sensibility‘, in *Against Interpretation* (London: Vintage, 2001[1965]), S. 293-304, hier S. 303f.

²⁹⁶ Susan Sontag, ‚Notes On «Camp»‘, in *Partisan Review* (31/4 1964), S. 515-530, hier S. 516.

²⁹⁷ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 22.

²⁹⁸ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 23.

nur scheinbar aufgelöst; Geschmack bleibt nach wie vor Kampfschauplatz sozio-ästhetischer Auseinandersetzungen:

One of the first things we noticed at the scene of the new bad taste democracy – which constituted our first piece of evidence betraying an ‘anything goes’ ethos was the extraordinary degree that attends the affectation of indifference. Arch and knowing performances (look at me loving bad things/loving to hate/loving to love/throwing up) and well choreographed movements of proximity and distance, it turns out are necessary to the appearance of casualness around the aesthetic. Further, the fact that it is still possible to be seen to be spectacularly tasteless also operates to form a constitutive outside to bad taste (effectively, the badbad). So, while certain selves are busy, ostensibly being free with their bad taste, others are marked as savage; as Latour would see it, the actions of the free actively make ‘other things move’, producing a class of those who play the taste game badly, establishing new contours of tastelessness. Tracing the complex movements of ‘kitschy’ things in contemporary thing-worlds, their disturbances and knock-on effects, augments Bourdieu’s key notion – ‘taste classifies the classifier’ – and allows for a glimpse of new post-industrial classes of valued and devalued subjects.²⁹⁹

Dies kann als eine neue Beweglichkeit ästhetischer Standards aufgefasst werden:

The pantheon of high culture, she says, is truth, beauty, and seriousness. Camp does not simply reverse a good-bad binary, but offers a supplementary set of standards. The usual value of art is that it embodies the seriousness of a relationship between authorial intention and performance. Camp is a wholly aesthetic sensibility, of ‘failed seriousness’, of the seriousness of the frivolous and the frivolity of the serious. This produces an equivalence of objects that would ordinarily be marked hierarchically within the structure of taste.³⁰⁰

Camp kann damit als Methode verstanden werden, Hegemonien aufzulösen: „Seriousness, as the opposite of the feminised frivolous and trivial, is above all a masculine (as well as bourgeois and ‚grown-up‘) sensibility. In embracing the playful and the ironic and disrupting the ‚proper‘ order of objects, camp critiques modernist masculinity.”³⁰¹ Der Performanzcharakter ästhetischer Zuweisung wird aufgezeigt und weiterverarbeitet: „Overall, then, camp does not simply invert, it also subverts. Through its inversion of binaries such as serious/frivolous, natural/artifice, depth/surface, art/kitsch, it reveals the dominant category to be arbitrary – as a perfor-

²⁹⁹ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 26.

³⁰⁰ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 119.

³⁰¹ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 120.

mance/theatre.”³⁰² „Kitsch“ kann in diesem Zusammenhang nur eine Zuweisung sein, aber nichts, das unmittelbar erlebt wird: „[...] no one really consumes kitsch as such; in the same way that no one consumes art or popular culture or soap opera.”³⁰³ Als Objekte für sich genommen, entziehen sich die behaupteten „Manifestationen“ des Kitschs einer Definition: „Found on the ground kitsch dissolves into a thousand and more objects, expressions and attitudes, and along with it, potentially, the despair of the critic who sees nothing but congealed plastic.“³⁰⁴ Holliday/Potts verweisen etwa auf die Versuche des Protagonisten von Jeanette Wintersons *Written on the Body*, sich des Liebeskitschs zu erwehren, gleichzeitig aber „machtlos“ den Worten „Ich liebe dich“ gegenüber zu stehen³⁰⁵ – doch Originalität geht für sie (mit Verweis auf Barthes) am Punkt (und damit am Kitschverdacht) vorbei:

For Roland Barthes, originality is beside the point: ‚I-love-you‘. Key constituent of the lover’s discourse, is ‚half-coded, half projective‘ and more, is democratic – ‚each of us can fill in this code according to his own history; rich or poor‘. I-love-you is a wild thing, an intensity; love-things, as anyone who has received – or even more *not received* – a Valentine’s card knows, are anything but ready-made.³⁰⁶ (243)

Selbes gilt auch für das *Professional Wrestling*. Die Analyse des Medienmaterials allein reicht nicht aus; zu viel an Kontext, an gestalteter Geschichte und deren (wie auch immer wahrgenommenen) Auswirkungen hängt daran, die nicht allein für sich betrachtet werden können. Unser ästhetisches Bewusstsein, will es sich an unserer Lebenswelt orientieren – und nur damit kann es aktuell und greifbar sein – muss sich dieser Erfahrungsweise stellen. Popkultur in diesem Sinn ist eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik unserer Lebenswelt. Die möglichen Methoden eines freien Archivierens und Adaptierens sind bereits gegeben – Strukturalismus und Postmoderne haben uns den Weg zur freien Manipulation des *Vorhandenen* geebnet:

³⁰² Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 129.

³⁰³ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 241f.

³⁰⁴ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 242.

³⁰⁵ Vgl. Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 243.

³⁰⁶ Holliday/Pott, *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, S. 243.

The interactive production of cultural artefacts which obliterates the boundaries between 'high' and 'low' is characterised by three features: 1. Increasingly structuralistic and postmodern mechanisms and modes of reception lead to more and more structuralistic and postmodern forms and modes of productions in popular culture that are generally accepted. 2. The classical forms of artistic creation (adaptation through selection and combination) are principally the same. However, the extremely increasing number of producers and consumers (recipients) of cultural commodities (works) amplifies the potential frame of reference of 'high' culture. 3. Due to its superiority in material and human resources as well as its relative freedom within the boundaries of genre conventions, mass culture can particularly profit from and adapt to the new postmodern modes of reception and production and, should the situation arise, create avant-gardist works which not only display a relatively high degree of complexity, but also a light potential of success, thus rendering the boundaries between 'high' culture and 'low' culture permeable.³⁰⁷

Mit Beliebigkeit hat dies nichts zu tun: „An aesthetics of Pop [...] is not likely to result in any kind of aesthetic arbitrariness, but on the contrary will lead to rather decisive verdicts of taste. The principle of exclusion-plus-consensus remains in place, but is set to work only in full consciousness of its own relativity.“³⁰⁸ Mit dieser Relativität müssen wir allerdings leben; aber das wäre nicht das Schlechteste.

Unlike theoreticians of the sixties like Umberto Eco who were the first to deal analytically with the new phenomena of pop culture, we must not necessarily understand this «different cultural order» as the sphere of the trivial in opposition to high culture. Rather, it seems to have developed into *the* cultural order of our Western democratic affluent societies. In other words: What still looks like Kitsch, trivial, middle or low-brow art, or even (36) like pure evil from the point of view of an older *episteme*, has been setting new aesthetical «standards of beauty and style and taste» long ago. And these standards of a global bourgeois culture – our culture, that is, the one that governs the circulation of aesthetic goods via media attention, supply and demand –, these standards require a different type of product, too. Its effect is no longer required to gradually unfold in time, by the epidemiological process of slow geographical and cultural dissemination, instead it should be globally present more or less in the very moment of its first appearance.³⁰⁹

Begriffe wie Kitsch und Trash sind abwertende, kulturkonservative Zuweisungen, die am Objekt an sich festhalten und sich der Evaluierung einer partizipierenden Rezeption verweigern. Der Gartenzwerg ist für diejenigen, die ihn in den Garten stellen, niemals ein Gartenzwerg an sich und

³⁰⁷ Paul Ferstl & Keyvan Sarkhosh, 'Introduction: Popular Culture in the Field of 'Under-complexity' and 'Imbalanced Coding'', in *Quote, Double Quote: Aesthetics between High and Popular Culture*, ed. by Paul Ferstl von Keyvan Sarkhosh (Amsterdam: Rodopi 2014), S. 7-22, hier S. 16.

³⁰⁸ Moritz Baßler, 'New Standards of Beauty and Style and Taste'. Expanding the Concept of Camp', in *Quote, Double Quote: Aesthetics between High and Popular Culture*, ed. by Paul Ferstl and Keyvan Sarkhosh (Amsterdam: Rodopi 2014), S. 23-42, hier S. 32.

³⁰⁹ Baßler, *Expanding the Concept of Camp*, S. 35f.

Kitsch; nur für jene, die ihn – und seine Aufstellung, und vor allem diejenigen, die ihn aufstellen – abwerten möchten. Das *Professional Wrestling* kann nicht als Text oder Phänomen *an sich* evaluiert werden, wenn es in seiner Relevanz erfasst werden soll. In unserer Auseinandersetzung damit sind es weder Kategorien der *Avant-Garde* noch des *Kitschs*, die uns weiterbringen. Ästhetische Vorstellungen, die eine „Kunstwürdigkeit“ oder Relevanz von Objekten an sich festmachen wollen, wirken angesichts von Werken der Moderne und der zeitgenössischen Kunst gegenüber absurd; und wer vor Massenproduktion, Feuerwerk, Muskelmännern und Plastik in die Museen fliehen möchte, sieht sich nicht mit der Wirkung des „Kunstobjekts“ „an sich“ konfrontiert, sondern auch dort mit der Wirkung von Bilderrahmen, mit Performanz und Kontext.

1.1.14 Als Abschluss: *Professional Wrestling* als Performanz einer Wechselbeziehung von Faktualität und Fiktionalität

Die in den vorangegangenen Abschnitten vorgestellten Überlegungen zu dem *Professional Wrestling* zeigen, dass die Kritik an diesem um sein Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität kreisen; durch seine abgesprochenen Verläufe und vorab bestimmten Ergebnisse fehlt es dem *Wrestling* an dem Reiz und der Anerkennung, die tatsächlichem sportlichem Wettbewerb als Veranstaltung entgegengebracht wird – auf der anderen Seite steht die Annahme (und Befürchtung) im Raum, das Publikum sei nicht in der Lage, die Inszenierung als solche zu erkennen. Das *Professional Wrestling*, so der resultierende Eindruck, sei ein Spektakel für ein reflexionsunwilliges (gar -unfähiges) Massenpublikum, eine Gefahr für Kinder und Jugendliche, die nicht in der Lage sein sollen, Fiktionen als solche zu rezipieren. Tatsächlich wird das Interesse an *Wrestling* zum Großteil vom Spannungsverhältnis zwischen Realität und Fiktion bestimmt; aber nicht in der Form, wie sie von der Kritik aufgegriffen wird. Der Fiktionalitätscharakter der präsentierten Geschehnisse wird in der Performance traditionsgemäß in den Hintergrund gedrängt – im Gegensatz zu klaren als fiktional ge-

kennzeichneten Erzählungen sehen sich *Wrestling*-ZuseherInnen einer Menge von Zeichen ausgesetzt, die Anspruch auf die Vermittlung von „Realität“ erheben, während ein fiktionales Narrativ entwickelt wird:

Like sports viewers, wrestling spectators watch action unfold live, where mistakes and other markers of live television reveal themselves. At the same time, they follow a scripted fictional narrative with known conventions. Thus, the wrestling spectator occupies a marginal space, between non-fiction and fictional modes of watching, for wrestling itself occupies a marginal space, between non-fiction and fictional modes of telling. Such marginality places wrestling as metadrama.³¹⁰

Ich gehe davon aus – und die diesem Abschnitt folgende detaillierte Geschichte des *Wrestling* soll dies im Einzelnen und im Verlauf seiner Entwicklung zeigen – dass sich das *Professional Wrestling* zwar schon früh im 20. Jahrhundert als Metadrama präsentiert hat, dass die Transparenz der hinter dem Produkt stehenden Konstruktionsbemühungen, und damit die aktive Rezeption des Geschehens als Metadrama, im Lauf des 20. Jahrhunderts sukzessive zugenommen hat und zum Teil auch willentlich herbeigeführt worden ist.

Das Spiel im Spiel, selbstreflexive Hinweise und intertextuelle Anspielungen gehören im *Professional Wrestling* zum Standard. Die Unterscheidbarkeit von (vor allem hypo-)diegetischen Ebenen wird laufend verwischt und während der Performance vom Publikum „nachgezogen“: „In wrestling, when a form of play within a play occurs, it is most commonly not revealed until later in metadrama as the narrative (as a surprising twist) or if it is revealed as a premise, then it is a play within a play-through parody.“³¹¹ Die Fusion narrativer Ebenen, der ständige Rückgriff auf Täuschung und Bluff ist Teil des Selbstverständnisses: Das Ergebnis eines *Wrestling*-Matches als „work“ stellt die Täuschung des Publikums als Ziel in den Raum. Es geht nicht allein um „suspension of disbelief“ – „rather, the ultimately successful ‘work’ makes the viewer actually believe or doubt what is real and what is not real.“³¹² Dies beinhaltet etwa das Erzeugen des Eindrucks, ein Wrestler habe sich verletzt, was insofern recht leicht fällt, als

³¹⁰ Sehmy, *Wrestling and Popular Culture*, S. 7 von 12 Seiten.

³¹¹ Sehmy, *Wrestling and Popular Culture*, S. 7 von 12 Seiten.

³¹² Sehmy, *Wrestling and Popular Culture*, S. 7 von 12 Seiten.

ernsthafte Verletzungen während der Matches durchaus möglich sind und regelmäßig vorkommen. Doch dies ist bei weitem nicht die einzige Möglichkeit, die Skepsis und Unsicherheit des Zusehers zu nähren.

Die absolute Rücksichtnahme auf die Unantastbarkeit des Wahrheitsanspruches der im Ring „ausgekämpften“ Narrative gegenüber der Außenwelt blieb bis in die später 1980er und frühen 1990er einigermaßen stabil. So wurden etwa „Feindschaften“ zwischen WrestlerInnen in der Öffentlichkeit berücksichtigt und „gelebt“, selbst wenn die involvierten PerformerInnen privat befreundet waren. Noch 1987 kam es zu einem kleineren Skandal, als *american hero* Hacksaw Jim Duggan und seine iranische Nemesis, der Iron Sheik, wegen Drogenbesitzes von der Polizei festgenommen wurden, als sie gemeinsam mit einem Auto unterwegs waren. Aus der Perspektive der *Wrestling*-Community bestand der Skandal nicht nur aus dem Drogenmissbrauch, sondern aus dem Umstand, dass die beiden angeblichen Erzfeinde in bestem Einvernehmen gemeinsam unterwegs waren.³¹³ Noch 1997 hatte Henry Jenkins geschrieben: „The fiction is, of course, that all of this fighting is authentic, spontaneous, unscripted. The WWF narrative preserves the illusion of that at all costs. There is no stepping outside the fiction, no acknowledgment of the production process or the act of authorship.“³¹⁴ Doch Mitte der 1990er Jahre waren die Zeiten längst dabei, sich zu ändern, hatten sich schon längst geändert. Ganz offiziell hatte die WWF 1989 vor der Athletik-Kommission des Staates New Jersey eingeräumt, keine kompetitiven Sportveranstaltungen anzubieten, sondern „Sports Entertainment“ – die Aufrechterhaltung des *kayfabe* schien es den Promotern nicht wert zu sein, auf das Einbehalten der prozentuellen Gewinnbeteiligung zu verzichten, die der Athletik-Kommission bei Sportveranstaltungen zustand. Jenkins' Artikel ist zurecht viel zitiert und auch in dieser Arbeit aufgegriffen worden, zeigt aber, wie sehr seine Perspektive auf das *Professional Wrestling* als Melodrama für eine maskuline Arbeiterschicht nicht nur von dieser gewählten Perspektive abhängig ist, sondern auch auf den ganz spezifischen Zeitabschnitt, der dabei in den

³¹³ Vgl. <http://www.sickchirpse.com/the-iron-sheik-hacksaw-jim-duggan/>

³¹⁴ Jenkins, *Never trust a Snake*, S. 64.

Blick genommen wird – und damit in der Analyse eines Teilaspekts das große Ganze aus dem Auge verliert, das sich längst verändert hatte und gerade im Jahr 1997, dem Erscheinungsjahr des Artikels, einen besonderen Höhepunkt erlebte.

Die 1980er und 1990er Jahre brachten einen besonderen Umbruch in die *Wrestling*-Community, der im folgenden Kapitel im Detail erläutert werden wird. In den 1980ern fand das *Professional Wrestling* wieder den Anschluss an die massenmediale Populärkultur und konsolidierte sich in Promotions, die überregional agierten und via Kabelfernsehen die gesamte Nation und Teile der Welt erreichten. In den 1990er Jahren kam es zu einer erbitterten Konkurrenzsituation zwischen den größten verbliebenen Promotions, der WCW und der WWF – und vor allem kam es zu einer nie gekannten Zunahme der Transparenz – das Drama des *Professional Wrestling* wurde mehr und mehr als Metadrama wahrgenommen. Das Publikum konnte sich durch die Möglichkeiten des Internets leichter und schneller miteinander vernetzen, mehr oder weniger intensiv gehütete „Geheimnisse“ konnten keine mehr bleiben, und das allgemeine postmoderne kulturelle Klima trug mit dazu bei, das Spiel im Spiel, die selbstreflexiven Hinweise auszubauen und auch auf die gesteuerten Bereiche des *Wrestling* übergreifen zu lassen. Neben dem ausgestellten *work* gewann der *shoot* an besonderer Bedeutung, als eine Handlung oder Aussage, die nicht im Vorhinein festgelegt ist, die Person hinter der *Wrestling*-Persona hervortreten lässt und die Fiktionalität der *Professional Wrestling*-Erzählungen aufdeckt. Im Sinne der Narratologie könnte man die Effekte eines *shoots* mit Metalpsen vergleichen, die die Extradiegese hinter der laufenden Erzählung aufdecken. Solche waren immer schon Teil des *Professional Wrestling* und können sowohl unabsichtlich geschehen als auch absichtlich inszeniert werden, als Spiel im Spiel, als weitere Ebene der Manipulation des Publikums. Eine unwahrscheinliche Kameraperspektive allein reicht etwa aus, um die Live-Übertragung einer überraschenden Wende im Geschehen als geplanten Akt aufzuzeigen.³¹⁵ Ab Mitte der 1990er wurde der absichtliche

³¹⁵ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good. And the Real World Is Faker than Wrestling* (New York: Harper, 2007), S. 84.

shoot als Illusionsbruch bzw. als Verweis auf die „tatsächlichen“ Machtverhältnisse hinter Bühne zunehmend als Stilmittel in *Professional Wrestling*-Erzählungen verwendet.³¹⁶ Allein die Möglichkeit einer derartigen Störung der Erzählung bedeutet eine zusätzliche Herausforderung für den Zuseher:

Theoretically, since any match can be a "work" or a "shoot," a choreographed bout may through accident or through an actual conflict between the performers, turn into a "shoot." Thus, within the fictional domain, the play within a play exists either as a climactic narrative twist or as a premise for parody. Slipping out of the fictional domain, a match may have moments of accidental or deliberate violence. Whatever the case, wrestling constructs a spectator position of marginality, along an axis of unknowing. Opposed to the traditional spectator position of privileged knowing, the wrestling spectator takes on a discomfiting role, teetering along the margins of fictional knowing and nonfictional uncertainty.³¹⁷

Aus dieser Unsicherheit heraus ist auch die große Anziehungskraft zu begreifen, die das *Professional Wrestling* besitzt. Mehr noch – das *Wrestling* besitzt – und besaß gerade in der speziellen Konkurrenzsituation Mitte der 1990er Jahre – durch seine besondere Verfasstheit als Performance im Rahmen sportlicher Konflikttraditionen weitere Möglichkeiten, die außerfiktionalen Bedingungen mit der eigenen Fiktionalität kurzzuschließen. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass Produktionsfirma, Produkt und PerformerInnen des *Wrestling* in einer ganz besonderen Beziehung zu einander stehen: Die Produktionsfirma (die PromoterInnen) haben – etwa im Gegensatz zu BetreiberInnen einer Sportliga, in deren Rahmen etwa verschiedene Sportvereine nach Regeln selbstverantwortlich tätig sind – stets die komplette Verantwortung für alle Vorgänge; gleichzeitig besteht die Produktpalette einer Promotion nicht aus verschiedenen Produkten, die einigermaßen getrennt voneinander rezipiert werden (wie z.B. verschiedene TV-Serien einer Produktionsfirma), sondern bietet immer ein Programm an, auch wenn dieses auf etwa mehrere TV-Shows aufgeteilt wird. Die Person der PerformerInnen hinter der Wrestler-Persona ist, einmal erfolgreich geworden, genau so stark mit der Persona verknüpft wie etwa ein Schauspieler mit seiner berühmtesten Filmrolle; doch die Bedeutung der *Professional Wrestling*-Persona geht über diese Verknüpfung hin-

³¹⁶ Vgl. Paul Ferstl, *Wrestling with Narratives*, S. 169-180.

³¹⁷ Sehmy, *Wrestling and Popular Culture*, S. 7 von 12 Seiten.

aus und kennt weniger Grenzen als die Filmrolle, denn die Konvention des Geschäfts bedingt, dass der Wrestler als Champion präsentiert wird, der nach Ende der Veranstaltung immer noch Champion bleibt, bis er besiegt worden ist; und während eine Filmrolle auf den Film fixiert bleibt, ist der Champion-Wrestler der Performer selbst, der seiner Rolle immer weiter Leben verleihen kann, solange es ihm nur gelingt, zahlreiche Abnehmer für seine Performances zu finden. Damit sind erfolgreiche Wrestling-PerformerInnen bewegliche Marken, die vor allem in Konkurrenzsituationen wie jener in den 1990er Jahren hinter den Kulissen großen Einfluss besitzen können und über den Ausgang von Matches, Publikumsinteresse und damit Umsatz und das Geschick von Promotionen mitentscheiden können. Die Art der Präsentation der WrestlerInnen als SportlerInnen gibt ihnen den Nimbus, der mit sportlichen Leistungen assoziiert wird – niemand kann dem Sprinter nehmen, dass er eine Hundertstelsekunde schneller war als die Konkurrenz; und ein Wrestler muss sowohl über ausgeprägte athletische Fähigkeiten verfügen wie auch ein hohes Verletzungsrisiko in Kauf nehmen, was die Legitimität seines „sportlich“ motivierten Anspruchs auf Anerkennung unterstreicht – und verbindet diese Rolle mit der des Performers, der darauf achten muss, das Scheinwerferlicht auf sich gerichtet zu sehen und entsprechend vermarktet zu werden. All dies kulminierte in den *Monday Night Wars* der 1990er, die etwa von regem Wechsel der WrestlerInnen zwischen den beiden großen Promotions geprägt waren, und vor allem im so genannten *Montréal Screwjob* des Jahres 1997, den ich für das bedeutsamste Einzelereignis im *Professional Wrestling* der letzten zwanzig Jahre halte. Sowohl die *Wars* als auch der *Screwjob* werden in dem folgenden historischen Kapitel umfassend behandelt. An dieser Stelle soll hervorgehoben werden, dass sich das Wissen um diese Zusammenhänge in den 1990er Jahren unter dem Publikum in bislang nicht dagewesenem Ausmaß verbreitete und damit die Position eines *Wrestling*-Fans als eine solche verstärkte, die zu ständiger Spekulation einlädt, im Schwanken zwischen Glauben und Unglauben, eingespannt zwischen Realität und Fiktion:

Far from being a secret or a problem for wrestling fans, the fact that finishes of most professional wrestling matches are fixed is part of what pulls them to the arenas and their televisions again and again. Professional wrestling fans are always in a process of becoming insiders. They are self-conscious about coming to see what they see and to know what they know, which is always more than they saw or knew in the past. They don't so much suspend disbelief as they sustain it while looking for moments in which to believe.³¹⁸

Professional Wrestling-Autobiografien setzen unter anderem genau hier an – als Hilfsmittel auf dem Weg, endlich Insider zu werden, als Informationsquelle, die hoffentlich als vertrauenswürdig einzuschätzen ist.

Wrestling ist inszenierter Kampf – und gleichzeitig nicht inszenierter Kampf um Aufmerksamkeit, Erfolg, Ruhm und Umsatz. Man mag einwenden, dass das in allen Bereichen des Lebens so sei, ob in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst oder Sozialleben – aber keine Performance- oder sonstige Kunst hat die Beschaffenheit des Fundaments ihres Seins so zum ständig präsenten Teil ihrer Darstellungen gemacht wie das *Professional Wrestling*:

Yes, the finishes are fixed – that's not in question – and scenarios are frequently discussed, if not actually rehearsed, in advance. But what is at stake is not winning or losing per se. Rather it is, literally, the way in which the game is played. In that professional wrestlers play the game according to the protocols both of the sport and of masculinity, professional wrestling more than any other sport may be seen to fulfill the clichés of sportsmanlike conduct. Most important, the fact of the fix itself fixes professional wrestling as a macrocosmic expression of a worldview in which the struggle for success whether in the ring or in life is never really a fair fight.³¹⁹

All das kann niemals ohne eine gewisse Form von Einverständnis geschehen, die Promotion, WrestlerInnen und Publikum verbindet.³²⁰

Sharon Mazer beschreibt das *Professional Wrestling* als komplexe Moralveranschaulichung, die von Interaktionen und Widersprüchen innerhalb wie zwischen der Fiktionalität der Wettkampfnarrative und der Faktizität des dahinterstehenden Geschäfts getragen wird. Zentral ist hierbei eben nicht – wie bei Barthes – die Zurschaustellung einer Gerechtigkeit, die in den Vorgängen erfahrbar wird, sondern ganz im Gegenteil jene der Ungerechtigkeit:

³¹⁸ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 6.

³¹⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 8.

³²⁰ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 109.

What fans come to recognize and interact with as they come inside the game is the play outside the play: first the signs of a hero or villain, then the inevitable failure of the representatives of authority in the ring to assure a fair fight and a just end, and finally that the true power lies not in the ring at all but rather in the hands of the promoter whose purchase of a wrestler includes the right to dictate his success or failure.³²¹

Diese Ungerechtigkeit wird „in the dramaturgy of the performance and in the structure of the game itself“³²² deutlich gemacht: „It is not a fair fight, neither for the wrestlers in the ring, nor for the wrestlers and the fans in relation to those in power.“³²³ *Wrestling* basiert auf dem eigenen Konstruktionscharakter und bietet damit die Möglichkeit, den Blick auf ähnliche Strukturen außerhalb des *Wrestling*-Kosmos zu richten. „The microcosm of the squared circle reflects first the largely unseen conditions of the game and then the world outside. As in the game that is wrestling, the game of life, at least its finish, is almost certainly fixed.“³²⁴ Das *Professional Wrestling*, so Mazer, zeigt in seiner Performance, dass die ökonomisch wie hierarchisch Bessergestellten stets die Oberhand behalten, und zwar in einer Darstellung der Vergeblichkeit, der Niederlagen der Gerechten. Der Genuss am und das Interesse für das *Professional Wrestling* speist sich laut Mazer aus dem Versuch, mit den Regeln der Inszenierung vertraut zu werden, und in der Evaluierung wie Kommentierung der Performance einerseits zu partizipieren und die Geschehnisse zu beeinflussen (etwa indem das Publikum durch Unmutsäußerungen dafür sorgt, dass die Handlungen im Ring an Tempo gewinnen), andererseits aber sich selbst zwischen Unglauben und Glauben in der Rezeption des Geschehens immer wieder neu zu verorten: „What is important and empowering to wrestling fans, then, what they repeatedly seek to display and prove is their hard-won knowledge of the game, their facility with its vocabulary and dramaturgy, and their position in the exchange.“³²⁵ Das „Durchschauen“ der Vorgänge zieht sich als Grundprinzip durch die Rezeption des *Professional Wrestling*, vom zufälligen Erstkontakt bis zum Fanatiker: „Everyone who comes into contact

³²¹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 153.

³²² Mazer, *Professional Wrestling*, S. 153.

³²³ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 153.

³²⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 153.

³²⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 160.

with wrestling – from the first time spectator to the most experienced wrestler or promoter, even the occasional academic – is engaged in a process of coming inside.³²⁶ Die resultierende Vertrautheit ist jedoch nicht absolut stabil:

The more insistent fans become in their exposés of wrestling’s fakery, the more they look to experience the real. As they expose the con artistry of the game, they revel in it and, on some level, seek to be conned, at least momentarily. They “see through” the fiction of the wrestling event to its facts, to distinguish what between what is improvised and what is staged, between the real and the not-so-real event, and in so doing attempt to shatter any illusions others might have. Yet they also appear to yearn for the illusion to be real regardless. That is, they disbelieve what they see as they look to believe. Just as they are often nostalgic for the good old days of wrestling, they seem to be nostalgic for the time when they still believed the fictions presented. They revel in their own deception, and they discuss, sometimes rapturously, the moments when they „marked-out,“ when they were fooled into believing that the wrestler was injured for real, that the fan rushed the ring for real, that the blood was not from a blade but was for real, that the promoter’s grip over the wrestlers and the matches will slip, that the fight will be more than play, and that they will see the violence for real. This phantom of the real is at the heart of professional wrestling’s appeal. It keeps the fans coming back for another look, keeps them reading into and through performances and predicting future events for each other.³²⁷

Dieses von Mazer beschriebene Fan-Verhalten kann als eine besondere Form von Medienkompetenz beschrieben werden, in der das Vergnügen an der gebotenen Performance einerseits darin besteht, sich auf die präsentierte Fiktion einzulassen, andererseits aber auch darin zu verstehen und zu evaluieren, in welcher Form diese Fiktion konstruiert wurde. Dies ist ein Zusammenhang, der zu den inhärenten Traditionen der *Wrestling*-Produktion wie -Rezeption gehört, und der damit das *Professional Wrestling* zu einer besonderen Performance-Form macht, die das Erkennen konstruierter Medienartefakte als solcher zum konstituierenden Teil des Rezeptionsvergnügens macht und sich damit von weitaus offensichtlicheren fiktionalen Artefakten wie Film, Fernsehen und Theater unterscheidet – und einen ähnlichen Umgang mit artverwandten Artefakten wie etwa *Reality TV* oder Nachrichtensendungen als wünschenswert erscheinen ließe. Mazer veranschaulicht das in einer kurzen Analyse des 20/20-

³²⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 161.

³²⁷ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 167.

Fernsehberichts von John Stossel, welcher am 1. Februar 1985 ausgestrahlt wurde und das *Professional Wrestling* „entlarvte“³²⁸:

The 20/20 program can be read as a morality play that is no less codified and reductive than that of professional wrestling as presented within the program. Characters and action conform to the dramaturgical conventions of investigative journalism, and like wrestling, its presentation as a contest between virtue and vice even concludes even includes a high degree of gender stereotyping (the „smart“ male fans in contrast to the „mark“ female fans) as well as archetypal characterizations (the noble and beleaguered underdogs versus the imperious bosses). In the end, the assumption of a patriotic, masculine ideal remains unquestioned and the outcome is as expected: Wrestling is fake, and its economics pose a danger to the American ethos. It even has a final twist, a bit of genuine heat, real violence and real blood, in its last minutes.³²⁹

Ansichts der Herausforderungen durch optimierte Selbstdarstellungen in sozialen Netzwerken, propagierte Schönheitsideale und Erfolgsgeschichten der so genannten *high potentials*, angesichts von *fake news*, *hate news* und populistischen Erfolgen in der internationalen Politik könnte beinahe der Wunsch aufkommen, es möge mehr Fans des *Professional Wrestling* geben.

³²⁸ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 155-159. Vgl. auch Beekman, *Ringside*, S. 126; Hollywood Hulk Hogan with Michael John Friedman, *Hollywood Hulk Hogan* (New York: Pocket Books 2003 – first edition 2002), S. 159-164; Bret Hart, *Hitman* (London: Ebury Press 2009 – first edition published in Canada by Random House, 2007), S. 171.

³²⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 158.

1.2 Geschichte des *Professional Wrestling*

Ziel der vorliegenden Analyse ist es unter anderem, die *Professional Wrestling*-Autobiografien als Quellen für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit *Wrestling* zu erschließen, vor allem in Bezug auf seine Geschichte. Deshalb soll der Analyse der Autobiografien eine Abhandlung zur Geschichte des *Professional Wrestling* vorangestellt werden, um eine Beschreibung des Milieus zu bieten, innerhalb dessen die Narrative der Autobiografien angesiedelt sind – eine Geschichte des *Wrestling* bietet eine Art *Master Narrative*, mit dem die individuellen Darstellungen einzelner WrestlerInnen verglichen werden können. Es wäre verfehlt, die Informationen der Autobiografien bereits mit dieser historischen Darstellung zusammenzuführen, da der Umgang mit Autobiografien aufgrund ihrer genrespezifischen Sonderstellung als literarische Texte einer vorherigen Evaluierung bedarf, die durch den Vergleich erst ermöglicht werden soll (siehe Abschnitt 3.). Um das Potential der Autobiografien zu veranschaulichen und um eine Orientierungshilfe zu bieten, wird in diesem Abschnitt in der Erarbeitung einer Geschichte des *Professional Wrestling* durch Fußnoten auf jene Autobiografien verwiesen, die Beschreibungen der skizzierten Vorgänge enthalten. Diese Verweise sind dezidiert nicht als Quellen der hier präsentierten Geschichte zu verstehen, sondern als stellvertretende Hinweise auf autobiografische Verarbeitungen der referierten Umstände, die eine systematische Sichtung der Autobiografien in dieser Hinsicht selbstverständlich nicht ersetzen können.

1.2.1 *Professional Wrestling* – eine Kulturgeschichte von den Ursprüngen bis in die Moderne

Im Gegensatz zum Deutschen, in dem das sportliche „Ringen“ durch die Lehn/Fremdwörter „Wrestling“ bzw. (vor dem „Wrestling“-Boom der 1980er Jahre gängig) „Catchen“ vom *sports entertainment* geschieden wird, unterscheidet das Englische „amateur“ und „professional wrestling“. In his-

toriographischen Darstellungen³³⁰ wird einleitend die historische Entwicklung der sportlichen Betätigung (als Spiel, Leibesertüchtigung, Kampfausbildung, Ritus) und des Sports *Ringens* skizziert, um ausgehend von dieser das Bild des *Professional Wrestling* mit seinen US-amerikanischen Wurzeln im 19. Jahrhundert zu entwickeln. Das Ringen wird in Bezug auf seine genuin sportliche Verfasstheit betrachtet (es wird im Gegensatz zu Laufen, Stemmen und Werfen grundsätzlich durch Auseinandersetzung und Wettbewerb bedingt³³¹) und als simple Ausdrucksform gezeigt, die ohne besondere Ausrüstung durchführbar ist. Die Interpretation diverser kultureller Zeugnisse ermöglicht die Konstruktion einer Geschichte des Ringens, die von der Urzeit über altägyptische und nahöstliche Hochkulturen bis hin zu den athletisch-olympischen Ritualen Griechenlands führt.³³² Die Zeugnisse reichen von ägyptischen Wandinschriften, in denen etwa Gegner von Wrestlern verhöhnt werden³³³ bis hin zu den in Stein gemeißelten „Aussagen“ des griechischen Ringers Hermodorus, der nach einer langen Karriere gegen betrügerische Gegner unbesiegt und nur aufgrund der Eifersucht seiner Rivalen zurückgetreten sei, nun aber sein Comeback verkünde.³³⁴ Texte wie das Gilgamesch-Epos, die Bibel oder solche von Homer, Epiktet, Pindar oder Lukian liefern Informationen zu antikem Ringen, ohne dass diese Beschreibungen – selbst in Kombination mit zahlreichen Darstellungen aus der bildenden Kunst – detaillierte Auskunft zu dem tatsächlichen Ablauf der Wettkämpfe geben könnten. Das antike Verhältnis von Sport und Ritus wirft zudem ähnliche Fragen auf, wie sie in der kulturwissen-

³³⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 1-6; Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 1-23. Diese Darstellung folgt in erster Linie der 2006 erschienenen Geschichte des *Professional Wrestling* in den USA, die von Scott M. Beekman vorgelegt wurde und als erste Historiografie des *Wrestling* bezeichnet werden kann, die wissenschaftlichen Standards genügen kann. Zwar greift schon Beekman auf Autobiografien von WrestlerInnen zurück – er tut dies jedoch in einem sehr geringen Maß. Ich verweise in meiner Darstellung der *Wrestling*-Geschichte – die über Beekman hinaus auf zahlreiche weitere, wenn auch nicht in selben Maße umfassende Quellen zurückgreift – auf die *Professional Wrestling*-Autobiografien, die in meiner Analyse behandelt werden, um in der Skizzierung der *Wrestling*-Geschichte bereits auf jene Räume zu verweisen, die durch die Autobiografien näher erschlossen werden.

³³¹ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 6.

³³² Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 3 und 5.

³³³ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 7.

³³⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 1.

schaftlichen Auseinandersetzung mit heutigem Sportgang und gäbe sind.³³⁵

Das Ringen wird als Breitensport beschrieben, der in England, Frankreich, Skandinavien, Mitteleuropa, im Mittleren Osten genau wie in Japan weit verbreitet war.³³⁶ Beekman beschreibt das Ringen als erfolgreichsten Zuschauersport im Nordeuropa des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, der etwa in London häufig Unruhen zur Folge hatte;³³⁷ in England war das Ringen mit Beginn der Neuzeit in verschiedenen lokalen Stilformen ausdifferenziert. Albrecht Dürer schuf mehr als hundert Zeichnungen von Ringergriffen³³⁸, und Fabian von Auerwalds *Ringerkunst* (1539) zeigte als eines der ersten umfangreich illustrierten Druckwerke verschiedene Techniken. Das Ringen wird in englischen Texten des 16. Jahrhunderts vielfach referenziert; im 17. Jahrhundert wurde in Sir Thomas Paynes *The Inn-Play or Cornish-Hugg Wrestler* der Sport nicht nur propagiert, sondern auch durch ein Regelwerk kodifiziert.³³⁹ Diese Entwicklung einer Sportkultur wurde durch puritanische Einflüsse zunächst abgeschwächt und im Rahmen der Restoration wieder fortgeführt. Die entstehende englische Sportkultur sollte in der Folge der US-amerikanischen in vielfacher Hinsicht als Vorbild dienen; letztere entwickelte sich aber aufgrund der puritanischen Leitkultur in Neuengland weitaus langsamer.

1.2.2 *Professional Wrestling* – die Wurzeln des Sports in den USA

Morton/O'Brien verweisen in einem kurzen Absatz auf bestehende *Wrestling*-Traditionen amerikanischer Ureinwohner.³⁴⁰ Im Nordosten der USA sollten vor allem der wachsende Einfluss irischer Einwanderer und ein Wandel der Perspektive in Bezug auf körperliche Aktivität die Entwicklung einer Sportkultur entscheidend voranbringen. Im Gegensatz dazu fand die-

³³⁵ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 7-12.

³³⁶ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 6.

³³⁷ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 4.

³³⁸ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 17f.

³³⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 6.

³⁴⁰ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 19.

se Entwicklung in den südlichen und „mittleren“ Kolonien schneller statt. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts war *Wrestling* öffentliche Standardbelustigung an Feiertagen und auch als geregelte Methode der Konfliktaustragung üblich. Wie in England waren Wirtshäuser zentrale Veranstaltungsorte.³⁴¹ *Wrestling* war in der Oberschicht südlicher Staaten beliebt, wurde aber sukzessive von Pferderennen abgelöst, während im Gegensatz zu diesen das *Wrestling* allen Schichten offenstand und somit an Beliebtheit zulegte. George Washington war ein begeisterter Wrestler³⁴² und förderte das *Wrestling* während der Revolution als Trainingsmethode und als Teil der Militärausbildung im Süden – nicht zuletzt auch als Unterhaltung, um dem militärischen Lagerkoller vorzubeugen. Im Norden bestanden eher Vorbehalte gegenüber *Wrestling*, das aber aufgrund seiner Beliebtheit nicht unterbunden wurde.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war *Wrestling* zu einer vor allem in der Arbeiterschicht und in der Jugend beliebten Sportart geworden, die allerdings von wirtschaftlich besser Gestellten kritisch gesehen wurde. Vor allem der brutale sogenannte „Rough-and-Tumble“-Stil trug im Süden und in den Grenzgebieten zu dieser Wahrnehmung bei (der Stil zeichnete sich vor allem durch seine weitgehend regelfreie Durchführung und das Ziel aus, dem Gegner ein Auge auszureißen – weshalb der Stil auch „gouging“ genannt wurde).³⁴³ Mit ansteigender Besiedelung verlor dieser Stil an Rückhalt und wurde in zahlreichen Distrikten verboten, woraufhin sich eine stärker reglementierte Form des *Wrestling* ausbildete, etwa „upright wrestling“, das den Sturz des Gegners zum Ziel hatte, oder eine modifizierte, weniger brutale Version des „rough-and-tumble“, das als Grundlage des „catch-as-catch-can“-Stils bezeichnet werden kann. Im Zuge dieser Entwicklung gewann *Wrestling* wiederum an Popularität, vor allem im Mittleren Westen und entlang des Mississippi, und wurde zu einer für breitere Schichten akzeptablen Beschäftigung und Unterhaltungsform. Teil des Mythos um Abraham Lincoln war auch seine Tätigkeit als Wrestler – er nahm an etwa 300 Matches aktiv teil. Sein berühmtestes Match im Jahr 1831 in

³⁴¹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 6

³⁴² Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 20.

³⁴³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 8.

New Salem, Illinois, soll ihm zu lokaler Berühmtheit und einem Einstieg in die Politik verholfen haben.³⁴⁴

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lösten sich auch in Neuengland Vorbehalte gegen diese „schädliche Unterhaltung“ auf, Hand in Hand mit der Vorstellung, geistige Gesundheit beruhe auf körperlicher.³⁴⁵ Öffentlichkeit und Presse legten zunehmend mehr Wert auf dieses Thema, getragen von Sorge angesichts der Folgen der Industrialisierung und einem damit einhergehenden „verweichlichenden“ städtischen Leben, gerade an der stark besiedelten Ostküste. Erste Magazine wurden gegründet, die sich allein der Sportausübung widmeten (William Porters *Spirit of the Times*, 1831): „In this new climate, organized professional sports also began to emerge.“³⁴⁶ Der populärste Sport, das Pferderennen, war allerdings Betrugsvorwürfen ausgesetzt, und das Preisboxen vielerorts illegal oder zumindest als halbseiden angesehen. Das *Wrestling* wurde bereits in den 1830ern in Sportmagazinen besprochen, und die vielpraktizierte Sportart wurde zudem durch Immigranten mit unterschiedlichen Stilformen bereichert – Einwanderer aus Cornwall, Schottland und vor allem Irland machten *Wrestling* zu einem zunehmend beliebten Zuschauersport.³⁴⁷

1.2.3 *Collar-and-elbow*, oder: Die Ausbreitung des *Wrestling* in den USA

Der unter den Iren beliebteste *Wrestling*-Stil war das sogenannte „collar-and-elbow“, das wie „catch-as-catch-can“ auch Haltegriffe am gestürzten Gegner erlaubte. Zudem war der Stil dazu geeignet, die Auswirkungen von Größenunterschieden zu minimieren, was den Anreiz des Sports verstärkte:

The name collar and elbow came from the initial boxlike stance taken by the wrestlers. To prevent kicking, rushes and stalling, opponents started by facing each other with one hand on the other's shoulder and one on his elbow. Though similar to the modern referee's hold, the initial lock-up differed in

³⁴⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 8.

³⁴⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 8.

³⁴⁶ Beekman, *Ringside*, S. 9.

³⁴⁷ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 9.

that the wrestlers held their heads upright as they tried to unbalance or toss the other while they circled clockwise. Leglifts and shooting were possible after the initial stance, but a wrestler was not to loosen the starting hold voluntarily. Ground wrestling followed with bridging and evasive moves until one man was pinned at all four points, that is, both shoulders and hips touched the ground at the same time. As in most earlier forms of wrestling, feeling out an opponent could last for quite some time until one man was thrown or lost his balance, and so matches often lasted an hour or longer with no breaks or rest periods. As timing, balance, endurance, footwork and quickness were the marks of a good scuffler, a small adept man could win over a larger and stronger but unskilled opponent.³⁴⁸

Der irische Einfluss machte sich vor allem im amerikanischen Bundesstaat Vermont bemerkbar, der zum Geburtsort des amerikanischen professionellen *Wrestling* wurde.³⁴⁹ Gefördert von den lokalen irischen Vertretern der katholischen Kirche wurde das *Wrestling* in Vermont zu einem integralen Teil gemeinschaftlicher Sport- und Unterhaltungsereignisse und Festveranstaltungen; erfolgreiche Wrestler wurden als lokale Champions anerkannt. Wirtsleute richteten Matches zwischen lokalen Größen und Durchreisenden aus, Turniere wurden abgehalten. Besonders fähige Wrestler konnten über „Touren“ ihren Lebensunterhalt bestreiten. Nichtsdestotrotz blieb *Wrestling* als „professioneller“ Sport vor dem Sezessionskrieg auf eine lokale, traditionelle und von der Arbeiterklasse geprägte Ebene beschränkt.³⁵⁰

Der Sezessionskrieg sollte allerdings in Bezug auf das *Wrestling* eine Katalysatorfunktion erfüllen. Die anfängliche Kriegseuphorie wich angesichts von blutigen Gefechten mit hohen Zahlen an Gefallenen, die wiederum von langen Phasen der Untätigkeit im Lageralltag kontrastiert wurden. Die Unionsoffiziere setzten auf Sport, um Langeweile fern- und die Moral hochzuhalten. Gemeinsam mit Baseball war es das *Wrestling*, das durch diese Umstände gefördert wurde. In den Lagern der Union wurde durch Soldaten aus Vermont der „collar-and-elbow“-Stil verbreitet. Kompagnien krönten eigene Champions und ließen diese innerhalb von Divisionen gegeneinander antreten; auch größere „Turniere“ wurden durchgeführt.³⁵¹ Der

³⁴⁸ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 21.

³⁴⁹ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 20f.

³⁵⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 10.

³⁵¹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 11. Siehe auch Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 21f.

Sezessionskrieg veränderte die USA auf vielen Ebenen und damit auch das US-amerikanische *Wrestling*:

Spurred by postwar developments in transportation, communications, and demographics, collar-and-elbow wrestling built on this wartime popularity to become one of the first sports to benefit from America's burgeoning professional sporting culture.³⁵²

Nach dem Ende des Sezessionskriegs wurde Sport sukzessive zu einer tragenden Säule der US-amerikanischen Populärkultur. Zwar waren schon (vor allem in Bezug auf Baseball) vor dem Krieg entsprechende Trends deutlich geworden, doch diese wurden nach Kriegsende strukturell auf breiter Ebene verstärkt:

The related phenomenon of industrialization, immigration, and urbanization created a ripe environment for developing a larger sports presence; the nurturing of athletics by enthusiastic promoters, journalists, and returning veterans ensured that professional sports blossomed into an integral aspect of the burgeoning national culture.³⁵³

Die amerikanische Stadtbevölkerung wuchs im Rahmen der zunehmend industrialisierten amerikanischen Wirtschaft. Fabrikbesitzer benötigten Arbeitskräfte und fanden dies in den Städten des Ostens, die durch Einwanderung vergrößert wurden.³⁵⁴ Die Verschiebungen

provided the funds and interested individuals for the American sporting culture. The urban middle class had sufficient discretionary income and free time to participate in sports and to patronize sporting events. Middle-class sports fans helped legitimize sports as a respectable pastime and pushed promoters to create safe, clean venues acceptable to „gentlemen“. Involvement in physically strenuous sports such as boxing and wrestling also helped these urban dwellers maintain their notion of gender roles. For many middle-class residents of American cities, sporting culture participation helped them assert the masculinity that seemed threatened by the „female“ softness of urban middle-class life.³⁵⁵

³⁵² Beekman, *Ringside*, S. 11. Beekman verweist hier auf Lawrence Fielding, *Sport on the Road to Appomattox* (PhD, University of Maryland 1974), S. 112-113, 129-132; George B. Kirsch, *Baseball in Blue and Gray: The National Pastime during the Civil War* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003), S. 34; John R. Betts, *America's Sporting Heritage: 1850-1950* (Reading, MA: Addison-Wesley, 1974), S. 88-92.

³⁵³ Beekman, *Ringside*, S. 13.

³⁵⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 13

³⁵⁵ Beekman, *Ringside*, S. 14.

Die Arbeiterklasse, die vor dem Krieg die Basis der *Wrestling*-Begeisterung gestellt hatte, blieb dem Sport weiterhin treu, hatte aber strukturell mit den Umwälzungen der Industrialisierung zu kämpfen, die zuvor traditionelle Arbeitsverhältnisse zerschlug, das Handwerk entwertete und neue schichtbasierte Arbeitszeitverpflichtungen schuf. Einerseits wurde es dadurch für Mitglieder der Arbeiterklasse schwieriger, sich mit Sport zu beschäftigen, andererseits wurde dadurch auch ein Pool an Menschen geschaffen, für den es einen Anreiz darstellte, den Lebensunterhalt durch professionelle Sportausübung zu bestreiten.³⁵⁶ Zunächst blieben noch Wirtshäuser zentrale Knotenpunkte des sich etablierenden Sports (vor allem in New York, wo zahlreiche große Bars Box- und *Wrestling*-Matches abhielten). Über deren lediglich lokale Strahlkraft hinaus wurde *Wrestling* durch die ansteigende Sportberichterstattung beworben. Nicht nur das bereits erwähnte Magazin *The Spirit of the Times* widmete dem Sport mehr und mehr an Platz, sondern auch andere Zeitungen und Zeitschriften – in den 1850er Jahren etwa präsentierte sich der *Clipper* (New York) als Plattform für Sportinformation.³⁵⁷ In den 1870ern berichteten bereits zahlreiche Zeitungen etwa über Boxergebnisse, und die Sportberichterstattung wurde sukzessive professionalisiert: „Joseph Pulitzer’s World set up the first separate sports department in the early 1880s and William Randolph Hearst’s Journal provided readers with the nation’s first sports section in the 1890s.“³⁵⁸ Richard Kyle Fox machte das wöchentlich und in der ganzen Nation erscheinende Magazin *National Police Gazette* ab den 1880er Jahren zur führenden Informationsquelle für Kampfsport.³⁵⁹ Dadurch wurden Sportler selbst in Gegenden bekannt, in denen sie nicht persönlich aufgetreten waren, was sie in die Lage versetzte, lukrative Tourneen organisieren zu können und Meisterschaftstiteln überregionalen Wert zu verleihen.³⁶⁰

³⁵⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 14.

³⁵⁷ Vgl. Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin’*, S. 22.

³⁵⁸ Beekman, *Ringside*, S. 15.

³⁵⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 16f.

³⁶⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 15f.

Die Veteranen des Sezessionskriegs machten den *Collar-and-elbow*-Stil zur führenden *Wrestling*-Form in den USA, deren Wiedererkennungswert bei einem mit den Regeln nun vertrauten Publikum zu einer vergrößerten Reichweite und der Anerkennung von nationalen Champions führte. Zunächst blieben Wrestler aus dem Bundesstaat Vermont führend; einer der ersten „Stars“ des Sports war aber der New Yorker James Hiram McLaughlin.³⁶¹ Während seines Militärdienstes im Sezessionskrieg betätigte er sich als Wrestler und stieg aufgrund einiger tapferkeitsbedingter Beförderungen im Feld zum Colonel auf. Nach dem Krieg wurde er professioneller Wrestler und nutzte die landesweite Popularität des Sports, um in lukrativen Matches quer durch die Vereinigten Staaten Preisgelder zu verdienen, die für ein einzelnes Match das Jahresgehalt eines Industriearbeiters überstiegen. Gleichzeitig war diese Tätigkeit von einem hohen Risiko geprägt: McLaughlin soll zwei seiner Gegner getötet und einige schwer verletzt haben. Die Matches wurden von den Wrestlern selbst organisiert und fanden ohne Aufsicht der Autoritäten und gewöhnlich nicht im Beisein von ärztlichem Beistand statt. Ein Karriereweg als Wrestler wurde entsprechend von solchen Individuen eingeschlagen, die kaum andere Möglichkeiten sahen zu Erfolg zu kommen und dementsprechend schwere Verletzung, Behinderung oder gar Tod als Berufsrisiko in Kauf nahmen.³⁶²

McLaughlin war der erste anerkannte nationale *Wrestling*-Champion; er beanspruchte diesen Titel ab 1867. Er hielt diesen Titel mit Unterbrechungen bis 1884, trat aber auch danach immer wieder an, wobei sich seine Karriere immer weiter in den Westen der USA verlegte – 1901 ist noch eine aktive *Wrestling*-Betätigung in Alaska belegt.³⁶³

³⁶¹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 17.

³⁶² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 18.

³⁶³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 19.

1.2.4 Der griechisch-römische Stil, oder: Die Konsolidierung des *Wrestling* in den USA

Europäische Entwicklungen des *Wrestling* fanden in den 1880ern ihren Weg in die USA. Der französische *la lutte à mains plates*-Stil, der als sogenannter „griechisch-römischer“ Stil Bekanntheit erlangte, bot vor allem großen Wrestlern Vorteile und wurde in den USA sehr beliebt – auf Kosten der eher flinken Wrestler, die im *collar-and-elbow*-Stil reüssierten.³⁶⁴ Die Anwendung dieses Stils wurde zu Ende des 19. Jahrhunderts nur noch lokal in Neuengland praktiziert.³⁶⁵

Parallel zum Aufstieg des griechisch-römischen Stil lässt sich der Aufstieg des *catch-as-catch-can*-Stils verfolgen, ein Mix aus dem englischen Lancaster-Stil, Elementen des „rough-and-tumble“, *collar-and-elbow* und Jiu-Jitsu. Siege waren zudem durch „Pinfall“ (beide Schultern des Gegners werden für eine gewisse Zeit zu Boden gedrückt) und „Submission“ (Aufgabe) möglich. Aufgrund der Popularität der beiden Stile wurden Matches in „mixed styles“ üblich, in denen mehrere Durchgänge in unterschiedlichen Stilen (und damit Regeln) abgehalten wurden.³⁶⁶

Der griechisch-römische Stil war vergleichsweise weniger gefährlich und erweckte durch die Größe seiner Vertreter entsprechendes Publikumsinteresse; die Stärke und Muskulatur der Wrestler bedienten Körperideale, die in den urbanen Räumen der USA des späten 19. Jahrhunderts gängig waren und einem angeblich verweichlichenden, sittenlosen städtischen Lebensstil körperliche Abhärtung und damit Körper- und Sportkultur entgegen halten wollten. Sport sollte die Jugend bilden – athletisch wie moralisch:

Academies and colleges both in England and America incorporated sportsclubs within their walls for their select students. The YMCA soon extended its original missionary activity by offering the benefits of wholesome exercise and participatory sport to less monied middle-class youths.³⁶⁷

³⁶⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 19.

³⁶⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 20.

³⁶⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 20.

³⁶⁷ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 23.

Prägend für das Bild des *Wrestling* war vor allem die Bevorzugung von Mannschaftssport gegenüber Individualsportarten, und das Ideal des Amateurs, der sich positiv vom Profi absetzte:

Participation is a key to understanding the end desired; conformity within group activity would restrain rugged individualism and would mold proper gentlemen. The ideal was amateurism. In contrast, individualistic activities such as prize fighting and wrestling were at the time early spectator sports that led to professionalism and attracted the gambling set, the unruly crowd.³⁶⁸

Bewegungen wie „Muscular Christianity“ und Assoziationen mit antiker Hochkultur förderten aber das Ansehen des „griechisch-römischen“ Stils, der zudem als erwählter *Wrestling*-Stil der 1888 gegründeten *Amateur Athletic Union* und der wiederbelebten Olympischen Spiele auf höchster institutionalisierter sportlicher Ebene legitimiert wurde.³⁶⁹

Im *Wrestling* wurde William Muldoon Träger und Verkörperung dieser damals gängigen Sport-, Körper-, Gesundheits- und Moralvorstellungen; er verhalf dem Sport als Champion zu Popularität und Legitimation und prägte die US-amerikanische Ära des griechisch-römischen Stils:

Muldoon's skills in the ring were matched by an outsized personality, a devotion to health and hygiene that made him acceptable to respectable Americans, and a keen understanding of the business of sports. He reigned as Greco-Roman world champion for more than a decade and contributed greatly to the rise of that style as the dominant form in this country. So great was the force of his popularity and personality that he managed to sustain the appeal of Greco-Roman against the rising tide of catch-as-catch-can. Muldoon's retirement in 1891 not only signaled the end of his tenure as champion but also the end of Greco-Roman's period of dominance in this country.

[...]

Muldoon's public acceptance stemmed in part from his avoidance of the seamier aspects of the sporting culture. He neither drank nor used tobacco and he carefully cultivated his image as a proper, well-to-do gentleman. Perhaps most importantly, he represented a shining example of how dedication to health, exercise, and clean living might allow urban dwellers to maintain their strength and vigor into middle age. To health reformers, Muldoon served as a bright star in a constellation of troubling (and troubled) famous sports personalities.³⁷⁰

³⁶⁸ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 23.

³⁶⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 21.

³⁷⁰ Beekman, *Ringside*, S. 22f. Siehe auch Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 24-28.

Muldoon trat in den 1880ern auch gegen zahlreiche aus Europa „importierte“ Wrestler an. Doch die Bedeutung des griechisch-römischen Stils ging sukzessive zurück – die Betonung der Körperkraft ging auf Kosten von Tempo und Beweglichkeit.³⁷¹ Matches von mehreren Stunden Dauer waren keine Seltenheit; im Gegensatz dazu waren Matches im *catch-as-catch-can*-Stil kürzer und abwechslungsreicher. Um konstant im Geschäft zu bleiben und Hallen zu füllen, ging Muldoon auf Tour – als Teil einer reisenden Athletiktruppe, welche die Möglichkeiten des US-amerikanischen Eisenbahnnetzes nutzte und außerhalb der Ballungszentren männlich konnotierte Unterhaltung in Form von „strongmen“, Boxern und Wrestlern bot. Die Präsentation spärlich bekleideter muskulöser Athleten stellte eine Attraktion für Besucher beiderlei Geschlechts dar, ohne in Konflikt mit sittlichen Vorstellungen zu geraten. Wrestler wie Boxer demonstrierten ihre Fähigkeiten und forderten auch die Lokalbevölkerung zu Matches heraus (meist mit zahlreichen Auflagen und Anreizen).³⁷² Diese Tourneen waren für Muldoon überaus profitabel; zudem waren die Matches zwischen Wrestlern der Truppe oftmals im Vorhinein abgesprochen: „[...] on the 1881-1882 tour of Muldoon’s troupe, the American Greco-Roman champion wrestled almost nightly in fifteen-minute „contests“ with [Clarence „Kansas Demon“] Whistler.“³⁷³ Angestellte der Truppe wurden vorausgeschickt, um in der nächsten Stadt für die nahende Attraktion Werbung zu machen. Beekman geht davon aus, dass die Matches zwischen Muldoon und seinen „Rivalen“ arrangiert waren (und dass dies nicht dem Publikum kommuniziert wurde): „It seems highly unlikely that the locals received notification that these men [Muldoons Rivalen/“PR-Agents“] worked for Muldoon or that any wrestler in his employ would risk his employment by defeating the boss.“³⁷⁴ Denn ebenso naheliegend ist, dass im Rahmen der Marketing-Bestrebungen wie bei den Matches selbst nicht mit offenen Karten gespielt wurde und weniger deklarierte Werbung erfolgte als eher un-

³⁷¹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 24.

³⁷² Vgl. die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 11f.

³⁷³ Beekman, *Ringside*, S. 25.

³⁷⁴ Beekman, *Ringside*, S. 26.

abhängige Sportbegeisterung und authentische Aufregung suggeriert wurde.

Das Arrangieren von nur vorgeblich kompetitiven Sportveranstaltungen wurde als „hippodroming“ bezeichnet, das im 19. Jahrhundert als weitverbreitetes Problem aufgefasst und vor allem Pferderennen, Boxen, Baseball und eben auch Wrestling zugeschrieben wurde.³⁷⁵ Dennoch geht Beekman davon aus, dass das Wrestling im 19. Jahrhundert trotz „exhibition tours“ weitaus weniger von „hippodroming“ geprägt war als dies im 20. Jahrhundert der Fall sein sollte:

Most of the legitimate matches engaged in by men such as Muldoon and McLaughlin occurred while they toured, squaring off against local champions for side bets in bouts unacknowledged by the national sporting press. These matches served as the lifeblood of the sport during the late nineteenth century and allowed many men to support themselves as professional wrestlers. For a touring professional to have recklessly „carried“ a legitimate opponent or continually agreed to willingly lose in matches where the winner received all the money would have resulted in their economic disaster. Men seeking careers in professional wrestling during the postbellum period wrestled to win in the majority of their matches.³⁷⁶

Beekman sieht das „hippodroming“ der damaligen Zeit keineswegs als Teil eines „inexorable march towards the show wrestling of the twentieth century“(ebd.) und verweist auf das Boxen, welches in derselben Periode ebenfalls auf lukrative „exhibition tours“ angewiesen war, sich im Gegensatz zu *Wrestling* aber als ein – wie auch immer kritisch gesehener – langfristig anerkannter Sport etablierte. Das *Wrestling* schlug einen anderen Weg ein:

That wrestling did not follow a similar course toward respectability and honest competition derived from the unique circumstances that developed in the decades bookending the turn of the twentieth century. During this period (1890-1910), wrestling became increasingly dominated by theatrically minded promoters and hucksters concerned with profit more than honest competition. And in a sport bereft of even the marginal centralization of professional boxing, these forces faced little opposition in their perversion of professional wrestling.³⁷⁷

³⁷⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 26.

³⁷⁶ Beekman, *Ringside*, S. 27.

³⁷⁷ Beekman, *Ringside*, S. 27. Beekman verweist an dieser Stelle auf Gorn, *Manly Art*, S. 220-222.

Beekmans Perspektive, die die Entwicklung des *Westling* Richtung Showgeschäft als Perversion begreift, ist etwa von Sharon Mazer in ihrer Rezension von Beekmans *Ringside* kritisiert worden.³⁷⁸

Beekman arbeitet weitere Parallelen zwischen *Wrestling* und Boxen heraus: Sie besaßen beide den Status besonders „männlicher“ Formen des Sports; Fans waren in der Regel Fans beider Sportarten. Der ungefähr gleichzeitig stattfindende Aufstieg von *Wrestling* wie Boxen war eng an ein idealisiertes Zugpferd gekoppelt: die Schwergewichtsweltmeister William Muldoon bzw. John L. Sullivan. Beide hielten nur Weiße für geeignet, Schwergewichtsweltmeister werden zu können. Der strukturbildende Einfluss des Rassismus auf das Boxen wie auf das *Wrestling* ist bereits im vorangegangenen Abschnitt behandelt worden.³⁷⁹

Als Symbol der Hypermaskulinität boten beide Subkulturen wenig Raum für die Partizipation von Frauen.³⁸⁰ Wurde den Männern in dieser Phase der amerikanischen Geschichte körperliche Kräftigung durch Sport verschrieben, galt dies für Frauen nur in eingeschränkter Weise; sie sollten vor allem auf die physischen Herausforderungen der Geburt und der Mutterschaft vorbereitet werden. Besonders anstrengende (Kontakt)Sportarten wurden für Frauen als schädlich angesehen und entsprechend dagegen Lobby gemacht; Schwimmen oder Tennis waren – wenn es schon sein musste – eher angebracht. Dennoch nahmen auch einige wenige Frauen am *Wrestling* des 19. Jahrhunderts teil – doch nicht nur in dokumentierten Auftritten als „sexualized objects operating in the male sporting culture“.³⁸¹ Wrestlerinnen wie Alice Williams oder Hattie Williams traten als kompetitive Athletinnen auf, doch ihre Karrieren sind als isolierte Einzelfälle aufzufassen: „Female wrestlers only emerged as an integral part of professional wrestling in the 1930s and even then, continued

³⁷⁸ Vgl. Sharon Mazer, „The World of Lucha Libre: Secrets, Revelations, and Mexican National Identity, by Heather Levi; *Ringside: A History of Professional Wrestling in America* by Scott Beekman; *Slaphappy: Pride, Prejudice, and Professional Wrestling*, by Thomas Hackett“, in *TDR* (54/2 Summer 2010), S. 184-188.

³⁷⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 28ff. Siehe hierzu auch den Abschnitt „*Professional Wrestling & Kritik*“.

³⁸⁰ Die Teilnahme von Frauen an der Subkultur wurde vom Mainstream mit Sanktionen belegt; der Themenbereich „Gender, Sexualität und *Professional Wrestling*“ wurde in den Abschnitten, 11.7, 1.1.8, 1.1.9 erläutert.

³⁸¹ Beekman, *Ringside*, S. 30.

to be viewed only as comedic or sexualized interlude on wrestling cards.“³⁸²

Wrestling profitierte auch von der Entwicklung des Boxens durch die *Queensbury Rules*, die dem Sport Brutalität entzogen und zudem regeltechnisch schärfer von *Wrestling* abgrenzten.³⁸³ Auch im *Wrestling* hielten Zeitbegrenzungen (zumeist von einer Stunde) Einzug; sie wurden allerdings auch von der Öffentlichkeit als Möglichkeit angesehen, Manipulationen vorzunehmen und mit unbefriedigenden Abschlüssen der Matchsituation davonzukommen.³⁸⁴

1.2.5 *Catch-as-catch-can*, oder: Die Professionalisierung des *Wrestling* in den USA

Mit Ende des 19. Jahrhunderts wurde der *catch-as-catch-can*-Stil zur dominanten *Wrestling*-Form in den USA. Seine Besonderheiten (wie etwa das Ringen am Boden) bedingten eine Veränderung der räumlichen Bedingungen: Wald-und-Wiese oder die Holzböden von Theatern waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf breiter Basis von einem für Boxen und *Wrestling* geeigneten „Ring“ ersetzt worden, der das Verletzungsrisiko senkte und dem *Wrestling* seinen prägenden „Ort“ zuwies.³⁸⁵ „Catch“ wurde zudem im Gegensatz zum „griechisch-römischen“ als genuin nordamerikanischer Stil propagiert, der eine amerikanische Sportkultur des *Wrestling* gegenüber „fremden“ Formen vertreten konnte. Auch der Umstand, dass „Catch“ kleineren Wrestlern entgegenkam, verstärkte das Bild eines „demokratischen“ Sports.³⁸⁶ Hinter den Kulissen führte die Suche nach größtmöglichem Profit allerdings immer weiter weg von einem tatsächlichen Wettbewerb („shoot“) in Richtung abgesprochenen Schauspiels

³⁸² Beekman, *Ringside*, S. 31. Beekman verweist hier auf zahlreiche Zeitungsartikel und Allen Guttmanns *Women's Sports: A History* (New York: Columbia University Press, 1991), S. 99-101.

³⁸³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 31f.

³⁸⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 32f.

³⁸⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 36.

³⁸⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 37.

(„work“). Was sich bereits unter William Muldoon abgezeichnet hatte, breitete sich nun weit aus. *Wrestling* hatte gegenüber weiterhin aufstrebenden Sportarten wie Baseball, Boxen oder dem aufkommenden Football Schwierigkeiten, das Interesse der Zuschauer am Leben zu erhalten, geschweige denn zu vergrößern. Morton/O'Brien weisen auf einen weiteren interessanten Unterschied zwischen Individual- und Mannschaftssportarten hin, der die strukturelle Entwicklung der Sportarten stark beeinflusste:

Team sports, whether club, school or professional, almost immediately need organization – leagues, schedules, regulatory bodies – or they disintegrate into bickering and chaos. They depend upon supporters, spectators who identify with the club or attend the school or live in the city the team purports to represent. But wrestling evolved like boxing as an individual sport with little local identification and no immediate need for regulatory boards to set schedules, arrange meets and debate rules. In the early days of both sports, such matters were determined for each encounter by the athletes themselves and their backers. The very independence of the sport left it open to all the controversy, conflicting championships and suspect contests still found in boxing today.³⁸⁷

Sinkende Einnahmen führten zu einer erhöhten Tournee-Frequenz, was das *Wrestling* verstärkt in eine Situation brachte, in der die Manipulation von Matches naheliegend schien, vor allem wenn die Matches eher zwischen tourenden Profis als gegen lokale Wrestler abgehalten wurden. Absprachen minimierten Verletzungsrisiken und finanzielle Sorgen, garantierten spannende Matches und boten die Möglichkeit, zukünftige Begegnungen zu planen und auf ein zahlendes Publikum vorzubereiten. Auch Matches gegen lokale Champions wurden – so möglich, etwa durch vorausreisende, unabhängig erscheinende Wrestler - manipuliert.³⁸⁸

Diese Entwicklung des *Wrestling* wurde laut Beekman immens durch die enge Beziehung des Sports mit der Karnevalskultur befördert. Die meisten Karnevals- oder Zirkustruppen der damaligen Zeit beinhalteten „athletic shows“ mit Boxern, Wrestlern und „starken Männern“. Diese traten etwa gegen Zuseher an, die mit Geldpreisen gelockt wurden.³⁸⁹ Der „Catch“-Stil, der auch schmerzhafteste Aufgabegriffe beinhaltete, war in einem

³⁸⁷ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 30f.

³⁸⁸ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 39.

³⁸⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 39.

solchen Zusammenhang, in dem die Veranstaltungsleitung auf einen schnellen, ungefährdeten Sieg des eigenen Wrestlers aus waren, geeigneter als etwa der „griechisch-römische“ Stil. Zusammenarbeit mit „inside men“ innerhalb des Publikums, die durch ihren Sieg andere Teile des Publikums zur Teilnahme anspornten, waren durchaus üblich und wiesen den Weg in Richtung abgesprochener Matches auch außerhalb eines Karnevalskontextes.³⁹⁰ Die Täuschung des Publikums wurde damit zur Grundlage des wirtschaftlichen Erfolgs im Wrestling:

A mentality about the general public developed among wrestlers who worked in the carnival at shows, particularly those who became promoters. These men developed a carnivalesque perception of paying customers as dupes to be financially swindled. To maintain a veil of secrecy concerning moneymaking machinations, carnival workers invented a secret slang language, a variant of pig Latin. Wrestlers adopted this terminology and the notion of keeping the business secret (known as „kayfabe“) after at show veterans came to dominate the wrestling industry. For example, wrestling promoters maintained the carnival practice of derisively referring to ticket buyers as „marks“. To maintain public interest in professional wrestling in the „worked“ era, a means of protecting the industry’s secrets proved essential.³⁹¹

Zeitungsberichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiesen zwar auf Absprachen hin, berichteten aber gleichzeitig weiterhin über *Professional Wrestling* und hoben hervor, welche Matches Wettbewerbscharakter aufwiesen. Beekman zieht daraus den Schluss, dass solche Matches zwar weiterhin stattfanden, aber sukzessive seltener wurden und vor allem bei Begegnungen zwischen Meisterschaftsanwärtern stattfanden.³⁹² Der dezentralisierte und vielfach kaum regulierte Charakter des *Wrestling* bereitete einerseits den Boden für Absprachen, zwang aber andererseits potentielle Champions zu Matches mit Wettbewerbscharakter, da ihr Status allein darauf beruhen konnte. Im Boxen kam es zu ähnlichen Problemen; im Gegensatz zu diesen wurde *Wrestling* allerdings in keinem US-Staat verboten und konnte von gesetzlich auferlegten „Box-Pausen“ profitieren (was wiederum Boxer unter die Ränge der Wrestler brachte).³⁹³

³⁹⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 40.

³⁹¹ Beekman, *Ringside*, S. 40.

³⁹² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 41.

³⁹³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 41.

Evan „Strangler“ Lewis war der erste berühmte Wrestler des „Catch“-Stils; er beanspruchte ab 1887 die Weltmeisterschaft für sich; sein Nachfolger war Martin „Farmer“ Burns, der ihm 1895 den Titel abnahm. Burns eröffnete parallel zu seinem Erfolg im Ring *Wrestling*-Studios und bot Mailorder-Kurse zu „Catch“-*Wrestling* an, wodurch er zu einer zentralen Figur auch im Ausbildungsbereich des „Catch“-*Wrestling* im 20. Jahrhundert wurde.³⁹⁴

Frank Gotch war Burns' berühmtester Zögling, der 1906 den Titel errang. Bis auf eine Niederlage (gefolgt von einer darauf folgenden Wiederübernahme des Titels) blieb Gotch bis zu seinem Karriereende unbesiegt.³⁹⁵ Als Gotch schließlich die Gegner „ausgingen“, trat er 1908 gegen den vor allem in Europa berühmten Russen George „Russian Lion“ Hackenschmidt an.³⁹⁶ Das Vorfeld des Kampfes war von einer immensen Marketingkampagne geprägt:

Many newspaper articles focused on the symbolism of America versus the Old World. Gotch, the Iowa farmboy, seemed to embody the rough-and-tumble nature of American fighting styles/struggles, while Hackenschmidt (sic), staid and mannered, epitomized a classical, gentlemanly European style.³⁹⁷

Hackenschmidt gab sich nach zwei Stunden vor 6000 Zuschauern geschlagen, da sich Gotch geweigert hatte, ein Unentschieden anzunehmen. Hackenschmidt behauptete schließlich, nachdem er sich zunächst als guter Verlierer gezeigt hatte, dass Gotch eingeölt angetreten war, was ihm nicht nur Gotchs Ärger zuzog, sondern auch den Boden für ein Rematch bereitete.³⁹⁸

Durch seinen Sieg wurde Gotch zum Nationalhelden. 1911 fand das Rematch nach einer wiederum gewaltigen Marketingkampagne vor 30000 Zuschauern in Chicago statt.³⁹⁹ Das Match war allerdings unbefriedigend; Hackenschmidt war durch eine im Training zugezogene Knieverletzung ange-

³⁹⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 42-44. Siehe auch Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 38, bzw. die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 39f.

³⁹⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 45.

³⁹⁶ Zu Hackenschmidt siehe Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 32-34.

³⁹⁷ Beekman, *Ringside*, S. 47.

³⁹⁸ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 47f. Vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 66f.

³⁹⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 49.

schlagen; die stehenden Wetten wurden abgesagt, und Hackenschmidt unterlag nach wenig Gegenwehr in unter zwanzig Minuten:

The Gotch-Hackenschmidt rematch fiasco did irreparable harm to professional wrestling. Already reeling from more than a decade of concerns over the legitimacy of matches, the Chicago debacle, occurring in a highly touted world championship bout, destroyed much of the remaining faith in wrestling. Gotch, who appeared to be innocent of the dissembling in Chicago, continued to defend his title against inconsequential opponents before announcing his retirement in April 1913. The champion declared his intention to leave the ring on several previous occasions but had not, as he did in 1913, ever publicly relinquished the world championship. Gotch's abandonment of the title left professional wrestling without a champion. Several men, seeking to control the sport, then claimed to be the champion. The primary victim of this chaotic situation proved to be legitimate wrestling. It took several years for order to be restored, and when peace returned, the „worked“ era began.

1.2.6 *The worked era begins*

1916 wurde nach Jahren des Chaos Joe Stecher zum allgemein anerkannten Champion.⁴⁰⁰ Die Situation führte zu einigen "shoot"-Matches, da der Titel und die damit verbundenen finanziellen Möglichkeiten sehr begehrt waren, doch es stellte sich bald heraus, dass die Anziehungskraft für das Publikum darunter litt: „In what may have been the last title shoot, Stecher and Ed „Strangler“ Lewis⁴⁰¹ pushed each other around an Omaha ring for more than five hours in July 1916 before the referee mercifully called the match a draw.“⁴⁰² Um ökonomisch lebensfähig zu bleiben, verschob sich der Fokus völlig auf „work“-Matches.⁴⁰³ Zentraler Träger dieser Bewegung war Promoter Jack Curley, der sich nach einer erfolgreichen Karriere als Box-Promoter dem *Professional Wrestling* zuwandte und von New York aus ein *Territory* an der Ostküste aufbaute. Curley war allerdings auf gute Beziehungen zum Mittleren Westen angewiesen, da der Großteil der erfolgreichen Wrestler aus dieser Region stammte, und trat in Geschäftsbeziehungen mit Promoter Gene Melady.⁴⁰⁴ Curley entwickelte mit seinen Ge-

⁴⁰⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 52.

⁴⁰¹ Zu Ed „Strangler“ Lewis siehe auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 41-44.

⁴⁰² Beekman, *Ringside*, S. 49.

⁴⁰³ Vgl. die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 12.

⁴⁰⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 53.

schaftspartnern die Erfolgsformel von „working matches“, die in der Darstellung von Beekman hier ausführlich zitiert werden soll:

Curley recognized, as historian John Dizikes later noted, the inherent rhythms of American amusements were predicated on speed and immediate results. The excitement engendered by boxing knock-outs, motion pictures, and the startling home run power of Babe Ruth demonstrated to Curley that professional wrestling required a dramatic overhaul to stay competitive in the box office market. Curley and the other promoters, therefore, agreed to a variety of rule changes, including the adoption of time limits, referee's decisions (to alleviate the public anger over time limit draws), and the increasing usage of on-fall matches. Most important, they recognized that through cooperative effort promoters could dominate the sport and effectively eliminate the bargaining power of independent-minded wrestlers. As the controlling force in wrestling, promoters could maximize profits by carefully establishing new stars and through selective scheduling of matches. For this plan to succeed, „works“ had to be an integral part of professional wrestling. However, by virtue of their authority over wrestling, the promoters could skillfully organize matches with a view toward the long-term benefits and avoid destroying the wrestling market in a town the way the „crossroaders“ of traveling troupes, with their crudely fixed betting schemes, had in the past.⁴⁰⁵

Soweit die Theorie; die Allianz der Promoter war allerdings von Beginn an problematisch. Curley behielt durch die Dienste von Wrestlern wie Joe Stecher, Wladek Zbysko und Ed „Strangler“ Lewis die Überhand; Absprachen unter WrestlerInnen und deren ManagerInnen führten jedoch dazu, dass Curley die Kontrolle über den Titel, den prominenten Austragungsort Madison Square Garden und damit das Wrestling über New York hinaus verlor.⁴⁰⁶

Manager Billy Sandow, Ed Lewis und Joe „Toots“ Mondt (unter dem Namen „Gold Dust Trio“ bekannt) kontrollierten in der Folge den Titel und vergrößerten damit ihren Einfluss auf das Geschäft.⁴⁰⁷ Sie entwickelten Curleys Erfolgsformel weiter:

The trio developed elaborate means of ending matches that ensured large crowds for return bouts (known in wrestling as a „program“). Finishes that became staples of professional wrestling, such as out-of-ring count outs, double count outs due to head bumps, and „broadways“ (time-limit draws that ended just as one wrestler was about to win), all originated with the Gold Dust Trio. The group also skillfully developed interest in Lewis title defenses by building up the reputation of potential challengers. Title contenders engaged in carefully orchestrated series of matches calculated to establish them

⁴⁰⁵ Beekman, *Ringside*, S. 54.

⁴⁰⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 57.

⁴⁰⁷ Vgl. hierzu auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 45f.

as legitimate opponents for the champion. Influenced by the entertainment rhythms of vaudeville, the sought to end matches „with a flash“.⁴⁰⁸

Beekman geht davon aus, dass sich das *Gold Dust Trio* an den Methoden der Promoter von Box-Schwergewichtsweltmeister Jack Dempsey orientierten – wobei sich die *Wrestling*-Matches nicht mit der Anziehungskraft von Boxkämpfen vergleichen konnten, dementsprechend auf eine höhere Frequenz angewiesen waren, um entsprechenden Umsatz zu generieren, und damit auch eine größere Zahl an „Protagonisten“ benötigten.⁴⁰⁹ Diese Situation beförderte den nächsten Entwicklungsschritt im Rahmen inszenierter *Wrestling*-Veranstaltungen: Da die technisch-sportlichen Fähigkeiten keinen Einfluss mehr auf den Ausgang von Matches hatten, konnten auch sportlich weniger begabte Individuen als erfolgreiche Wrestler „gepusht“ werden, wenn sie nur über das nötige Charisma verfügten, das unterstützt von geschickt eingesetztem Marketing zahlendes Publikum in die Hallen bringen konnte. Wayne „Big“ Munn wurde als Vertreter dieses neuen Typus von Wrestler 1925 zum Champion. In einer derartigen Konstellation wurde der Konflikt widerstreitender Interessen allerdings durch eine weitere Ebene bereichert: Ein Wrestler konnte, wenn er nur die nötigen Fähigkeiten besaß und seinem Kontrahenten überlegen war, ein Match entgegen der Absprachen für sich entscheiden, vor allem wenn er dabei das Überraschungsmoment auf seiner Seite hatte. Schon „Big“ Munn wurde zum „Opfer“ dieser Möglichkeit: Stanislaus Zbysko besiegte ihn, obwohl die Übereinkunft anders lautete, gewann den Titel, zerstörte damit die stehenden Pläne des *Gold Dust Trio* und verlor den Titel wiederum an den bei Curley unter Vertrag stehenden Stecher⁴¹⁰ – mit weitreichenden Folgen:

Joe Stecher's title win returned control of wrestling to the promoters. Although Curley did not dominate the business as he did in the immediate postwar period, he represented an integral part of the wrestling trust that developed during Stecher's title run. Along with Curley, promoters from across the country such as Lou Daro, Tom Packs, and the champion's brother, Tony, again began to work in concert. The trust's extensive network exerted a control over wrestling east of the Mississippi River that once again tipped the balance of power toward promoters and away from individual

⁴⁰⁸ Beekman, *Ringside*, S. 57f.

⁴⁰⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 58.

⁴¹⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 59. Vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 47f.

wrestlers. This arrangement proved highly successful for the promoters, who, generally, worked together to maximize profits. With individual trust members operating out of different regions, an informal division of wrestling markets occurred, in which trust-affiliated promoters agreed to not book shows within regions controlled by other promoters. By 1925, wrestling developed the notion of territories (areas of the country as the exclusive domains of specific promoters) that would serve as the foundation of the business until Vince K. McMahon's systematic destruction of wrestling regionalism in the 1980s.⁴¹¹

In einem solchen Arrangement konnte der tourende Champion allerdings nur in einem System des Vertrauens arbeiten; nur loyale Herausforderer, die sich dem Diktat der Promoter unterwarfen, bekamen Gelegenheit zu einem solchen Match (und damit Zugang zu den größten Verdienstmöglichkeiten). Schwarze Listen setzten Wrestler unter Druck, die außerhalb des Promotion-Systems nur schwer ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten. So genannte „trust buster“ versuchten über regionale Promotions Gewinn zu erzielen und über die Presse ihren Status zu erhöhen, um entsprechenden Druck auf die Promotions ausüben, der ihnen Zugang zu Titelmatches erzwingen sollte.⁴¹² „Trust busters“ wurden entweder kooptiert oder mit so genannten „policemen“ gematcht, die besonders ausgeprägte Wrestling-Skills hatten und potentielle unabhängige Titelherausforderer „kleinhalten“ sollten.⁴¹³ Stecher wurde Ende der 1920er wiederum von Lewis als Champion abgelöst, der sich mit den Promotern arrangiert hatte. Lewis profitierte wie viele Sportsgrößen wie Jack Demsey oder Babe Ruth von der damaligen Sportberichterstattung in Zeitungen; unabhängige Sportredaktionen „presented hyperbolic portraits of athletes that helped develop public images of these individuals as superhuman characters engaged in titanic sporting struggles.“⁴¹⁴ Lewis gab den Titel aber wiederum entgegen der Absprache an Gus Sonnenberg weiter, der für Promoter Paul Bowser arbeitete, was den Bruch des „Trusts“ und wechselnde Allianzen zur Folge hatte. Bowser rief einen Weltmeisterschaftstitel der neugegründeten *American Wrestling Association* (AWA) aus. Curley und Verbündete organisierten als Gegenentwurf die *National Wrestling Association*

⁴¹¹ Beekman, *Ringside*, S. 59f.

⁴¹² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 60.

⁴¹³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 61.

⁴¹⁴ Beekman, *Ringside*, S. 62.

(NWA).⁴¹⁵ Der ehemalige Footballer und AWA-Champion Sonnenberg begründete die Verbindung zwischen *Professional Wrestling* und Football und veränderte damit auch den vorherrschenden Stil im Ring:

Just football's governing bodies made that sport more exciting by changing the rules, Sonnenberg adopted a ring style based on constant movement and flash. His lack of wrestling knowledge forced him to use this approach, but the liveliness of Sonnenberg's style thrilled fans, turning a necessity into a benefit. Sonnenberg also reinforced the connection between his two sports by adapting football techniques to the ring. For example, he frequently scored pinfalls by first flattening his opponents with a flying tackle. His success led to a wave of former college football players flooding promotions across the country.⁴¹⁶

Sonnenbergs Erfolg wurde von Jim Londos' abgelöst, der in den 1920ern aufgrund seiner vergleichsweise geringen Körpergröße und *Wrestling*-Skills wenig gefördert worden war, im neuen Klima aber zu dem ersten Sexsymbol des *Wrestling*-Geschäfts aufstieg.⁴¹⁷ Der Erfolg von ehemaligen Footballspielern und Londos bewies die Anziehungskraft, die der Einsatz von „Personae“ für Wrestler mit sich brachte, „codified into a Manichean system of rule-abiding good guys („babyfaces“ or „faces“) and despicable villains who resorted to tactics not according to Hoyle („heels“).⁴¹⁸ Damit konnte das *Wrestling* den Nachteil kompensieren, im Gegensatz zu Team-sportarten weder über die Spannungsbogen einer Saison nutzen noch Heim- gegen Auswärtsteams antreten lassen zu können – ab den frühen 1930ern wurde diese Vorgehensweise zu einem weitverbreiteten Standard im *Wrestling*. Gutaussiehende Wrestler oder solche mit College-Hintergrund wurden als „faces“ eingeführt, „older, fatter, or foreign-born (...) wrestlers often became heels.“⁴¹⁹ Auch in Bezug auf diese Strategie ortet Beekman Parallelen zum Boxen, in welchem etwa die Karriere von Jack Dempsey auf der Konstruktion ähnlicher Dichotomien aufbaute („the draft-dodging Dempsey and the patriotic French war hero Carpentier“ – „Dempsey's 1926 defense against Gene Tunney (...) as a struggle between the

⁴¹⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 62f.

⁴¹⁶ Beekman, *Ringside*, S. 63.

⁴¹⁷ Zu Sonnenberg und Londos vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 49f.

⁴¹⁸ Beekman, *Ringside*, S. 64.

⁴¹⁹ Beekman, *Ringside*, S. 64.

primitive, anti-intellectual westerner versus his brainy, scientific counterpart.⁴²⁰) Neben der körperlichen Attraktivität wurden vor allem ethnische Zugehörigkeiten eingesetzt bzw. konstruiert, um die Fans zu involvieren: „In one typical example, Lutheran Paul Boesch found himself not only promoted as a Jew but scheduled to meet Sammy Stein for the „Jewish Heavyweight Championship.“⁴²¹ Griechen wurden gegen Italiener, Juden gegen Katholiken eingesetzt, um das Wrestling während der Depression lukrativ zu halten.⁴²² Das Schema, das manichäische Vorstellungen bediente, fügte sich in vorherrschende kulturelle Präsentationmuster der Stummfilmära ein:

The simple morality play of wrestling's good guy versus bad guy adapted well to motion pictures (and pulp magazines). Wrestling films represented a significant aspect of Hollywood's sport-related melodramas. Typically, the wrestling films served as the second feature (often derisively known as „programmers“) on a cinema's bill. As large men already trained in the ways of making fake fights legitimate, wrestlers were ideally suited to work as stuntmen or actors in action sequences. While most wrestlers, such as Joe Varga and Stanislaus Zbysko, made only a few appearances in films, others became regulars in Hollywood productions. The ill-fated George Kotsonaros starred in a number of silent features, usually playing a boxer or a wrestler.⁴²³

Die Organisationsstruktur des *Wrestling* blieb jedoch trotz dieser Entwicklungen und Erfolge weiterhin instabil: „At various times in 1933, Londos, Lewis, Henri Deglane, Jim Browning, Ed Don George, and Sonnenberg clone „Jumping“ Joe Savoldi all staked their claim as world champion.“⁴²⁴ Anstelle des alten „Trusts“ wurde ein neues Netzwerk geformt, welches das frühere bald an Reichweite und Profitabilität überbot und sich von Boston bis Los Angeles erstreckte. Londos wurde von dem Iren Danno O'Mahoney als Champion ersetzt. Der neue Trust war bald Attacken ausgesetzt, die von ausgeschlossenen Promotern lanciert wurden. Promoter Jack Pfefer wandte sich in einer groß angelegten Kampagne gegen seine Kollegen und leitete etwa abgesprochene Matchergebnisse im Vorhinein an die Presse wei-

⁴²⁰ Beides Beekman, *Ringside*, S. 65.

⁴²¹ Beekman, *Ringside*, S. 65.

⁴²² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 65. Vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 33.

⁴²³ Beekman, *Ringside*, S. 66.

⁴²⁴ Beekman, *Ringside*, S. 67.

ter, welche diese veröffentlichte.⁴²⁵ Die Profite sanken, und die Zeitungen reduzierten ihre *Wrestling*-Berichterstattung bzw. machten dieses lächerlich. Pfefer organisierte auch eine weitere nicht abgesprochene Titelübernahme (Dick Shikat besiegte O'Mahoney 1936 in einem „work turned shoot“).⁴²⁶ Die folgenden Auseinandersetzungen gipfelten in einem arbeitsgerichtlichen Prozess im April 1936:

The April 1936 trial threatened to expose all of the business's secrets and undoubtedly increased public awareness of the trust, but, in the end, the cautious testimony of both sides led to little more than the confirmation of much already suspected. Curley became the first witness, and he refused to break the kayfabe, a pattern followed by subsequent witnesses. Given that Pfefer, Haft, and allied promoter Adam Weismuller of Detroit faced the possibility of losing the case, which meant losing control of the stolen title, they ordered Shikat to drop his title to Ali Baba (a fez-wearing native of Fresno, California, named Harry Ezekian) in late April.⁴²⁷

Der Prozess endete ohne ein besonders relevantes Urteil, bedeute aber das Ende des „neuen“ Trusts. Promoter konzentrierten sich darauf, ihre eigenen Territorien zu schützen; Pfefer und Haft veranstalteten ein Shikat-Ali Baba-Rematch in Madison Square Garden, ohne dass sie Curley daran hindern konnte.⁴²⁸ Wiederum gab es zahlreiche „Weltmeister“, die von verschiedenen Promotern eingesetzt wurden. In Kombination mit den „Enthüllungen“ in den Zeitungen und der wirtschaftlichen Lage ging es Ende der 1930er mit dem *Wrestling* bergab. Die verbleibende Berichterstattung „suggested that only the very young, the very old, and the very gullible attended the matches.“⁴²⁹ „Black-listing“, „policemen“ etc. hatten das *Wrestling* nicht vor „double-crosses“ schützen können; Promoter setzten nun auf Champions „with both legitimate wrestling skills and, hopefully, a sense of loyalty.“⁴³⁰ Paradebeispiel für diese Art von Wrestler war Lou Thesz, der umfassend im Catch-Stil ausgebildet worden war und 1937 den AWA-Titel

⁴²⁵ Vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 54-56.

⁴²⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 68.

⁴²⁷ Beekman, *Ringside*, S. 69.

⁴²⁸ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 69.

⁴²⁹ Beekman, *Ringside*, S. 70.

⁴³⁰ Beekman, *Ringside*, S. 71.

gewann. Thesz prägte das *Wrestling* in den 1940er und 1950er Jahren und blieb auch in den Jahrzehnten danach aktiv.⁴³¹

1.2.7 Gimmicks

Die Kombination von *Wrestling*-Skills und Anziehungskraft eines Lou Thesz blieb jedoch eine Ausnahme.⁴³² Promoter setzten – gerade auch angesichts der öffentlichen Meinung, die von dem „Sport“ *Professional Wrestling* immer weniger hielt – vermehrt auf Spektakel jenseits sportlicher Fähigkeiten: „Matches became more comical and outlandish as promoters introduced gimmick matches and bizarre wrestling personas.“⁴³³ So genannte *gimmicks* waren bereits lange Teil des *Wrestling* gewesen:

From the „sultan’s favorites“ who stormed these shores as the „Terrible Turks“ of the late nineteenth century to the proliferation of Masked Marvels in the wake of Mort Henderson’s initial turn as that hooded character in the mid-1910s, gimmicks helped sell wrestling even during the catch era. By the early 1930s, promoters relied on falsified identities of wrestlers to generate interest in Irish, Jewish, Italian, or Polish neighborhoods, a clear example of the mixture of duplicity and ballyhoo that gave rise to the gimmick era.

Die ökonomischen Herausforderungen der 1930er beschleunigten die Verbreitung der *gimmicks* und hatten etwa den von Jack Pfefer promoteten Weltmeister „Ali Baba“ zur Folge.⁴³⁴ Pfefer setzte stark auf *gimmicks* und kommentierte dies auch in der (Presse)Öffentlichkeit:

Freaks I love and they’re my specialty. I am very proud of some of my monstrosities. You can’t get a dollar with a normal-looking guy, no matter how good he can wrestle. Those birds with shaved, egg-shaped heads, handlebar mustaches, tatoored bodies, big stomachs – they’re for me! Dopes who wear Turkish fezzes and carry prayer rugs into the ring with them, kurdled Kurds, bouncing Czechs – all those foreign novelties I import for my stable. None of these atrocities of mine can find their way out of a phone booth or sock their way out of a cellophane sack, but that’s not important. I teach ’em their routines and ship ’em out. The suckers think they’re hot stuff – haw.⁴³⁵

⁴³¹ Vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*.

⁴³² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 71.

⁴³³ Beekman, *Ringside*, S. 71.

⁴³⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 74.

⁴³⁵ Jack Pfefer, zitiert nach Beekman, *Ringside*, 74f.

Hand in Hand mit der *gimmick*-Strömung ging die Einführung von Zirkusakrobatik und von fettleibigen Wrestlern, die ihre Gegner durch schiere „Masse“ erdrückten. Auch körperliche Anomalitäten (etwa in Folge von Unfällen oder Krankheiten) wurden Teil der *Wrestling*-Attraktionen, beginnend mit „French Angel“ Maurice Tillet, der an Acromegalie litt, 1940 zum AWA Champion gemacht wurde und zahlreiche „Nachahmer“ fand.⁴³⁶

Wrestler griffen auf Motive und Figuren aus Filmen und Comics zurück; in den in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts präsentierten Wrestler als „Cowboys“, „Indianer“ und „Kossacken“ positiv besetzte Bilder des „Ruralen“, die als Kontrast zur industrialisierten Urbanisierung dienten (was sich wiederum in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als Regel aufweichen sollte – als erstes Beispiel können „russische“ Wrestler im Gefolge des Zweiten Weltkriegs dienen).⁴³⁷ Bösewichte – *heels* – fielen vor allem durch ihre wilde Unkontrollierbarkeit auf; prototypisch für deren in der Folge tradiertes Verhalten war der von Pfefer beworbene Ted „King Kong“ Cox:

He tore the shirts off unfriendly referees, used ringside props (water bottles, buckets, and chairs) on his opponents, often continued beating on his opponents as he dragged them to the dressing rooms, bled regularly, squirted „ammonia“ in other wrestler' eyes, and taped his knuckles to signify added punching power.

Auch Frauen kamen mit Beginn der *gimmick*-Ära wieder vermehrt innerhalb des Rings zum Zug, wobei (ähnlich wie bei ihren männlichen Counterparts, allerdings in einem höheren Maße) das Aussehen relevanter war als *Wrestling*-Skills. Ähnlich den männlichen Wrestlern wurde diese „Mischung“ allerdings selten mit dem „Gewinn“ von Meistertiteln belohnt. Die fähige Wrestlerin Mildred Burke wurde zur ersten Weltmeisterin der „worked era“.⁴³⁸ Ihr Erfolg wurde vor allem von staatlichen Sportkommissionen behindert:

Concern over the impropriety of the often openly sexual content of women's matches, coupled with sexist attitudes related to the need for female protective legislation, led many states to ban the holding of women's matches (a

⁴³⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 75.

⁴³⁷ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 76.

⁴³⁸ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 77.

move applauded by, among others, the Roman Catholic Church). In other states, commissions permitted only matches in which the competitors remained standing. significant wrestling markets such as New York, Illinois, Michigan, and California remained closed to Burke during portions of her career.⁴³⁹

Die *Wrestling*- bzw. Sportgesetzgebung bemühte sich, den Einfluss von Frauen in ihrer dezidiert „männlichen“ Sphäre möglichst gering zu halten; 1955 ging Wrestlerin Rose Hesselstine erfolgreich vor Gericht gegen die Gesetzgebung in Illinois vor, während Jerry Hunter im selben Jahr in Oregon erfolglos blieb. Das *Wrestling* in New York wurde erst um 1972 für Frauen geöffnet. Die Unterstützung von Seiten der männlichen Wrestler war hierbei gering.

Der Einsatz von *gimmicks* basierte entweder auf besonderen körperlichen Eigenschaften der WrestlerInnen oder auf der „Entwicklung“ einer Persona. Promotions bemühten sich, von individuellen WrestlerInnen so unabhängig wie möglich zu bleiben, und entwickelten die „Art“ und den „Ort“ des Geschehens im Geiste des Gimmicks weiter: *Wrestling* fand in Schlamm, Eis, Fischen und verschiedenen typischen Lokalprodukten statt.⁴⁴⁰ Die *gimmick*-Kombination des Frauen-Schlammcatchens wurde erstmals 1938 eingeführt. Wrestler traten gegen Tiere an (vor allem Bären); so genannte „Tag-Teams“ (Teams von jeweils zwei Wrestlern, die abwechselnd im Ring gegeneinander antraten) boten erhöhtes Tempo, zahlreiche Gelegenheiten für illegales Verhalten seitens der *heels*, und vor allem Variation. Laut Beekman kombiniert(e) Tag-Team-*Wrestling* zudem „amerikanische“ Werte wie Individualität und freiwillige Kooperation. Tag-Team *Wrestling* ermöglichte zudem die Einführung entsprechender Meisterschaften; ab den 1940ern waren auch Frauen- und Kleinwüchsigen-Tag-Teams bisweilen Teil der Shows.⁴⁴¹

⁴³⁹ Beekman, *Ringside*, S. 77f.

⁴⁴⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 78.

⁴⁴¹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 79. Siehe auch Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 42f.

1.2.8 Die goldene Ära

Der Zweite Weltkrieg hatte auf das *Wrestling* ähnliche Auswirkungen wie auf andere Sportarten: Athleten wie Zuschauer wurden eingezogen, Publikumszahlen sanken, „Titel“ wurden eingefroren, gealterte Sportler reaktiviert.⁴⁴² Doch die kriegsbedingte Flaute sollte nicht nur wenig überraschend in der Folge friedensbedingt enden, sondern auch durch die Verbreitung eines neuen Massenmediums in eine zuvor nicht gekannte Erfolgsperiode münden.⁴⁴³

Am 17. Mai 1939 wurde auf W2XBS ein Baseballspiel übertragen; trotz schlechter Bildqualität hatte damit die Ära der TV-Sportübertragung begonnen. Ab 1946 boten vier TV-Stationen nationales Fernsehen an; der Mangel an verfügbarem Inhalt ließ die Zuständigen auf Live-Berichterstattung setzen: „The networks quickly recognized that sports programs offered an opportunity to fill their schedules with exciting and popular entertainment and sports constituted 40 percent of the prime-time programming during 1946.“⁴⁴⁴ Doch Sport, der auf großen Spielfeldern stattfand, war mit damaligen technischen Möglichkeiten kaum in befriedigender Weise übertragbar; Hallensport wie Boxen oder *Wrestling* war mit den bestehenden Mitteln des Mediums weitaus leichter zu übertragen.⁴⁴⁵

Die erste wöchentliche *Wrestling*-TV-Show lief ab 1945 auf KTLA in Los Angeles, und das Konzept verbreitete sich schnell: „By 1948-1949 professional wrestling could be found in the prime-time schedules of all four networks. Local channels also offered their own wrestling programming,

⁴⁴² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 80. Zu Lou Thesz' Tätigkeit in der US Army während des Krieges vgl. seine Autobiografie, *Hooker*, S. 86-94. Wrestler Paul Boesch kämpfte als Leutnant der US Army in Europa und schrieb über seinen Kriegsdienst eine empfehlenswerte Autobiografie (Paul Boesch, *Road to Huertgen. Forest in Hell* (Reprint Uncommon Valor Press 2014; Originalausgabe Houston: Gulf Publishing Company 1962)), die im Reprint vorliegt (sich aber betrüblich wenig auf sein Leben als Wrestler bezieht).

⁴⁴³ Zur Verbindung des *Professional Wrestling* mit dem Fernsehen (und dem damit verbundenen Aufstieg von Buddy Rogers und Gorgeous George) vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 95-103.

⁴⁴⁴ Beekman, *Ringside*, S. 81. Siehe auch Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 47.

⁴⁴⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 81. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 10.

and, at its peak, weekly wrestling programs could be found on over two hundred stations.“⁴⁴⁶ Die Weiterentwicklung des Fernsehens verschob Sport in der Folge aus der Primetime Richtung Wochenende, was der engen Verbindung von Fernsehen und *Wrestling* aber keinen Abbruch tat. Diese Verbindung verstärkte die Tendenzen der *gimmick*-Ära und erweiterte gleichzeitig das *Wrestling*-Spektrum um TV-kompatible Medienkompetenzen tradierter Protagonisten wie auch mit neuen, TV-kompatiblen Figuren: Erfolgreiche Wrestler mussten in der Lage sein, sich in TV-Interviews vor laufender Kamera vermarkten zu können, und benötigten dafür einen Kontext, der von „Announcern“, Interviewpartnern etc. konstituiert wurde. Die Verbindung mit dem Fernsehen bot dem *Wrestling* neben dem Live-Event eine weitere Handlungsebene, die einen erweiterten Rahmen, neue Handlungsorte und damit neues Publikum erschließen konnte – vor allem Frauen:

Despite the occasional sex symbol wrestler, such as Jim Londos, women represented a relatively minor portion of the wrestling audience prior to the first television era. The postwar success of wrestling pushed live cards, in many places, out of smoke-filled arenas viewed as male preserves and into larger, more respectable venues in which women felt both more welcome and comfortable.⁴⁴⁷

Die Konsequenzen waren umfangreich. Beekman schreibt bezugnehmend auf Chad Dells Studie zum *Wrestling*-Konsum von Frauen zwischen 1945-1960:

As Chad Dell noted, postwar American women sought new ways to articulate their identities in the face of pressures to return to banal domesticity after the rush of freedom provided by their contributions to the war effort. Professional wrestling offered women a classic story of the clash between good and evil performed by often attractive, athleticized men in abbreviated attire. Going to live matches, or watching it on television, gave American women, according to Dell, a chance to demonstrate freedom, sexuality, and assertiveness at a time when increasingly restrictive societal pressures reduced women's ability to express themselves. By 1950 women represented 60 percent of the audience at wrestling shows. The increasing numbers of women attending shows helped spur a dramatic increase in total attendance throughout the country. Between 1942 and 1950, attendance at wrestling cards increased by 800 percent.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Beekman, *Ringside*, S. 82.

⁴⁴⁷ Beekman, *Ringside*, S. 82.

⁴⁴⁸ Beekman, *Ringside*, S. 82f.

Wrestling hatte im Gegensatz zu anderen Sportarten nie nennenswerte Radio-Berichterstattung erfahren, da die damit einhergehenden Vorgänge rein sprachlich, ohne visuelles „Material“, nur schwierig veranschaulicht werden konnten.⁴⁴⁹ Im Gegensatz dazu war es für TV-Übertragung gut geeignet, benötigte aber dennoch kontextualisierenden Kommentar, um den Ansprüchen des neuen Mediums genügen zu können. „Ringside announcers“ und Kommentatoren füllten wie bei anderer „Sportberichterstattung“ auch diese Rolle aus:

They functioned as mediators, interpreters, and interviewers, ensuring that the program flowed smoothly and understandably. Because they guided the proceedings every week, the announcers became a familiar and comforting aspect of wrestling programs. The best offered not only continuity and simple play-by-play commentary but also heightened the excitement of matches and helped build interest in future encounters by skillfully directing interviews. Dick Lane became the first announcer to establish himself as a significant aspect of a wrestling program, but Dennis James of the Dumont network achieved an even higher level of popularity during the early 1950s. James borrowed techniques from radio dramas and used props such as bones, blocks of wood, and balloons to accentuate the authentic match sounds emanating from the ring.⁴⁵⁰

1.2.9 Weiterentwicklungen in Zeiten des Profits

Die Symbiose von Fernsehen und *Professional Wrestling* brachte Profit und schärfte damit unter Promotern das Bewusstsein, dass eine gewisse Kooperation im Interesse aller Beteiligten sei. Im Juli 1948 organisierte P.L. „Pinky“ George ein Treffen, das die *National Wrestling Alliance* (NWA) begründete und an die Tradition der *National Wrestling Association* anknüpfte.⁴⁵¹ Da die Erinnerung an die Konflikte der Vorkriegszeit noch frisch war, war das Regelwerk der neugegründeten NWA darauf ausgelegt, die individuellen Territorialrechte der Promoter zu schützen und vor allem die Kontrolle über den NWA-Weltmeisterschaftstitel zu behalten.⁴⁵² Wer sich nicht

⁴⁴⁹ Siehe auch Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 46.

⁴⁵⁰ Beekman, *Ringside*, S. 83.

⁴⁵¹ Assael/Mooneyham bezeichnen Sam Muchnik als federführenden Organisator des Treffens; vgl. *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 7.

⁴⁵² Zur Gründung der NWA und dem dabei aufgestellten Regelwerk vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 105-114, zur NWA allgemein S. 137-148.

an die Regeln hielt, konnte aus der NWA ausgeschlossen werden und damit Gefahr laufen, von regionalen, NWA-unterstützten Konkurrenten aus dem Geschäft befördert zu werden.⁴⁵³

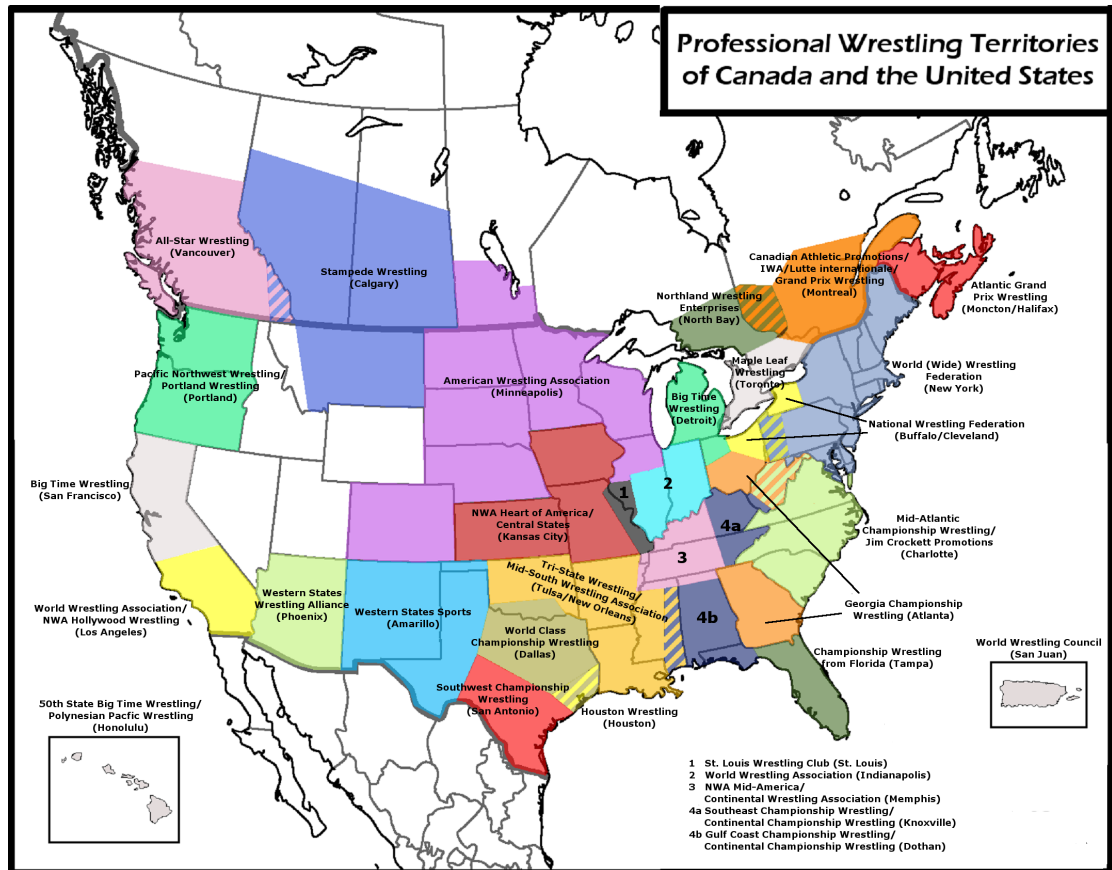


Abb. 1.: *Professional Wrestling Territories of North America* (ca. 1970, © Kyle Kusch 2011⁴⁵⁴)

Champions der NWA mussten für den Weltmeisterschaftsgürtel eine Kautions hinterlegen, die deren Kooperationsbereitschaft sicherstellen soll-

⁴⁵³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 84.

⁴⁵⁴ Kyle Kusch, *Professional Wrestling Territories of North America*, <http://basementgeographer.com/professional-wrestling-territories-of-north-america/> (23.10.2016)

Informationen zu den einzelnen Territories bieten unter anderem folgende Autobiografien: AWA (Bob Backlund, Hulk Hogan, Shawn Michaels), Calgary (Stampede Wrestling; Bret Hart, Tom Billington), California (Lou Thesz, Pat Patterson), Carolinas (Arn Anderson, Ole Anderson, Ric Flair, Joe Laurinaitis), Florida (Bob Backlund, Hulk Hogan, Pat Patterson, Dustin Rhodes, Dusty Rhodes), Georgia (Ole Anderson, Bob Backlund, Joe Laurinaitis), Iowa (Lou Thesz), Memphis (Bob Backlund, Ted DiBiase, Hulk Hogan, Jerry Lawler), Minnesota (Lou Thesz), Nashville (Lou Thesz), Oklahoma (Bob Backlund), St. Louis (Bob Backlund, Lou Thesz), Texas (Amarillo: Bob Backlund, Terry Funk, Phoenix: Shawn Michaels), Vancouver (All-Star Wrestling: Pat Patterson), W(W)WF (Bob Backlund, Hulk Hogan, Bruno Sammartino)

te.⁴⁵⁵ Weltmeisterschaftswechsel mussten von dem „NWA board of directors“ abgesegnet werden. Promoter etablierten „lokale“ Championships und förderten Wrestler, die von Zeit zu Zeit den NWA-Champion im Territorium ihres Promoters „herausforderten“.⁴⁵⁶ Lou Thesz wurde 1949 NWA-Champion und verteidigte den Titel in zahlreichen Territorien, was einerseits die „Legitimität“ des Titels förderte, andererseits aber den Profit der involvierten Promoter vergrößerte. Die Kooperation beugte auch Sorgen vor, Wrestler könnten durch ihre neue Berühmtheit, die durch die TV-Symbiose befördert wurde, zu unabhängig von Promotern werden. Prototypisches erstes Beispiel für die populärkulturelle Breitenwirkung, die Wrestler mithilfe des Fernsehens entfalten konnten, war George Wagner, der als verweichlicht/feminisiert/homosexuell konnotierter „Gorgeous George“, der ein „Bild der geschlechtlichen Instabilität, der Ambivalenz und Widersprüchlichkeit“⁴⁵⁷ erzeugte, zu der ersten *Wrestling*-Ikone des Fernsehzeitalters aufstieg.

George won a disputed claim to the AWA title in 1950, and was NWA Southern champion in 1953, but he never won a major championship. This lack of titles partly derived from George's constant movement between promotions, borne of concerns that his gimmick would not continue to draw if it were overexposed in a territory, but also reflected that George's focus was on fame and wealth, not championships. George can be viewed as the first modern professional wrestler in that he abandoned antiquated notions of striving to become world champion to achieve celebrity. (...) With the championship title now merely a prop to be exploited by promoters, and all vestiges of catch-style legitimacy forever gone, wrestlers such as George truly became entertainers, as opposed to athletes. In the NWA era and beyond, wrestlers continued to fight and to struggle to obtain the world championship but did so because it reflected their success in drawing a large gate and putting on a good show, not because it signified their status as the world's best wrestler.⁴⁵⁸

Trotz des Bekanntheitspotentials individueller Wrestler blieb das NWA-Kooperationssystem weitgehend stabil. Umfassende nationale Absprachen minimierten die Chancen eines nicht von der NWA sanktionierten Champions, aus seinem Titel Profit zu generieren; das generelle Absinken der *Wrestling*-Fähigkeiten senkte zudem die Chancen eines Individuums, in

⁴⁵⁵ Vgl. hierzu auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 110.

⁴⁵⁶ Beekman, *Ringside*, S. 85.

⁴⁵⁷ Kutzelmann, *Harte Männer*, S. 118. Eine eingehende Analyse der Performance von Gorgeous George ist bei Kutzelmann auf S. 114-143 zu finden.

⁴⁵⁸ Beekman, *Ringside*, S. 88.

einer langen Reihe an Matches sicher vor Revisionen von Absprachen zu bleiben. Damit waren es weniger Wrestler als einzelne Promoter, die die Einheit der NWA bedrohten.⁴⁵⁹

Capitol Wrestling kontrollierte den nördlichen Bereich Neuenglands und vor allem den lukrativen New Yorker Markt. Erfolg stellte sich für die Promotion etwa über den ehemaligen Boxer Primo Camera oder über den Italo-Argentinier Antonino Rocca ein; sein Erfolg führte zu der Einstellung weiterer hispanischer Wrestler, die unabhängig von NWA-Zusammenhängen Profit generierten.⁴⁶⁰

Die Vergrößerung und damit zusammenhängende Veränderung des *Wrestling*-Publikums bedingte auch eine Veränderung traditioneller *Wrestling*-Charaktere, die vor allem *Heels* betraf. Die Konstruktion negativ konnotierter Personae konnte nicht mehr allein auf den regional bestimmten Zusammenhang eines Live-Events abgestimmt werden; („[...] place-specific booking helped give rise to the practice of changing wrestlers' names and ethnicities for different venues.“⁴⁶¹). Ethnische Assoziationen reichten nicht mehr aus, da über die Fernsehkanäle ein breiteres Publikum erreicht werden konnte – „Bösewichte“ mussten auf anderen Ebenen „breiter“ erkannt werden können: „Wrestlers entering an arena wearing a fez, monocle, flamboyant robe, or bleached-blond hair made clear their status as blackguards even before they stepped into the ring.“⁴⁶²

Ethnische Zusammenhänge blieben aber weiterhin wichtig – das „Anderere“ wurde lediglich von einer lokalen auf eine nationale Ebene verschoben. Asiatische Wrestler wurden zu Japanern, Nazi-Deutsche und Kommunisten bedrohten als *Wrestling*-Personae das US-amerikanische Publikum.⁴⁶³ Gerade in den 1950ern verschärfte sich die „Boshaftigkeit“ des Anderen, die von den Fans aufgegriffen wurde:

⁴⁵⁹ Beekman, *Ringside*, S. 89.

⁴⁶⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 90. Zu Rocca vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 117-126.

⁴⁶¹ Beekman, *Ringside*, S. 91.

⁴⁶² Beekman, *Ringside*, S. 91.

⁴⁶³ Vgl. Beekman *Ringside*, S. 91; siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 10.

According to Jeffrey Mondrak, this change reflected the intensely nationalistic, chauvinistic, and xenophobic sentiments that dominated American society at the time. Wrestling, therefore, not only adapted to reflect larger societal trends but also reinforced national, racial, and political stereotypes through its heel personas. This absorption of Cold War values spurred wrestling's recrudescence during the late 1940s and early 1950s. With its simple Manichaeic dichotomy that linked those espousing alien ideologies to rule breaking and the eternal guarantee of retribution for those who promoted un-American values, wrestling offered a simplified version of the Cold War in which the good guys always emerged victorious.⁴⁶⁴

Damit einhergehend gelang es amerikanischen *heels*, wichtige Titel zu erringen, während „wirklich“ „fremden“ Bedrohungen nur „kleinere“ Titel zugänglich waren. Mitte der 1950er ging der Erfolg des *Wrestling* zurück, was eventuell auf die Verbindung zwischen *Wrestling* und Politik (und in Verbindung damit mit dem Abkühlen des Kalten Kriegs nach Stalins Tod) verbunden gewesen sein mag; wichtiger dürfte die Etablierung des Mediums Fernsehen, die damit verbundene Übersättigung des Marktes und in weiterer Folge die Marginalisierung des TV-Produkts *Wrestling* gewesen sein.⁴⁶⁵

1.2.10 *The times, they are a-changing (again)* – Konsolidierung jenseits des Mainstreams

Der Aufstieg des TV-Produkts *Professional Wrestling* war mit einem Rückgang der ZuschauerInnenzahlen live vor Ort verbunden gewesen; Promoter versuchten etwa durch die Begrenzung der TV-Übertragung von lokal stattfindenden Matches ihren Ticket-Umsatz zu schützen. Nach 1954 verschwand das *Wrestling* sukzessive von nationalen Sendern und aus der Primetime. Nach Sammond wurde es von den in Popularität steigenden *Sitcoms*, *Crime Shows* und *Western* verdrängt – der Aufstieg des *Professional Wrestling* als TV-Produkt geschah „during the emergence of what was called mass middle class, the rapid upward mobility of U.S. workers during the postwar economic boom.“⁴⁶⁶ Mit deren Etablierung sollte diese erwei-

⁴⁶⁴ Beekman, *Ringside*, S. 92.

⁴⁶⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 93.

⁴⁶⁶ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 138.

terete Mittelschicht auch über das TV-Programm auf eine Fantasie korrekten „Middle-Class Lives“ ausgerichtet werden – „one based on consumption of class behavior.“⁴⁶⁷ *Professional Wrestling* bedrohte dieses Ideal als Unterhaltungsform einer Unterschicht, deren grober Geschmack die Mittelklasse zu infiltrieren drohte. Ausgehend von der Vorstellung, Frauen würden in Familien als „managers of domestic space“⁴⁶⁸ den Konsum (sowohl von Fernsehen als auch von Gütern) kontrollieren und als Trägerinnen der Modernisierung den Übergang in die Mittelklasse umsetzen, wurde das nationale TV-Programm in den späten 1950ern und frühen 1960ern im Dienste dieser Idealvorstellungen homogenisiert:

It was an effort by institutional actors – broadcasters, advertisers, producers – to isolate domestic viewers as members of an ideal family, to determine when and how each member watched, and to present entertainment that naturalized that representation of domestic social life while maintaining an emphasis of consumption. This demographic address was (and is) a reflexive practice, one that required constant adjustment and refinement.⁴⁶⁹

Das *Wrestling* fand in dieser Situation willige Partner in regionalen TV-Sendern, die – wie die nationalen Sender zuvor – Sendezeit mit billig zu produzierenden Content füllen wollten, der bewiesenermaßen ein Publikum anzog. *Professional Wrestling* wurde zu einem Standard des samstäglichen Programms, live oder in Aufzeichnung; 1974 gab es in den USA 235 wöchentlich ausgestrahlte *Wrestling*-Shows auf regionalen Sendern. Im Gegensatz zu den frühen 1950ern wurden jedoch keine wichtigen Matches mehr ausgestrahlt, sondern für zahlende Kundschaft in den Hallen reserviert.⁴⁷⁰ Das Fernsehen diente als Marketinginstrument für das Live-Event:

[...] the programs served to inform fans of current feuds and storylines, to keep established stars in the public eye, and to introduce new featured performers. The Saturday shows helped promoters „push“ (the wrestling term for a focused promotional effort to establish a wrestler as a headliner through frequent victories and on-air attention) their stars, thereby increasing the attractiveness of seeing these men in live performances. Television „pushes“ often revolved around „squash“ matches, in which a star performer easily defeated an inept and unknown opponent (wrestlers known as „job-

⁴⁶⁷ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 139.

⁴⁶⁸ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 139.

⁴⁶⁹ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 140.

⁴⁷⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 96. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 13; Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 48.

bers“). The television matches provided fans with a taste of a featured wrestler in the hope that they would then pay to see him compete at a local arena.⁴⁷¹

In „Mainstreammedien“ wurde das *Wrestling* kaum mehr oder hauptsächlich negativ besprochen. In Reaktion darauf wurden eigene *Wrestling*-Magazine gegründet, die nach ähnlichen Prinzipien wie die samstäglichen TV-Shows gestaltet waren.⁴⁷² Problematischer als diese Entwicklungen war die Aufmerksamkeit des *Departments of Justice*, das die Regulationen der NWA unter die Lupe nahm – Vorgangsweisen, welche die Konkurrenz in konzertierter Aktion kleinzuhalten versuchten und WrestlerInnen unter Druck setzten:

Wrestlers who worked for independent promoters, publicly criticized their NWA-sanctioned promoter, or failed to uphold their contract faced the possibility of losing their ability to work for NWA promoters across the country. When an independent promotion challenged an NWA promoter, the alliance would rush star performers into the area to prop up their promoter and also make clear that any wrestler who worked for the independent could no longer expect employment with NWA affiliates. The size and strength of the Alliance made these moves highly effective, but this success came at a price. With nothing left to lose, promoters and wrestlers victimized by the NWA's monopolistic practices brought these maneuvers to the attention of the authorities.⁴⁷³

Eine Auseinandersetzung zwischen Promotern in Kalifornien führte dazu, dass das Department eingeschaltet wurde. 1956 wurde offiziell Anklage erstattet. Die Beweislast war erdrückend, weshalb sich die NWA auf einen Handel einließ und sämtliche Regularien fallen ließ, die in Konflikt mit dem Gesetz standen. Zwar gab es in der Folge immer wieder Klagen über Verstöße, doch der Status des *Wrestling* war dermaßen gesunken, dass die Konflikte der zahlreichen regionalen Promotions nicht als Bedrohung für die nationale Wirtschaft angesehen und damit nicht weiter vom Department of Justice verfolgt wurden.⁴⁷⁴ Der Gerichtsprozess hatte aber vor allem dem Zusammenhalt innerhalb der NWA geschadet; als Organisation, die nun allen Promotern offenstand und zumindest offiziell nicht mehr auf

⁴⁷¹ Beekman, *Ringside*, S. 96.

⁴⁷² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 97.

⁴⁷³ Beekman, *Ringside*, S. 98.

⁴⁷⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 99f.

jene Praktiken zurückgreifen konnte, die eine Mitgliedschaft lohnend erscheinen ließen, hatte sie an Anziehungskraft verloren, vor allem für jene Promoter, die sich von ihrer Unabhängigkeit finanzielle Vorteile versprochen. 1957 entstand eine konfuse Situation, in der eine Zeitlang sowohl Lou Thesz als auch Edouard Carpentier als Champion geführt wurden.⁴⁷⁵ Promoter nutzten die Lage, indem sie eigene „Weltmeister“ installierten – etwa in Montréal, Boston, Omaha und in Südkalifornien.⁴⁷⁶ Der Leiter der NWA, Sam Muchnik aus St. Louis, war nicht in der Lage, die Situation unter Kontrolle zu behalten; immerhin blieb die NWA bis in die 1980er die zentrale *Wrestling*-Organisation der USA. Muchnick trat 1960 infolge der Krise zurück, wurde aber 1963 wieder einberufen und blieb bis 1977 im Amt; seine zweite Amtszeit war vor allem mit der Auseinandersetzung mit zwei Konkurrenten geprägt: der AWA und der WWWF.⁴⁷⁷

Verne Gagne⁴⁷⁸ war 1958 in Omaha zu einem „World Champion“ geworden, als er Carpentier besiegte. Da er von der NWA nicht als Champion anerkannt wurde, gründete er 1960 in Minneapolis die AWA (*American Wrestling Association*) mit Partner Wally Karbo; „the AWA eventually controlled a territory that included the upper Plains, Chicago, and Winnipeg, with sporadic attempts to establish connections with promoters in the eastern Midwest and Mississippi Valley.“⁴⁷⁹ Gagne war Promoter und auch Aushängeschild als Wrestler – bis zu seinem Rücktritt war er zehnfacher Champion, der seinen Titel vor allem mit bekannten *heels* wie Dick the Bruiser, „Crusher“ Lisowski und Maurice „Mad Dog Vachon“ tauschte. Die AWA bemühte sich zudem, den sportlichen Hintergrund des „klassischen“ *Wrestling* in ihrem Produkt prominent zu halten. In den 1970ern expandierte die AWA im oberen Mittleren Westen (und in Städten wie Denver, Las Vegas, San Francisco). *Heels* wie Ken Patera, „Superstar“ Billy Graham, Iron Sheik und vor allem Nick Bockwinkel (immer wieder AWA-Champion

⁴⁷⁵ Vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 174f.

⁴⁷⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 101.

⁴⁷⁷ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 102. Zur Entwicklung der NWA zwischen AWA und WWWF vgl. auch die Autobiografie von Lou Thesz, *Hooker*, S. 171-182. Zu Muchnicks Spätphase siehe auch die Autobiografie von Bob Backlund, *Backlund*, S. 117-145.

⁴⁷⁸ Zu Verne Gagne und der AWA siehe auch die Autobiografie von Bob Backlund, *Backlund*, S. 98-104.

⁴⁷⁹ Beekman, *Ringside*, S. 102.

zwischen 1975 und 1984) vergrößerten die Anziehungskraft der Promotion bei den Fans.⁴⁸⁰

Im Nordosten der USA war *Capitol Wrestling* – betrieben von Vincent J. McMahon⁴⁸¹, „Toots“ Mondt, und Ray Fabiani – der größte Konkurrent der NWA. Über Champions wie Primo Carnera und Antonino Rocca baute die Promotion ausgehend von Madison Square Garden in New York ein lukratives Territorium auf. Ihr Konflikt mit der NWA drehte sich um den Einsatz von „Nature Boy“ Buddy Rogers:

Born Herman Rhode (he later legally changed his name to Buddy Rogers), the Nature Boy developed a persona even more widely copied than that of Gorgeous George. In fact, Rogers' character can be viewed as a hypermasculinized version of George Wagner. Rogers bleached his hair like Wagner, wore elaborate robes and trunks, had valets, and strutted in the ring. However, Rogers converted George's techniques into pure narcissism and machismo. Rogers' gaudy ring attire often involved animal prints to connect him to safaris and hunting; instead of male attendants, he hired attractive young women to serve as his valets. While his interviews, like those of Wagner, typically involved frequent references to his beauty and wrestling skills, Rogers presented himself as the archetypical bully. Gorgeous George preened with the air of a dandy, Rogers preened with swagger. The Nature Boy and his solipsism shtick proved so successful at drawing fans that the NWA made him their champion in June 1961.⁴⁸²

Rogers wurde allerdings von Mondts betreut, der die Anziehungskraft des „Nature Boy“ für seine Promotion zu nutzen suchte und Rogers deshalb nicht westlich des Mississippi auftreten ließ. Die NWA reaktivierte im Gegenzug den „pensionierten“ Lou Thesz, um Rogers den Titel wieder abzunehmen; Vincent J. McMahon und Mondt nahmen dies zum Anlass, mit der NWA zu brechen, und gründeten die WWWF (*World Wide Wrestling Federation*). Prägende Gestalt der WWWF wurde Bruno Sammartino, der Rogers den Titel abnahm und als italienischer Held gegen zahlreiche Heels antrat.⁴⁸³ Das Konzept des ethnisch konnotierten Champions war zentral für

⁴⁸⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 102f. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 16.

⁴⁸¹ Zu Vincent J. McMahon siehe Bob Backlunds Autobiografie, *Backlund*, S. 145-457, und die Autobiografie von Bruno Sammartino (Bruno Sammartino with Bob Michelucci and Paul Mccollough, ed. by Brian Thompson, *Bruno Sammartino. An Autobiography of Wrestling's Living Legend*, (www.rasslinriotonline.com 2008)).

⁴⁸² Beekman, *Ringside*, S. 104.

⁴⁸³ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 14f. Siehe auch die Autobiografie von Bruno Sammartino, *Bruno Sammartino*.

die WWWF, um sich in der Phase nach dem Abklingen des Wrestling-Booms im Nordosten der USA zu etablieren:

When the national audience of the early 1950s ebbed, wrestling found itself buoyed by a fan-base similar to that of the pretelevision era. The very young, the very old, blue-collar workers, and minorities became wrestling's core audience. This situation led the WWWF to tailor its shows to appeal to these groups. Sammartino remained WWWF champion until early 1971 partly because he became a hero to working-class Italians. His success pushed the WWWF to promote other Italians, such as Dominic DeNucci and Antonio Pugliese, as well as make appeals to other ethnic groups. The WWWF proved especially adept at attracting New York's large Puerto Rican population. Capitol had attempted to increase its Hispanic attendance during the 1950s; however, the efforts increased in the ensuing decades. McMahon brought in a Rocca clone – „Argentina“ Apollo – and several significant Hispanic performers, including Victor Rivera, Carlos Colon, and Mil Mascaras. The culmination of this appeal occurred in February 1971 when Pedro Morales became the WWWF world champion.⁴⁸⁴

1972 wurde das Frauen-Wrestling in New York wieder zugelassen; weiblicher Star der WWWF war „The Fabulous Moolah“, die ab den 1950ern schon regelmäßig Champion der NWA gewesen war und es lange Zeit für unterschiedliche Promotions blieb.⁴⁸⁵ In der Folge wurde sie zu der zentralen Vermittlerin von Wrestlerinnen in den USA. Vincent J. McMahon trat in den frühen 1970ern wieder der NWA bei, behielt aber einen großen Teil seiner Unabhängigkeit und vor allem auch seine Kontrolle über *Wrestling-Matches*, die im ebenso renommierten wie lukrativen Madison Square Garden stattfanden. 1973 bekam Vincent J. McMahons Sohn, Vincent K. McMahon, die Leitung der WWWF-Angelegenheiten im Bundesstaat Maine anvertraut. Vincent K. McMahon zeigte von Beginn an Interesse für neue Marketingmethoden und große Experimentierfreudigkeit: „He encouraged wrestlers to bleed, to take their fights out of the ring and into the crowd, and to attempt flashy, high-risk maneuvers.“⁴⁸⁶ McMahon „junior“ war auch früh an neuen technologischen Entwicklungen interessiert, um sein Produkt auf neuen Kanälen anbieten zu können und damit neue KundInnen wie größeren Umsatz erreichen zu können. Seine ersten Versuche,

⁴⁸⁴ Beekman, *Ringside*, S. 105.

⁴⁸⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 105; vgl. auch die Autobiografie von Lillian Ellison (Lillian Ellison with Larry Platt, *The Fabulous Moolah. First Goddess of the Squared Circle* (New York: ReganBooks 2002).

⁴⁸⁶ Beekman, *Ringside*, S. 106.

„closed-circuit television“ einzusetzen, waren zwar vom finanziellen wie inhaltlichen Aspekt her desaströs (Evel Knievels Motorradprung über den Snake River 1974 fand nicht statt, und der Kampf zwischen Wrestler Antonio Inoki und Muhammed Ali 1976 war überaus langweilig⁴⁸⁷), doch „McMahon presciently recognized that emerging technology could be harnessed to drag professional wrestling back into the cultural mainstream.“⁴⁸⁸ Im Laufe der 1970er übernahm Vincent K. MacMahon mehr und mehr Kontrolle innerhalb der Firma und war ein Befürworter der Verkürzung des Firmennamens auf WWF (*World Wrestling Federation*).⁴⁸⁹

Die NWA blieb trotz der Konkurrenz der AWA und der WWF vor allem im „Heartland“ und im Süden der USA führend; „Außenposten“ waren in Columbus, Buffalo und Detroit zu finden. Die weitaus lukrativste *Wrestling*-Region der NWA war der amerikanische Süden:

Professional wrestling became a staple of working-class southern entertainment in the 1960s. This partly reflected the sport's general appeal to law-and-order blue-collar Americans willing to embrace wrestling's simple good versus evil dichotomy, but the South's unique position in the 1960s also contributed. Wrestling retreated from prime-time television and the North, in part, because of the expanding popularity of other team sports, particularly professional football and basketball. With the exception of the burgeoning metropolis of Atlanta, the South was overwhelmingly excluded from hosting teams in professional sports. Southern sports fans, therefore, possessed fewer choices in their quest to attend live events; college football and professional wrestling became the beneficiaries of this circumstance. By the 1970s, the South provided most of both the NWA's wrestlers and live match attendees.⁴⁹⁰

Die „Champion-Formel“ der NWA in den 1960ern und 1970ern setzte auf loyale, junge, gutaussehende Wrestler, die als „babyfaces“ auftraten – Gene Kinski, Dory Funk Jr., Harley Race, und vor allem Jack Brisco. Die NWA arbeitete mit Promotern in Japan, Mexiko, und Australien; ihr Champion tourte aber vor allem durch die südlichen *territories*. Ein NWA-Titelwechsel fand zwischen 1963 und 1987 niemals in einer Stadt statt, die nördlich von St. Louis lag. Die erfolgreichsten *territories* waren Texas, Flo-

⁴⁸⁷ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 27-29.

⁴⁸⁸ Beekman, *Ringside*, S. 106.

⁴⁸⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 106.

⁴⁹⁰ Beekman, *Ringside*, S. 107.

rida, Georgia und die Carolinas; ihr Erfolg und der ihrer Promoter führt in den 1970ern zum Macht- und auch Stilwechsel in der NWA, als der alternende Sam Muchnick mehr und mehr seiner Macht abgeben musste.⁴⁹¹ Wrestler wie Terry Funk⁴⁹² oder „American Dream“ Dusty Rhodes repräsentierten den neuen Stil, der sich noch weiter von klassischen *Wrestling*-Fertigkeiten entfernte und vermehrt auf „Brawling“ (also Schlägereien) setzte. Die Promoter, diese Veränderung mittrugen, waren Eddie Graham⁴⁹³ aus Florida, Fritz von Erich aus Dallas, Bob Geigel aus Kansas City, Jim Crockett Jr. aus den Carolinas, und James Barnett⁴⁹⁴ aus Georgia. Die beiden letzteren kontrollierten die lukrativsten *territories* und damit in weiter Folge auch die NWA.⁴⁹⁵

Jim Crockett Jr. hatte die Promotion nach dem Tod seines Vaters 1973 geerbt. Er stärkte den „singles matches“-Bereich (bis Anfang der 1970er hatte sich die Promotion auf Tag-Teams konzentriert) und fuhr dank der günstigen wirtschaftlichen Bedingungen in seinem *territory*, seiner aktiven Rekrutierungspolitik und wegen seines Bookers George Scott umfangreiche Gewinne ein. Die Anziehungskraft etablierter Stars wie Johnny Valentine, Wahoo McDaniel, Jack Brisco, Ole und Gene Anderson wurde mit dem Tempo aufstrebenden Talente wie Jimmy „Superfly“ Snuka, Ricky Steamboat und Greg Valentine kombiniert. Der größte Erfolg stellte sich mit Ric Flair ein, der Buddy Rogers' „Nature Boy“-Persona übernahm und überaus erfolgreich weiterentwickelte:

Despite the initial derivativeness of his character, Flair succeeded because his own abilities amplified the Nature Boy gimmick beyond even Rogers. Flair melded a masterful understanding of the psychology of matches with tremendous stamina and athletic ability to elevate many of his in-ring encoun-

⁴⁹¹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 108.

⁴⁹² Zu Terry Funk siehe etwa seine Autobiografie, Terry Funk with Scott E. Williams, *Terry Funk. More than just Hardcore* (New York: Sports Publishing ²2012 – first edition 2006); bzw. jene von Dusty Rhodes, Mick Foley, oder die Autobiografie von Bob Backlund, *Backlund*, S. 53-81.

⁴⁹³ Zu Eddie Graham siehe etwa die Autobiografie von Bob Backlund, *Backlund*, S. 82-90; siehe auch die beiden Autobiografien von Hulk Hogan.

⁴⁹⁴ Zu Jim Barnett siehe etwa die Autobiografie von Bob Backlund, *Backlund*, S. 91-97, 105-115, bzw. die Autobiografie von Ole Anderson (Ole Anderson with Scott Teal, *Inside Out. How Corporate America Destroyed Professional Wrestling* (Gallatin: Crowbar Press ⁴2013)).

⁴⁹⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 110.

ters to a fevered, dramatic pitch. He coupled this with fantastic microphone skills, which Flair used to create a jet-setting, international playboy persona.⁴⁹⁶

Flair⁴⁹⁷ war offensichtlich auch von Gorgeous George inspiriert: „Flair’s persona, then, mixed aspects of Wagner’s dandified character with the narcissism of Rogers.“⁴⁹⁸ Flair überstand einen Flugzeugabsturz 1975 und stellte die zentrale *Wrestling*-Attraktion in den Carolinas dar, bis er Anfang der 1980er zum NWA-Champion gemacht wurde.

1.2.11 Landesweite TV-Ausstrahlung, Kabelfernsehen, Satelliten und PPV

Georgia-Promoter Jim Barnett hatte einen Vertrag für ein zweistündiges *Wrestling*-Programm auf dem Sender WTCG, der dem Medienunternehmer Ted Turner gehörte. Als Turner seinen Sender unter dem neuen Namen TBS (*Turner Broadcasting System*) via Satellit landesweit ausstrahlen lassen konnte, wurde – da das Programm des Senders zunächst nicht weitgehend verändert wurde – *Georgia Championship Wrestling* ebenfalls landesweit empfangen.⁴⁹⁹ Damit wurde die *Wrestling*-Show zur meistgesehenen der Nation. Barnetts Partner in der NWA waren nicht begeistert; Promoter Graham und Crockett profitierten allerdings davon, da sie aufgrund ihrer geographischen Nähe am Erfolg der Show teilhaben konnten. *Georgia Championship Wrestling* stärkte die Position der Promoter im Süden, welche sie entsprechend schützten. Barnett bekam dadurch die Möglichkeit, seinen Einfluss auf Ohio, West Virginia, Tennessee, Alabama und Pennsylvania auszudehnen. Die samstägliche TV-Show wurde in *World Championship Wrestling* umbenannt.⁵⁰⁰

Dieser relative Erfolg konnte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das *Wrestling* in der Mainstream-Populärkultur der 1970er und in

⁴⁹⁶ Beekman, *Ringside*, S. 111.

⁴⁹⁷ Siehe auch Ric Flairs Autobiografie (Ric Flair with Keith Elliot Greenberg, edited by Mark Madden, *To Be the Man* (New York: Pocket Books 2004)).

⁴⁹⁸ Beekman, *Ringside*, S. 112.

⁴⁹⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 113. Siehe auch Morton/O’Brien, *Wrestling to Rasslin’*, S. 52.

⁵⁰⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 114.

den frühen 1980er Jahre nur eine geringe Rolle spielte. Lediglich Ausnahmefälle – wie die *Wrestling*-Aktivitäten des Komödianten Andy Kaufman mit Wrestler Jerry „the King“ Lawler, die in einem Gastauftritt in der *Late Show* with David Letterman gipfelten – erregten landesweites Aufsehen.

AWA, NWA und WWF waren Anfang der 1980er nach wie vor die größten *Wrestling*-Organisationen in den USA; die NWA besaß noch den weitreichendsten Einzugsbereich, doch der Einfluss des Kabelfernsehens sollte diese Situation entscheidend ändern, als sich Vincent K. McMahon am fähigsten erwies, die technologischen Möglichkeiten strategisch zu nutzen:

The machinations of Vince K. McMahon, coupled with disastrous business practices by NWA promoters, proved that the fragile Alliance, with its individual fiefdoms, could not withstand a committed opponent. Through slick production, savvy marketing, and forceful performers, McMahon's promotion brought wrestling to the peak of its popularity in American history. After a desperate battle, he also managed to bury his competition. By the end of the century, only one truly national promotion remained in operation.⁵⁰¹

Die WWF war zu Beginn der 1980er noch hinter den beiden anderen Promotions zurückgelegen. Vincent K. McMahon hatte sukzessive mehr und mehr Kontrolle innerhalb der WWF übernommen; im Frühling 1983 kaufte er sie seinem Vater ab.⁵⁰² Eine der letzten Handlungen von McMahon senior war der Ausstieg aus der NWA 1983 gewesen; andere Mitglieder der NWA hatten gegen die nationale Konkurrenz durch das Kabelfernsehen der WWF protestiert. Im Gegensatz zu seinem Vater und Verne Gagne war Vincent K. McMahon nicht bereit, auch nur den Anschein zu erwecken, sich an tradierte Absprachen zwischen Promotern zu halten.⁵⁰³ Seine Expansi-

⁵⁰¹ Beekman, *Ringside*, S. 118.

⁵⁰² Besitzer der WWF waren Vincent J. McMahon, Phil Zacko, Giono Merella („Gorilla Monsoon“), und Arnold Skaaland. Assael/Mooneyham schildern Vincent K. McMahons Angebot wie folgt: „His financing was a mix of loans he'd received from friendly New England banks (using his equity in the coliseum as collateral) and the cash flow he expected to produce with the WWF. Marella and Skaaland, he said, would get one and a half times the average wrestler's pay for every show he staged. (In other words, they'd receive \$750 if the average wrestler was making \$500.) Since the WWF was putting on three hundred shows a year, it was a considerable promise. Zacko would get regular monthly payments over two years, as would his father. There have been differing accounts of how much he offered his dad that afternoon – from \$350,000 to as much as a \$1 million. But Vincent thought it was a high-enough figure that he skeptically asked that a provision be inserted allowing him to nullify the sale if Vinnie missed a single one of the monthly payments.“ *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 32.

⁵⁰³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 119. Siehe auch Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 37.

onsbestrebungen wurden durch die Schwierigkeiten seiner Konkurrenz befördert: Die wichtigsten *territories* innerhalb der NWA, Georgia und die Carolinas, die die größten Konkurrenten der WWF um die nationale Kontrolle des *Wrestling*-Produkts darstellten, verausgabten sich bei dem Versuch, sich über ihre ursprünglichen Märkte hinaus auszubreiten. Interne Streitigkeiten taten ihr Übriges. Die AWA wurde Opfer der aggressiven Rekrutierungspolitik der WWF; Verne Gagne Versuche scheiterten, über Kabelfernsehen und die Modernisierung seines Produkts den Anschluss zu halten.⁵⁰⁴

Doch der Reihe nach: McMahons Angebot, Gagne die AWA abzukaufen, wurde abgelehnt, daraufhin warb McMahon Talente wie Announcer „Mean“ Gene Okerlund, Manager Bobby „The Brain“ Heenan,⁵⁰⁵ Jesse „The Body“ Ventura⁵⁰⁶, Rick Martel und Adrian Adonis ab. WWF-Shows wurden in Minneapolis ausgerichtet. Zentral für den Niedergang der AWA wie den Ausstieg der WWF war jedoch der Wechsel von Terry Bollea.⁵⁰⁷ Bollea hatte als Wrestler für Florida, Memphis, *Georgia Championship* und auch für die WWF gearbeitet (bei letzterer wurde er zu „Hulk Hogan“), bevor er im August 1981 bei der AWA anheuerte. Über seine Rolle in dem Film *Rocky III* wurde er schlagartig landesweit bekannt, was die AWA entsprechend verwertete.⁵⁰⁸ Die *corporate culture* der AWA und ihres Besitzers verhinderte jedoch, dass Hogan zum Champion werden konnte:

Gagne exploited this renown by making Hogan the top babyface in the AWA. However, Gagne continued to cling to the notion that his world champion must possess legitimate wrestling skills. While Hogan looked great, bristled

⁵⁰⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 118. Vgl. Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 93-96.

⁵⁰⁵ Vgl. Bobby Heenan with Steve Anderson, *Bobby the Brain. Wrestling's Bad Boy Tells All* (Chicago: Triumph Books 2002).

⁵⁰⁶ Vgl. Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*.

⁵⁰⁷ Zu Hulk Hogan siehe etwa seine beiden Autobiografien (Hollywood Hulk Hogan, *Hollywood Hulk Hogan & Hulk Hogan with Mark Dagostino, My Life Outside the Ring* (New York: St. Martins Griffin 2010)), bzw. jene seiner Frau Linda (Linda Hogan, *Wrestling the Hulk. My Life Against the Ropes* (New York: HarperCollins 2011); in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung siehe Philipp Kutzelmann, *Harte Männer. Hulk Hogan und seine Karriere* werden auch in zahlreichen anderen *Professional Wrestling*-Autobiografien beschrieben,

⁵⁰⁸ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 120. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 18.

with energy, and proved himself adept at coining interview catchphrases, the hulking Floridian knew very few actual holds.⁵⁰⁹

Hogan wechselte im Dezember 1983 in die WWF. McMahon hatte sein TV-Programm stark ausgebaut: Das USA Network hatte Joe Blanchards *Southwest Championship Wrestling* aus San Antonio gefeuert („over an on-air incident involving wrestlers hurling animal feces at each other“⁵¹⁰) und sich statt dessen an McMahon gewandt, dessen Show *All-American Wrestling* ab Anfang 1984 24 Millionen Haushalte in den USA erreichen konnte: „In 1984, the opportunity to reach 24 million homes with a single broadcast every week was extraordinary. (At the time USA was available in 29 percent of the 83.8 million homes that were wired for cable.)“⁵¹¹ Noch wichtiger für das TV-Portfolio der WWF wurde die Primetime-Show *Tuesday Night Titans*: „*Titans* presented an alternative universe version of the *Tonight Show*, with wrestlers sitting on a coach chatting with the hosts, sophomoric comedy sketches, and footage from recent WWF.“⁵¹² Aufnahmen von *Wrestling*-Shows wurden auch in drei weiteren Shows wiederverwertet, die in *syndication* verkauft wurden. In manchen Fällen ging es gar nicht um einen Verkauf – McMahon bot Sendern gegebenenfalls sogar auch Geld dafür an, dass sie zur Schwächung seiner Konkurrenz auf WWF-Material setzten.⁵¹³ Die NWA hatte dieser Produktflut trotz der nationalen Show von *Georgia Championship* nur wenig entgegenzusetzen. Mitglieder der NWA und Verne Gagne trafen sich im März 1984, um Kooperationsmaßnahmen gegen die WWF zu beraten; da sie sich jedoch nicht darüber einigen konnten, wer die Kontrolle über die Kooperation innehaben sollte, verliefen diese Bemühungen im Sand; die einzelnen Promoter blieben auf sich selbst gestellt.⁵¹⁴

Missmanagement brachte die *Georgia Championship* in große finanzielle Schwierigkeiten; ihre größten Anteilseigner verkauften an McMahon, der

⁵⁰⁹ Beekman, *Ringside*, S. 120.

⁵¹⁰ Beekman, *Ringside*, S. 121. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 36; Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 53.

⁵¹¹ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 37.

⁵¹² Beekman, *Ringside*, S. 121. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 48.

⁵¹³ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 27.

⁵¹⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 121f.

damit nicht nur einen seiner Konkurrenten ausgeschaltete hatte, sondern auch durch die Übernahme der samstäglichen TV-Show auf TBS zum einzigen Wrestling-Anbieter im Fernsehen wurde, der landesweit empfangen werden konnte.⁵¹⁵ Die Kooperation zwischen McMahon und Ted Turner war jedoch von Beginn an von Konflikten geprägt; entgegen der Vereinbarung lieferte McMahon keine Live-Matches, sondern Aufnahmen von Matches aus dem Nordosten, da es zu aufwändig war, Wrestler für die TV-Show nach Atlanta einzufliegen; Turner reagierte mit steigendem Druck und heuerte Bill Watts an, um dessen *Mid-South Wrestling Hour* sonntags auszustrahlen.⁵¹⁶ Die Fans hatten den Wechsel auf McMahons Produkt nicht positiv aufgenommen und wechselten zu Watts' Produkt über.⁵¹⁷ Als Turner McMahon untersagte, Werbeslots in seinem Programm zu verkaufen, und zudem drohte, McMahon zu verklagen, verkaufte letzterer *Georgia Championship* über Vermittlung von Barnett an Jim Crockett, der in der Folge seine Firma in *World Championship Wrestling (WCW)* umbenannte.⁵¹⁸

Crocketts Unternehmen war in jener Zeit so erfolgreich, dass er für den Großteil der 1980er den Posten des Präsidenten der NWA innehatte, seinen Champion Ric Flair zum Aushängeschild der NWA machen sowie gemeinsam mit seinem Booker Dusty Rhodes Erfolge wie das Großereignis *Starrcade* ins Leben rufen konnte, das zu Thanksgiving 1983 via closed-circuit in drei Staaten übertragen wurde und ein großer Erfolg war. Der Erwerb eines landesweit übertragenen TV-Programms stärkte diese Position noch zusätzlich. Die landesweite Konkurrenz wurde zwischen Crocketts und McMahons TV-Erfolg zerrieben.⁵¹⁹ Letzterer verfolgte einen Plan, der auf dem Charisma Hulk Hogans basierte.⁵²⁰ Der langjährige WWF-Champion Bob Backlund hatte seinen Titel im Dezember 1983 an

⁵¹⁵ Siehe hierzu auch die Autobiografie von Ole Anderson, *Inside Out*, S. 197-237.

⁵¹⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 122.

⁵¹⁷ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 29.

⁵¹⁸ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 123.

⁵¹⁹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 30.

⁵²⁰ Siehe Kutzelmann, *Harte Männer*, S. 144-168, für eine Analyse der Performance von Hulk Hogan.

den Iron Sheik verloren.⁵²¹ Im Jänner 1984 übernahm Hulk Hogan den Titel: „With his chiseled body, boundless energy, and arsenal of catchphrases, Hogan perfectly fit the mold of the new generation of professional wrestlers.“⁵²² Hogans beschränkte *Wrestling*-Fähigkeiten mussten allerdings durch maßgeschneiderte kurze Matches überdeckt werden, die immer nach derselben Formel aufgebaut waren – „[...]with Hogan’s heel opponent, controlling the action until the WWF star made a miraculous recovery (fueled by fan excitement) and quickly dispatched the villain.“⁵²³ Der Erfolg der WWF, der sie letztlich ihre Konkurrenz überflügeln ließ, basierte vor allem auf überlegenen Marketing-, Merchandising- und Produktionsmethoden:

With slick production values, mass marketing, and a mind-numbing array of merchandise, WWF wrestlers possessed no more depth or nuance than those of other promotions, but the WWF’s promotional techniques magnified each wrestler’s dominant trait to the level of semi-cartoonishness.⁵²⁴

Beekman geht davon aus, dass diese Professionalisierung der Produktion neue Modi der *Wrestling*-Rezeption und damit neue Publikumsschichten erschloss:

With Slaughter and other WWF wrestlers playing their roles completely straight, the absurdity of much of the WWF’s product reached the level of high camp. By not allowing WWF wrestlers to appear that they were in on the joke, McMahon allowed everyone to be in on the joke. The poker-faced ridiculousness of the WWF made it acceptable for wrestling to be embraced by ironic hipsters with disposable incomes.⁵²⁵

Das Spektakel der WWF setzte nicht nur auf eine (wie auch immer definierte) Arbeiter- oder Unterschicht, sondern suchte den Anschluss an eine mainstreamfähige Popkultur. Wrestler verwendeten Kostüme und

⁵²¹ Vgl. hierzu Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 33f. Vgl. hierzu auch Bob Backlunds Autobiografie, *Backlund*, S. 450-461. In Bezug auf den Iron Sheik siehe etwa die Autobiografien von Bob Backlund, Hulk Hogan und Mick Foley.

⁵²² Beekman, *Ringside*, S. 123.

⁵²³ Beekman, *Ringside*, S. 124.

⁵²⁴ Beekman, *Ringside*, S. 124.

⁵²⁵ Beekman, *Ringside*, S. 124. Beekman verweist hier auf John W. Campbell, ‚Professional Wrestling: Why the Bad Guy Wins‘, *Journal of American Culture*, (19/Summer 1996), S. 127-132, S. 129; John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin Hyman 1989), S. 81-90.

gimmick-relevante Gegenstände in nie zuvor dagewesenem Ausmaß, ihre Einmärsche in die Hallen und Arenen wurden von Pyrotechnik und individualisierter Musik begleitet (die wiederum im Rahmen des Merchandising gewinnbringend vermarktet wurden) – und sie beeinflussten damit die Rituale anderer Unterhaltungsprodukte aus der Welt des Sports wie das Boxen oder die NBA.⁵²⁶ Besonders wichtig war auch die Funktion des Publikums, dessen Bedeutung die Vorgehensweise der WWF hervorhob:

McMahon also recognized that, as John Dizikes noted, throughout American history „the crowd and the sporting event were thought of as equal parts of a moment in history.“ The WWF chief, therefore, made the crowd part of the spectacle. He broke completely with wrestling tradition and turned on the house lights during shows. WWF fans became part of the show. They held up placards, mugged for the TV cameras, and proudly displayed their WWF merchandise.⁵²⁷

Kontakte mit der Musikindustrie sollten jüngerer Publikum erschließen; Cyndi Lauper ließ *Wrestling*-Manager Lou Albano in ihrem Musikvideo zu *Girls Just Wanna Have Fun* auftreten, wonach sie eine „Fehde“ lostraten, die von der WWF wie auch von MTV große Aufmerksamkeit in der „Berichterstattung“ erfuhr⁵²⁸ – zu beider Vorteil:

Lauper's album sold 6 million copies, and the WWF broke out of the wrestling ghetto and into mainstream popular culture. McMahon proclaimed his product „Rock 'n' Wrestling“ and built the Lauper-Albano feud into a major wrestling event. The feminist angle eventually led well-known figures such as Gloria Steinem and Geraldine Ferraro to make public statements in support of Lauper. On July 23, 1985, the match between Lauper's proxy, Wendi Richter, and the ageless Fabulous Moolah, drew the largest audience in MTV history.⁵²⁹

Sammond sieht den Erfolg des *Professional Wrestling* in den 1980ern und 1990ern in Zusammenhang mit veränderten demographischen und damit kulturellen Bedingungen in den USA: Die Kinder des Babybooms erlebten

⁵²⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 124f.

⁵²⁷ Beekman, *Ringside*, S. 125. Beekman verweist hier auf John Dizikes, *Sportsmen and Gamesman* (Columbia: University of Missouri Press 2002), S. 126f., und Aaron D. Feigenbaum, *Professional Wrestling, Sports Entertainment and the Liminal Experience in American Culture* (PhD, University of Florida 2000), S. 119-147.

⁵²⁸ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 49-53.

⁵²⁹ Beekman, *Ringside*, S. 125. Beekman verweist hier auf Bruce Newman, ‚Who's Kidding Whom?‘, in *Sports Illustrated* (62/29. April 1985), S. 28-70, hier S. 66f., und Lillian Ellison, *The Fabulous Moolah*, S. 166-177.

ihre eigene ökonomische Hochphase und blieben länger alleinstehend als die Generation davor. Kabelfernsehen führte zu einer Diversifizierung des TV-Produkts, das sich vermehrt auch um Nischenmärkte bemühte. Die Individuen einer Familie (vor allem Jugendliche) wurden vermehrt als eigenständige KonsumentInnen angesehen, und alternative Repräsentationen von „Familienleben“ erhielten Raum – *Professional Wrestling* kehrte in die Primetime zurück.⁵³⁰ Sammond schreibt zu der Einführung der WWF-Show *Smackdown* in den 1990ern: „*Smackdown* was consciously designed to appeal to a demographic segment of the population excluded from (or hostile to) the tidy and accommodating living-room and workplace life of most prime-time narratives.“⁵³¹

In Zusammenhang mit dem Erfolg der MTV-Kooperation organisierte McMahon trotz des hohen finanziellen Risikos ein via closed-circuit ausgestrahltes *Wrestling*-Event.⁵³² Doch die Konsequenzen waren das Risiko wert: Seit den 1940ern war das *Wrestling* nicht mehr so prominent im Fernsehen und im kulturellen Mainstream präsent gewesen. *WrestleMania I* fand in *Madison Square Garden* statt und bot neben *Wrestling* Auftritte von Muhammed Ali, Billy Martin, Mr. T und Liberace. Tickets für das Live-Event und *closed-circuit*-Verkäufe resultierten in einem Umsatz von vier Millionen Dollar.⁵³³ Der Erfolg von *WrestleMania* sicherte McMahons Vormachtstellung:

[...] NBC contracted for a once per month *Saturday Night Live* replacement program. *Saturday Night Main Event* eventually ran on the network for five years. By early 1987, the WWF had regular slots on NBC, USA, as well as three hundred buyers for their syndicated programs.⁵³⁴

Die in dieser Zeit entwickelten Strategien der WWF zielten zudem darauf ab, die Aufmerksamkeit von Kindern zu erregen. *Brand merchandise* in Kinderspielzeugform war so erfolgreich, dass die von der WWF eingeführ-

⁵³⁰ Vgl. Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 141f.

⁵³¹ Sammond, *Squaring the Family Circle*, S. 142.

⁵³² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 125. Die MTV-Kooperation und die Entstehung von *WrestleMania I* werden etwa auch in Hulk Hogans Autobiografie, *Hollywood Hulk Hogan*, (S. 185-216) geschildert.

⁵³³ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 53-58.

⁵³⁴ Beekman, *Ringside*, S. 126.

ten Methoden in der Folge von Hollywood und Sportligen kopiert wurden. Ein *Saturday morning cartoon – Hulk Hogan’s Rock ‘n’ Wrestling* – bot dem jungen Publikum Unterhaltung, deren Genuss nicht von der Schlafenszeit bedroht war. Merchandising vergrößerte den Umsatz der WWF im Jahr 1988 um 200 Millionen Dollar.⁵³⁵

Die Konkurrenz hatte mit dem Erfolg der WWF schwer zu kämpfen - sowohl Live-Shows wie auch das TV-Produkt von Crockett hatten rückläufige Zahlen zu verzeichnen. Crocketts Produkt litt auch unter der inhaltlichen Ausrichtung, die sein Booker Dusty Rhodes vorgab. Rhodes war daran gelegen, sich selbst im Rampenlicht zu halten – das Interesse des Publikums war allerdings gering. Crockett beschloss, durch Expansion konkurrenzfähig zu bleiben, was allerdings mit hohen Kosten verbunden war. 1987 kaufte Crockett etwa *Championship Wrestling* in Florida sowie Bill Watts *Universal Wrestling Federation*; letztere stand allerdings ohnehin am Rande des Bankrotts – ihr Territorium wäre mit etwas Geduld weitaus billiger zu haben gewesen. Crocketts Hauptquartier wurde zudem von North Carolina nach Dallas verlegt.⁵³⁶ Die verbundenen Kosten brachten das Unternehmen in eine prekäre Lage – umsatzunabhängige hochdotierte Verträge mit Wrestlern und etwa der Einsatz von Privatflugzeugen taten das ihre.⁵³⁷ Entsprechend große Hoffnungen wurden in das kommende Großereignis *Starrcade 1987* gesteckt. Zentral war hierfür die neue *pay-per-view*-Technologie.⁵³⁸

Die WWF hatte bereits gute Erfahrungen mit der neuen Technologie gemacht, die bei *WrestleMania II* (1986) und *WrestleMania III* (1987) zum

⁵³⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 126.f.

⁵³⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 127.

⁵³⁷ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 30.

⁵³⁸ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 31. „Pay-per-view (PPV) is a type of pay television service by which a subscriber of a television service provider can purchase events to view via private telecast. The broadcaster shows the event at the same time to everyone ordering it (as opposed to video-on-demand systems, which allow viewers to see recorded broadcasts at any time). Events can be purchased using an on-screen guide, an automated telephone system, or through a live customer service representative. Events often include feature films, sporting events, and other entertainment programs. With the rise of the Internet, the term Internet pay-per-view (iPPV) has been used to describe pay-per-view services accessed online. PPV is most commonly used to distribute combat sports events, such as boxing, mixed martial arts, and professional wrestling.“ <https://en.wikipedia.org/wiki/Pay-per-view>, 30.01.2017

Einsatz gekommen war. *WrestleMania III* hatte den Veranstaltern zufolge über 90000 ZuseherInnen in den Pontiac Silverdome in Detroit gebracht; der Umsatz aus dem *pay-per-view*-Bereich überstieg 10 Millionen Dollar. Crockett setzte mit *Starrcade* zu Thanksgiving auf einen ähnlichen Erfolg; Vincent K. McMahon sorgte jedoch dafür, dass dieser ausblieb. Er organisierte ein eigenes, neues Großereignis an Thanksgiving – die *Survivor Series* – und setzte zudem Kabelfernsehenunternehmen unter Druck, indem er zukünftige Rechte an WWF-Events an die Bedingung knüpfte, dass sie zu Thanksgiving neben seinem Event kein anderes *Wrestling*-Produkt anbieten durften. *Starrcade* wurde letztlich nur von fünf Anbietern vertrieben – das Resultat war verheerend für Crockett.⁵³⁹ Die beiden Promoter setzten ihre Strategien fort, mit katastrophalen Auswirkungen für die NWA. Crockett setzte im Jänner 1988 ein neues PPV an, *Bunkhouse Stampede* – McMahon konterte mit der Einführung des *Royal Rumble*, den er noch dazu gratis auf dem *USA Network* anbot.⁵⁴⁰ Als Crockett zurückschlug und das erfolgreiche Großereignis *Clash of the Champions* ebenfalls gratis anbot, zog er sich damit den Zorn der PPV-Anbieter zu, die genug von Konkurrenzkriegen hatten, in denen wertvolles Produkt derart verschleudert wurde. Crocketts Finanzsituation war so verzweifelt geworden, dass er sich nicht mehr zu helfen wusste und sein Unternehmen für neun Millionen Dollar an Ted Turner verkaufte.⁵⁴¹

Parallel bemühte sich die AWA, vom Erfolg der WWF zu profitieren statt durch ihn unterzugehen. Trotz vereinzelter begabter Wrestler war Gagnes Kader aber zu dünn, um sein Produkt weiterhin erfolgreich zu halten; der gealterte Star Nick Bockwinkel und Gagne selbst waren nicht dazu geeignet, ein junges Publikum anzusprechen. Es gelang der AWA allerdings, auf ESPN eine dienstägliche Primetime-Show unterzubringen, und mit dem *Superclash* wurde ein eigenes PPV eingeführt. Der *Superclash* sollte eine Plattform für alle jene Wrestler sein, die weder mit NWA noch

⁵³⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 128.

⁵⁴⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 129.

⁵⁴¹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 32f. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 75-80, bzw. die Autobiografie von Ole Anderson, *Inside Out*, S. 233-245.

WWF affiliert waren. Wie viele andere Versuche scheiterte auch dieser an mangelnder Kooperation; die Erfolgsaussichten waren gemessen am überlegenen Produkt der WWF ohnehin gering gewesen.⁵⁴² Der letzte *Superclash* fand 1988 vor nur 1600 Fans statt. Die Qualität der TV-Produktionen lag weit hinter jener der Konkurrenz, und Gagnes Versuche, an den popkulturellen Mainstream anzuschließen, scheiterten ebenso, da der Einsatz von Countrymusikern wenig zu dem erhofften Erfolg beitrug. Die AWA zog sich 1991 aus dem Geschäft zurück.

Die WWF aber war seit *WrestleMania III* auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs:

The company was doing nine live shows a week, had three hundred stations carrying its three syndicated programs, dropped jaws at the USA Network with an 8.2 rating for a Royal Rumble special, the highest in its history, and was having its licensed merchandise flying off toy store shelves. So much cash was flowing into the little private company – by one estimate, it generated in excess of half a billion dollars in 1988 – that it was becoming a struggle to spend it all.⁵⁴³

McMahon investierte die Früchte seines Erfolgs in Projekte, die größtenteils jenseits des *Wrestling* angelegt waren und alle mehr oder weniger scheiterten: der 20 Millionen Dollar teure Kinofilm *No Holds Barred* (mit Hulk Hogan in der Hauptrolle) zog kein Publikum an; auch ein Ausflug in die Welt des Boxens war ein Misserfolg. Gelder wurden in die Entwicklung eines Parfums gesteckt, das nie auf den Markt kam. Die WWF errichtete in Stamford ein achtstöckiges Bürogebäude, den so genannten Titan Tower.⁵⁴⁴ 1989 beschloss McMahon, Athletikkommissionen keine Lizenzgebühren zahlen zu wollen, und ließ in einem Treffen mit der New Jersey Athletikkommission offiziell feststellen, dass das Produkt *Wrestling* keine sportlichen Wettkämpfe zeige und als *sports entertainment* nicht von den Athletikkommissionen zu regulieren sei – eine Entscheidung, die ihm innerhalb des Geschäfts wenig Freunde machte. Zeitgleich mit McMahons Gründung der *World Bodybuilding Federation* (WBF) – die eine Art „Bodybuilding Entertainment“ analog zu seiner *Wrestling*promotion bieten sollte

⁵⁴² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 129.

⁵⁴³ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 81.

⁵⁴⁴ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 81.

– begann der Prozess gegen Dr. George Zahorian, der des Handels mit Steroiden angeklagt war und als Mitglied der *Pennsylvania Athletic Commission* Verbindungen zur WWF hatte; es konnten ihm Steroidlieferungen an zahlreiche Wrestler nachgewiesen werden.⁵⁴⁵

McMahon wurde angeklagt, die Verteilung mit Zahorian organisiert zu haben. Er wurde freigesprochen, doch die Konsequenzen waren schwerwiegend: Die frischgegründete WBF brach zusammen, und die frühen 1990er brachten der WWF Umsatzrückgänge.⁵⁴⁶

1.2.12 *Monday Night Wars*

Diese Schwächephase der WWF bot der von Ted Turner übernommenen WCW die Gelegenheit, die WWF zu überholen – doch das Management, das mit den Gegebenheiten des *Wrestling*-Geschäfts nicht vertraut war, hatte Schwierigkeiten, die Situation für sich zu nutzen:

Turner failed to recognize that experience with other forms of television programming did not qualify someone to manage a wrestling organization, regardless of how heavily that organization relied on television for survival. The TBS boss, therefore, stumbled badly in the first years of his direct involvement with WCW by appointing veteran television executives from his company to run his new wrestling operation.⁵⁴⁷

Jim Herd war der erste von Turners Managern, der Wrestler Dusty Rhodes, Ole Anderson und schließlich wieder Rhodes als Booker anstellte. Konflikte mit Ric Flair führten dazu, dass dieser (inklusive NWA-Weltmeisterschaftsgürtel) zur WWF überwechselte. Die WWF zeigte den Titel prompt auf ihren Shows; die WCW reagierte mit Panik und Druck auf Herd, der Flair vergeblich einen neuen Vertrag anbot.⁵⁴⁸ Der Weltmeisterschaftsgürtel konnte schließlich über einen Gerichtsprozess zurückgeholt werden:

⁵⁴⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 130f.

⁵⁴⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 132. Zum Steroid-Skandal siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 84-97; 123-130; Hulk Hogan, *Hollywood Hulk Hogan*, S. 275-281, 312-314.

⁵⁴⁷ Beekman, *Ringside*, S. 132.

⁵⁴⁸ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 37f.

WCW promptly filed a lawsuit that eventually forced Flair to send the belt back. It also set a legal precedent that would have a major impact on wrestling years later: the court ruled that a pro-wrestling belt was a valuable symbol for the promotion it represented, and if Flair continued to wear it on WWF TV, WCW could sue for damages.⁵⁴⁹

Die Situation blieb aber prekär für die WCW, deren Fans die Rückkehr des vertriebenen Stars forderten. Das Booking der WCW war nicht geeignet, die Situation zum Besseren zu verändern. Der neue Champion Lex Luger wurde von dem Publikum nicht angenommen und verließ die Firma Richtung WBF bzw. WWF, nachdem er den Titel an WCW-Hoffnung Sting verloren hatte.⁵⁵⁰ Herd wurde gefeuert und von Kip Frye ersetzt, der versuchte ein neues System zu implementieren:

His concept was simple: reward the men who did their jobs the best. In fact, he created a new bonus system in the company in which a \$5,000 award was distributed to those who performed the best match on each pay-per-view event. Raises were also introduced. This led, amazingly enough, to workers suddenly being motivated in the ring, which in turn gave fans events worth watching.⁵⁵¹

Frye kündigte jedoch unvermittelt, und die Leitung der WCW wurde Bill Shaw übertragen. Er wiederum heuerte Bill Watts an, der innerhalb kürzester Zeit für Unruhe unter den Wrestlern sorgte:

For example, he immediately instituted a ban on all moves of the top rope. This effectively killed any Cruiserweight matches, which had begun to help differentiate WCW from other organizations. [...] He also removed the protective mats that surrounded the ringside area. [...] It could be argued that perhaps it was done to make the workers tougher when they took bumps outside the ring. [...] He cut payroll. He eliminated catering at events. He outlawed wives and families from visiting backstage with the wrestlers. And in an apparent effort to piss everyone off, he set forth a rule that forbade any wrestler to leave the arena until the entire show was over.⁵⁵²

⁵⁴⁹ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 38.

⁵⁵⁰ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 38-43.

⁵⁵¹ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 43.

⁵⁵² Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 44f. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 106.

Watts förderte unter anderem auch seinen Sohn – wie es auch Dusty Rhodes getan hatte.⁵⁵³ Seinen Booking-Strategien war zudem wenig Erfolg beschieden.⁵⁵⁴ Watts holte Ric Flair (gemeinsam mit anderen Wrestlern wie etwa Sid Vicious und Davey Boy Smith) zurück in die WCW, wurde aber entlassen, als rassistische Aussagen bekannt wurden, die er im Rahmen eines Interviews getätigt hatte.⁵⁵⁵

Damit wurde der Weg frei für Eric Bischoff, dessen *Wrestling*-Karriere 1989 als Announcer in der AWA begonnen hatte.⁵⁵⁶ Er bemühte sich mit zunächst wenig Erfolg, die Storylines durch den Einsatz aufwändig produzierter TV-Segmente aufzuwerten.⁵⁵⁷ Bischoff erkannte, dass die WCW ihr regionales Image ablegen und die Qualität des Produktes erhöhen musste. Um Geld zu sparen, wurden die TV-Shows der WCW in den MGM Studios (*Disney World*) in Orlando, Florida gefilmt. Dort wurden mehrere Shows auf einmal gefilmt; mit dem Produkt nicht vertraute ZuseherInnen wurden durch „signs to instruct folks to cheer and to boo“⁵⁵⁸ angeleitet. Diese Vorgehensweise brachte auf der einen Seite Einsparungen, zwang die Firma aber dazu, weit im Voraus zu planen und TV-Shows abzufilmen, deren Inhalte im Rahmen der Storylines nach jenen der zwischen den Fernsehübertragungen stattfindenden Live-Shows „stattfanden“.⁵⁵⁹ Dies brachte einige Schwierigkeiten mit sich, wenn etwa bereits gefilmte, aber noch nicht ausgestrahlte Ergebnisse an die Fans durchsickerten, oder Verletzungen wie Vertragsstreitigkeiten zu Ausfällen führten. Bischoffs freier Umgang mit

⁵⁵³ Vgl. Dustin Rhodes, *Cross Rhodes. Golddust, Out of the Darkness* (New York: Simon & Schuster (paperback) 2010).

⁵⁵⁴ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 45-48.

⁵⁵⁵ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 48-52. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 109f.

⁵⁵⁶ Zu Eric Bischoff siehe dessen Autobiografie (Eric Bischoff with Jeremy Roberts, *Controversy Creates Ca\$h* (London: Pocket Books 2007)) oder Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*. Als prominente Figur des US-amerikanischen *Professional Wrestling* wird Bischoff in zahlreichen Autobiografien besprochen, etwa von Steve Austin, Ric Flair, Mick Foley, Eddie Guerrero, Bret Hart, Hulk Hogan, Booker T. Huffman, Chris Jericho, Diamond Dallas Page, Rey Mysterio Jr. und anderen.

⁵⁵⁷ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 51f. Die Darstellung von Reynolds und Alvarez erweckt den Eindruck, die Produktion dieser TV-Segmente hätte unter Shaw/Watts begonnen; sie wurden jedoch unter Eric Bischoff abgesegnet. Zu den WCW-TV-Produktionen dieser Zeit siehe Mick Foley (Mankind), *Have a nice day! A Tale of Blood and Sweatsocks* (New York: Harper 2010 – first edition HarperCollins 1999), S. 330-335.

⁵⁵⁸ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 55.

⁵⁵⁹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 55.

dem Weltmeisterschaftstitel der WCW führte auch zum endgültigen Bruch mit der NWA.⁵⁶⁰ Als der geplante (und als solcher bereits abgefilmte) Champion Sid Vicious in einen gewalttätigen Streit mit Arn Anderson geriet, der von der britischen Presse aufgegriffen wurde, wurde er in der Folge gefeuert und brachte damit endgültig die langfristige Planungsstrategie der WCW in Misskredit.⁵⁶¹

Bischoff hatte es in seinem ersten Jahr nicht geschafft, die WCW aus den roten Zahlen zu bringen. Erst mithilfe von umfangreichen finanziellen Investitionen und Primetime-TV konnte Druck auf den Marktführer ausgeübt werden. Es gelang Bischoff, Hulk Hogan um den Preis vollständiger kreativer Kontrolle aus der „Pension“ zurückzuholen – und das Management davon zu überzeugen, die damit einhergehenden Kosten zu tragen.⁵⁶² Hogans Wechsel brachte der Firma sofort Aufmerksamkeit und Umsatz – in der Folge wechselten weitere ehemalige Stars wie Randy Savage, Jim Duggan, Honky Tonk Man und andere zur WCW – auf Kosten des internen Talents wie etwa Steve Austin oder Mick Foley.⁵⁶³ Bischoff bediente sich ähnlicher Strategien wie McMahon in den 1980ern:

Bischoff used Turner's deep pockets to transform WCW's product into a slick vehicle capable of challenging the WWF. He also adopted the talent-raiding strategy that McMahon used so effectively during the early 1980s. Bischoff hired WWF announcers Bobby „the Brain“ Heenan and „Mean“ Gene Okerlund, then began to pilfer disgruntled WWF wrestlers.⁵⁶⁴

Die etablierten Stars der 80er wurden eingekauft, um auf das Nostalgiepotential der mittlerweile erwachsenen Fans der 1980er zu setzen, ohne auf die langfristigen Folgen einer derartigen Rekrutierungspolitik zu achten. Diese resultierte auch nur kurzfristig in Erfolg. Bischoff gelang es, von Turner einen zweistündigen Primetime-Slot auf TNT für die WCW zu erhalten.

⁵⁶⁰ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 56.

⁵⁶¹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 58. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 132f., bzw. Booker T. Huffman with Andrew William Wright, *Booker T. My Rise to Wrestling Royalty* (Aurora, IL: Medallion Press 2015), S. 41-44.

⁵⁶² Zu Hogans Zeit in der WCW siehe etwa Hulk Hogan, *Hollywood Hulk Hogan*, S. 315-408. Siehe auch Eric Bischoffs Autobiografie, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 115-123.

⁵⁶³ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 58-60. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 134-140.

⁵⁶⁴ Beekman, *Ringside*, S. 133.

Da der Slot Montag abends lag, konnte die WCW in direkte Konkurrenz mit der WWF-Show *Raw* treten.⁵⁶⁵ Die daraus resultierenden *Monday Night Wars* um die Nielsen-Ratings der TV-Agenturen führten zu vergrößerten Anstrengungen auf beiden Seiten, die Fans für sich zu gewinnen. Bischoff eröffnete den „Krieg“, in dem er das Konzept des TV-*Wrestling* schon mit dem Debüt der neuen WCW-Show *Nitro* vollkommen änderte:

The years-old formula of wrestling shows consisting primarily of squash matches flew right out of the window. In its place were big-name versus big-name showdowns, something reserved for pay-per-views in the past. Shocking happenings, such as Lex Luger suddenly defecting from the WWF, began occurring on an almost weekly basis. Fans soon learned that if you missed *Nitro*, by God, you could miss a lot, and it became *the* show to watch on Monday nights.⁵⁶⁶

Doch nicht nur die Inhalte hatten sich geändert, was Intensität und Frequenz betraf; *Nitro* war vor allem live. Bischoff moderierte die Show als *top announcer* selbst und bemühte sich, den Live-Charakter seiner Show herauszustreichen und deren inhärente Unberechenbarkeit gegenüber der aufgezeichneten Show der Konkurrenz hervorzuheben – bzw. schadete er ihr, indem er die Ergebnisse des WWF-Programms in seiner eigenen Show an das Publikum weitergab:

In case you're tempted to grab the remote control and check out the competition, don't bother. It's two or three weeks old. Shawn Michaels beats the big guy with a superkick that couldn't earn a green belt at a YMCA. Stay right here. It's live.⁵⁶⁷

Damit brach Bischoff auch eine der ungeschriebenen Regeln des *Wrestlings* – „not to ever acknowledge your competitors on air“.⁵⁶⁸ Der Live-Charakter von *Nitro* ermöglichte es Bischoff, spontan auf die Aufzeichnungen der WWF zu reagieren und die eigene Show umzustrukturieren, während sie lief.⁵⁶⁹ Bischoff warb weiterhin Wrestler der WWF ab und bemühte sich, die Konkurrenz zu beschädigen – die ehemalige Frauen-

⁵⁶⁵ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 61-62. Siehe hierzu auch Bischoff, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 148-152.

⁵⁶⁶ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 63.

⁵⁶⁷ Eric Bischoff, *Nitro* 11.09.1995, zitiert nach Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 144.

⁵⁶⁸ Beekman, *Ringside*, S. 133.

⁵⁶⁹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 63.

weltmeisterin der WWF, Debbie „Madusa“ Micelli, erschien etwa live auf *Nitro* und warf dort ihren WWF-Meisterschaftsgürtel in den Müll.⁵⁷⁰

Am 27. Mai 1996 gelang der WCW ein vielbeachteter Coup, als der WWF-Star Razor Ramon (Scott Hall) unerwartet und live auf *Nitro* erschien und der WCW „den Krieg erklärte“.⁵⁷¹ Bischoff sprach damit den Konflikt zwischen den Konkurrenten nicht nur auf der Vermittlungsebene seiner eigenen Show an, sondern brachte ihn in Form eines Wrestlers, der vor kurzem noch für die Konkurrenz gearbeitet hatte, direkt in den Ring – und damit auf die Ebene des *Wrestling* selbst. Die Storyline profitierte zudem von dem Potential, unter Fans beliebte „Fantasy Match-ups“ Realität werden lassen zu können:

From the time WCW and the WWF first emerged as the two major leagues of professional wrestling, fans had debated who would win in a showdown between the two. Many knew that the whole business was in fact predetermined, but it was still fun to contemplate the awesome matchups that would take place should the two companies ever compete under one banner. In fact, many wrestling magazines seemed to stay in business by publishing at least one article detailing interpromotional „dream matches“ each month. Every fan hoped to see, once and for all, which of the two organizations was truly superior.⁵⁷²

Der 27. Mai war auch der Tag, an dem *Nitro* von einer Stunde auf zwei verlängert wurde (20:00-22:00) und somit eine Stunde vor *Raw* begann – ironischer Weise füllte *Nitro* damit den Slot, den bis dahin Hulk Hogans mittlerweile abgesetzte TV-Serie *Thunder in Paradise* eingenommen hatte.⁵⁷³

Die WWF reagierte zunächst mit einer Klage:

The suit cited, among other things, unfair competition (with regard to WCW's portrayal of this as an interpromotional angle – ironic given WWF's portrayal of Ric Flair in 1991), trademark infringement (Hall looked and spoke too much like Razor Ramon for their tastes), unfair competition (WCW had allegedly claimed on its 900 Hotline that WWF was ready to file for bankruptcy – a stretch, but this was the year in which WWF was closest to going under in its entire history), and defamation and libel (for an incident in which the power

⁵⁷⁰ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 64.

⁵⁷¹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 65. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 157f. Diese Idee war allerdings bereits in Japan benutzt worden – vgl. die erste Autobiografie von Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 262f.

⁵⁷² Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 65.

⁵⁷³ Zu *Thunder in Paradise* siehe Hulk Hogan, *Hollywood Hulk Hogan*, S. 303-311.

went out at Nitro and Bischoff implied that „the competition“ might have had something to do with it).⁵⁷⁴

In der Woche darauf folgte WWF-Wrestler Diesel (Kevin Nash), der mit Hall auf *Nitro* erschien und die WCW attackierte – ohne dass jemals die Worte „WWF“, „Razor Ramon“ oder „Diesel“ fielen.⁵⁷⁵ Das Publikum war ohnehin mit den WWF-Personae der Wrestler vertraut; ihre bloße Anwesenheit, die die WWF nicht verbieten konnte, reichte zur Implikation des Konfliktes aus. Auch die Sprache, die in der Kontextualisierung der Geschehnisse eingesetzt wurde, bediente sich an Fachbegriffen aus wirtschaftlichen Konfliktsituationen – Halls und Nashs Handlungen bedeuteten einen „attempted hostile takeover“.⁵⁷⁶ Das Potential dieses *program* vergrößerte sich noch, als der ewige Held Hulk Hogan zu Hall und Nash „überlief“, zum *heel* mutierte und sie als *New World Order of Wrestling* (nWo) bezeichnete.⁵⁷⁷ Hogan hatte sich als *babyface* abgenutzt und versuchte mit diesem Rollentausch seinen Platz an der Spitze zu sichern.⁵⁷⁸ In Kombination mit Neuerungen wie avantgardistisch anmutenden Videoauftritten, die angeblich per *New World Order* illegal in das Programm der WCW eingespielt wurden,⁵⁷⁹ gelang ein bahnbrechender Erfolg, der auf der bereits skizzierten prekären Beobachtungssituation der *Wrestling*-Fans zwischen Glaube und Unglaube basierte und dieser Spannung nach Kräften Nahrung gab. Parallel dazu wurden junge Talente mit lukrativen Verträgen vom freien Markt geholt, Austausch-Kooperationen mit für die USA exotisch anmutenden *Wrestling*-Promotions aus Mexiko und Japan eingegangen.⁵⁸⁰ Am *Fall Brawl*-PPV der WCW am 15. September 1996 nahmen etwa zukünftige (Super)Stars wie Chris Jericho, Chris Benoit, Juventud Guerrera, Chavo Guerrero Jr., Super Calo, Rey Mysterio und Diamond Dallas Page teil. Der *Fall Brawl* war prototypisch für das folgende PPV-Rezept der WCW –

⁵⁷⁴ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 67.

⁵⁷⁵ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 68.

⁵⁷⁶ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 69.

⁵⁷⁷ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 71-73.

⁵⁷⁸ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 74. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 159-161; Hogan, *Hollywood Hulk Hogan*, S. 327-330; Bischoff, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 214-219.

⁵⁷⁹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 78.

⁵⁸⁰ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 97f.

„fantastic undercard matches followed by main events featuring big names that weren't so great as far as wrestling was concerned.“⁵⁸¹

Die WWF geriet unter starken finanziellen Druck; im Vergleich nahm sich ihr Programm altmodisch und vorhersehbar aus. Hinzu kam noch, dass Bret „Hitman“ Harts Vertrag 1996 vor dem Auslaufen stand. Der Kanadier Hart war neben dem Wrestler *Undertaker* der damals wohl größte Star der WWF, mit zahlreichen Fans in Nordamerika und vor allem auch in Europa, ein Wrestler der zweiten Generation mit großem Ansehen in- und außerhalb des Geschäfts. Es gelang der WWF trotz lukrativer Angebote der Gegenseite, Hart zum Verbleib zu bringen – für weniger Geld, dafür aber mit einem 20-Jahres-Vertrag. WCW verlängerte den Vertrag mit Hogan und brachte einen weiteren Star der 1980er an Bord – Rowdy Roddy Piper, der etwa wie Macho Man Randy Savage in Wiederholung der WWF-Storylines der 1980er Jahre gegen Hulk Hogan antrat, dabei aber Matches von höchst zweifelhafter Qualität produzierte. Sowohl Hogan als auch Piper lieferten im Vorfeld ihrer Matches hervorragende Arbeit als Showmen, konnten aber im Ring nicht daran anschließen. Parallel dazu zeigten sich weitere Schwierigkeiten in Bezug auf das Booking – Bischoff deklarierte sich *in story* als Teil der *nWo*, die in der Folge durch zahlreiche „Beitritte“ von Wrestlern stark verwässert wurde. Piper gewann sein Match gegen Hogan bei dem größten PPV der WCW, *Starrcade* 1996 – doch Hogans Titel hatte nicht auf dem Spiel gestanden.⁵⁸²

Auch 1997 setzte Bischoff in erster Linie auf die *nWo* – auf Kosten der „WCW-Fraktion“ der Wrestler, die eigentlich als deren Antagonisten hätten aufgebaut werden müssen, um als Konflikt Anziehungskraft zu beweisen:

The whole idea behind drawing money in wrestling is actually pretty basic: create a match fans want to see and, more importantly, one that they're willing to pay to see. If fans perceive that one side has zero chance of winning, they won't want to see the bout. After all, the outcome of such an encounter would be predetermined (which is ironic, since all pro wrestling is predetermined). It's also crucial that the two factions are perceived as equals: if a main-eventer takes on a lower-card guy, fans will likely reject the match.⁵⁸³

⁵⁸¹ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 81.

⁵⁸² Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 82-89.

⁵⁸³ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 68f.

1996 hatte die WCW in diesem Sinn effektives Booking betrieben, indem sie Hall und Nash schnell als glaubhafte Herausforderer des bestehenden Wrestler-Pools der WCW inszenierten. Doch der damit einhergehende Erfolg führte dazu, dass der Fokus zu stark auf die *nWo* gelegt wurde. Einzig WCW-Star Sting wurde sorgfältig und mit großer Geduld auf einen entscheidenden Kampf gegen Hulk Hogan hin aufgebaut. Parallel engagierte Bischoff für die Summe von zwei Millionen Dollar Basketball-Star Dennis Rodman, um die WCW an aktuelle Populärkultur anzubinden – Rodman trat im *main event* des PPVs *Bash at the Beach* 1997 an. Im Laufe des Jahres zeigte sich jedoch, dass die *nWo* zu übermächtig dargestellt wurde und Titel wenn überhaupt so nur kurz verloren; Hall, Nash und Hogan verfügten hinter den Kulissen über großen Einfluss und waren nicht daran interessiert, ihren Platz an der Spitze abzugeben. Abgesehen von Sting wurden klassische WCW-Stars wie Luger, Steiner Brothers, Arn Anderson und Ric Flair wenig erwähnt oder in überaus schlechtem Licht gezeigt.⁵⁸⁴ Doch die Zahlen sprachen noch für diese Vorgehensweise der WCW, weshalb diese Problematik ignoriert wurde: Die Zuseher-Zahlen stiegen auf ein konstantes Hoch an, die Shows waren ausverkauft, die „buy rates“ der PPVs stiegen an.⁵⁸⁵

In dieser Situation geriet die Vertragssituation von Bret Hart wieder in den Fokus. Vince McMahon hatte behauptet, wegen finanzieller Schwierigkeiten den hochdotierten Vertrag Harts nicht bedienen zu können, und gab deshalb seinem Angestellten die Freigabe, in erneute Verhandlungen mit der WCW zu treten. Bret Hart war ohnehin mit seiner Situation in der WWF unzufrieden: Der „Hitman“ war jahrelang ein Held gewesen, der für Ausdauer, technisches Geschick und eine *never say die*-Haltung stand. 1997 wandelte er sich nach Vorgabe von McMahon zu einem kanadischen Nationalisten, der die USA kritisierte und damit natürlich innerhalb der USA zum Hassobjekt wurde. Nach langem Zögern unterschrieb Hart bei der WCW.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 93-104. Siehe auch die Autobiografien von Arn Anderson, Eric Bischoff, Ric Flair, Lex Luger.

⁵⁸⁵ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 105.

⁵⁸⁶ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 104f. Siehe hierzu auch Bret Hart, *Hitman*,

Hart war zur Zeit seines anstehenden Wechsels zur WCW noch *World Heavyweight Champion* der WWF, also Träger des prestigereichsten Titels. McMahon befürchtete, dass Hart als Träger des Titels zur WCW überlaufen könnte, was einen enormen Imageverlust bedeutet hätte; also forderte er Hart auf den Titel bei dem nächsten Großereignis in Montréal an seinen Konkurrenten Shawn Michaels zu verlieren. Hart weigerte sich und zitierte eine *creative-control*-Klausel seines Vertrages, die ihm das Bestimmungsrecht über die letzten 30 Tage seiner Beschäftigung verlieh. Hart, der sich extrem mit seiner Wrestling-Persona identifizierte, wollte nicht als kanadischer Held vor einem kanadischen Publikum verlieren; zudem bestand zwischen ihm und Shawn Michaels, einem Vertreter der neuen *Wrestling*-Generation, eine ausgeprägte Abneigung, die sich in einer sehr realen Feindschaft niedergeschlagen hatte. McMahon einigte sich mit Hart auf ein Finish, das zu einer Disqualifikation ohne Titelverlust führen sollte: Michaels würde Hart in dessen *Finishing Move*, den Aufgabegriff *Sharpshooter* bringen – Hart würde diesen Move umdrehen – daraufhin würden andere Wrestler den Ring stürmen – Handgemenge – schließlich Disqualifikation. Stattdessen ließ McMahon die Ringglocke läuten, als sich Hart gerade im eigenen Aufgabegriff befand. Ohne Vorwissen war der Champion vor seinem eigenen Publikum entthront worden.⁵⁸⁷ Sowohl WCW als auch WWF mussten zu dem Ereignis Stellung nehmen. McMahon musste einer drohenden Revolte unter seinen eigenen Wrestlern vorbeugen und Fans mit der Situation aussöhnen. Die WCW bereitete sich auf die Ankunft ihres neuen Stars vor.

S. 444-450. Hart selbst war zudem mit der neuen Ausrichtung der WWF nicht glücklich; selbst in einer konservativen Wrestlingtradition aufgewachsen, brachte er der Änderung des WWF-Programms – „family-friendly“ zu sein war nicht mehr das erklärte Ziel – wenig Verständnis entgegen.

⁵⁸⁷ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 107-110. Siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 189-195, und die Dokumentation *Wrestling with Shadows*, dir. Paul Jay, with Bret Hart. Eine umfassende Beschreibung enthält der *Wrestling Observer Newsletter* von Dave Meltzer vom 17.11.1997. Siehe auch Ferstl, *Wrestling with Narratives*, S. 169-180. Im Rahmen der Autobiografien siehe Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 263-280, und Bret Hart, *Hitman*, S. 390-462.

1.2.13 *The Tide is turning*

Der *Screwjob* fiel in eine Phase, in der die WWF unter starkem Druck stand – McMahon musste handeln. Die WCW befand sich auf einem Höhenflug, was Seherzahlen und Umsatz betraf. Das letzte Drittel des Jahres 1997 sollte allerdings entscheidend für den Ausgang der *Monday Night Wars* sein; als Kulminationspunkt des Konflikts zwischen den Konkurrenten kann der *Screwjob* angesehen werden, bzw. das Milieu, das diesen erst ermöglichte. Erfolg und Misserfolg der beiden Unternehmen können anhand ihrer Reaktionen auf dieses von ihnen geschaffene Milieu im Gefolge des *Screwjobs* erklärt werden. Beekman schreibt in Bezug auf die inhaltliche Neuausrichtung der WWF Ende 1997 (allerdings ohne auf den *Screwjob* Bezug zu nehmen):

McMahon responded by dramatically altering the content of his television programs. WWF product became darker and more violent. Although the shift began earlier, McMahon codified his new approach in a December 1997 pronouncement that came to be known as his „new directions“ speech. The WWF chief declared that wrestling needed a new, adult approach. An approach that acknowledged sexuality, profanity, and the violence of American society. McMahon declared that the WWF would no longer offer wrestling fans the intelligence-insulting good guy versus bad guy dichotomy at the heart of professional wrestling for more than half a century. Rather, WWF performers would be antiheroes, offered to fans not in stark black and white, but in various shades of gray. McMahon promised fans wrestling loaded with WWF „attitude“. The edgy „attitude“ promoted by McMahon ushered in a new era of wrestling. No longer based around simple morality plays and the promotion of law and order and role models, WWF wrestling became, if not exactly adult, at least adult-themed.⁵⁸⁸

Beekman bezeichnet das in der Folge entwickelte Programm als eine „bonanza of puerile and juvenile behavior“ – die Shows „reveled in profanity, misogyny, coarse racial stereotypes, and sexuality.“⁵⁸⁹ McMahon führte etwa die *Nation of Domination* ein („a racially stereotyped heel organization that promoted African-American nationalism“⁵⁹⁰), und die *Degeneration X* als Gegenstück zur *nWo*. McMahon verstärkte auch den Frauenanteil unter den WrestlerInnen, indem er junge Frauen als *WWF divas* anheuerte:

⁵⁸⁸ Beekman, *Ringside*, S. 134.

⁵⁸⁹ Beekman, *Ringside*, S. 134.

⁵⁹⁰ Beekman, *Ringside*, S. 134.

„These women invariably became enmeshed in hypersexualized and demeaning storylines that often involved swimsuit competitions, clothes ripping, or in-ring groveling.“⁵⁹¹ Katalysator dieser Entwicklung war Rena Mero, die unter dem Namen „Sable“ zur prototypischen „Diva“ wurde:

Sable provided a potent new weapon in the ratings war. Just as Mick Foley redefined athleticism, she became the prototype for the aerobicized temptress in ass-hugging spandex – a category that would grow to include Terri Runnels, the pert and pouty wife of the androgynous Goldust; Debra Marshall, who wore gray-flannel micro-miniskirts with square-cut jackets that opened to her bra; and Jaqueline Moore, an African American black belt in tae kwon do who was hired to be Marc Mero’s girlfriend after an on-air „split“ with Sable. As a group, the women wrestled one another in mud, cottage cheese, vats of oil – whatever was good and greasy. They pounded each other’s chests, ripped off each other’s clothes, squeezed each other’s heads between their thighs.⁵⁹²

Sable erhielt auch eine Fotostrecke in der April-Ausgabe des Playboys 1999 – die Ausgabe wurde eine Million Mal verkauft.⁵⁹³

The lone exception was Joanie Laurer, who was neither pristine nor innocent, and had the muscularity to wrestle for real. With a string of stepfathers that caused her to consider making a career out of kicking men’s asses at an early stage in life, Laurer was serious about her athleticism. And having chucked a job as a singing telegram girl tot rain with Killer Kowalski in Boston, she had no interest in the women’s division. She wanted to fight men. By mixing equal doses of Carrie and Charlie’s Angels to develop the character known as Chyna, Laurer set herself apart as a kind of New Age feminist. She even argued that she was advancing the cause for sexual equality by delivering the first blow, and then letting men hit her back without being viewed as wife beaters or misogynists.⁵⁹⁴

Auch Chyna sollte allerdings im Playboy auftreten.⁵⁹⁵

McMahon bewies damit auch seine Fähigkeit, erfolgversprechende Trends im *Wrestling* zu erkennen, die von Konkurrenten ins Leben gerufen wurden, und diese in seinem eigenen Produkt zu adaptieren bzw. weiterzuentwickeln. Dies betraf 1997 nicht nur die Strategien der WCW, sondern auch – vor allem in Bezug auf inhaltliche Neuausrichtung – jene der ECW

⁵⁹¹ Beekman, *Ringside*, S. 135.

⁵⁹² Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 222f.

⁵⁹³ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 225. Vgl. auch die Autobiografien von Joanie Laurer (with Michael Angeli, *Chyna. If They Only Knew* (New York: Regan-Books 2001)) und Tammy „Sunny“ Sytch, *A Star Shattered. The Rise & Fall & Rise of Wrestling Diva Tammy „Sunny“ Sytch* (Riverdale, NY: Riverdale Avenue Books 2016).

⁵⁹⁴ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 223. Siehe auch die Autobiografie von Joanie Laurer, *Chyna. If They Only Knew*.

⁵⁹⁵ Vgl. Laurer, *Chyna. If They Only Knew*, S. 314-316.

(*Extreme Championship Wrestling* – zuvor *Eastern Championship Wrestling*). Die ECW war 1992 gegründet worden und konnte sich bald einen Kultstatus erarbeiten, der das Unternehmen überlebensfähig machte, obwohl die ECW nur regional auftrat und lediglich auf kleinen Sportkanälen zu empfangen war.⁵⁹⁶ Der Kultstatus der ECW basierte auf so genanntem *Hardcore Wrestling*:

While American wrestling organizations long relied on juicing (intentional cutting and bleeding), cage matches, and foreign objects to generate excitement, some elements within Japanese professional wrestling developed a style of wrestling built entirely on bloodletting and props such as barbed wire, thumbtacks, and mild explosives. This violent style, best exemplified by Atsushi Onita's Frontier Martial-Arts Wrestling (FMW), served as an influence for a number of American wrestlers who traveled to Japan. Wrestlers such as Terry Funk and Mick Foley brought the style to America as hardcore, and Ted Gordon [ECW's Gründer] and Paul Heyman [ECW's späterer Besitzer] made the style the heart of ECW. For example, they encouraged fans to bring weapons to ECW shows and to hand the props to the performers during the matches. A number of the most popular ECW wrestlers established themselves purely on their willingness to engage in bloody, weapon-wielding matches with little regard paid to actual wrestling moves. ECW wrestlers of this ilk, such as Foley, Funk, the Sandman, and New Jack, can be viewed as modern disciples of the Sheik. The other „extreme“ aspect of ECW involved the high-risk aerial maneuvers wrestlers such as Sabu and Rob Van Dam adapted from the high-flier style of wrestling practiced by Mexican luchadores.⁵⁹⁷

Die ECW wurde über diese Methoden, deren Anziehungskraft durch den resultierenden Kultstatus bewiesen wurde, stilbildend für die WWF. Zudem fungierte die ECW durch ihre besondere Situation – klein genug, um Newcomern Chancen zu geben, und erfolgreich genug, um diesen Newcomern eine weit rezipierte Bühne zu bieten – als Sprungbrett für zahlreiche spätere Stars der 1990er und danach, was auch in einigen *Wrestling*-Autobiografien entsprechenden Niederschlag findet.⁵⁹⁸ Sowohl WCW als auch WWF übernahmen WrestlerInnen der ECW; doch nur die WWF folgte der brutalen, sexualisierten Stilrichtung, welche die Besitzer der WCW nicht auf ihren Sendern sehen wollten.⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 137; Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 199-201.

⁵⁹⁷ Beekman, *Ringside*, S. 137.

⁵⁹⁸ Vgl. etwa die Autobiografien von Mick Foley, Rey Mysterio, Chris Jericho.

⁵⁹⁹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 138.

Die WWF geriet durch diese Vorgehensweise auch in Kritik; eine vielzitierte Studie an der Indiana University aus dem Jahr 1998 listete in 50 Episoden von *Raw* unter anderem 157 „obszöne Gesten“ und 128 Fälle simulierter sexueller Aktivität auf.⁶⁰⁰ Die Seherzahlen waren jedoch stabil mit der Zahl obszöner Gesten gestiegen. Die WWF ironisierte diese Vorwürfe in einem Superbowl-Werbespot 1999 und machte offensiv Werbung damit.⁶⁰¹

In diesem Zusammenhang – der Übernahme von ECW-WrestlerInnen durch WWF und WCW – lässt sich auch ein weiterer Gegensatz zwischen den beiden Unternehmen herausarbeiten. McMahons Fähigkeit zur strategischen Planung im Rahmen der Entwicklung von *Wrestling*-Personae war der der WCW überlegen. In den 1990ern griff die WCW wie bereits beschrieben auf etablierte WWF-Stars wie Hulk Hogan, Randy Savage, Ultimate Warrior, Kevin Nash und Scott Hall zurück bzw. setzte auf traditionsreiche WCW-Helden wie Ric Flair und Sting zurück. Der einzige Newcomer, den die WCW unter Bischoffs Kommando erfolgreich zum Star aufbauten, war der Wrestler Goldberg; und selbst dessen Karriere wurde auf ihrem Höhepunkt von Fehlentscheidungen der WCW-Führung beschädigt.⁶⁰²

McMahon hingegen machte in derselben Zeit völlig Unbekannte wie Dwayne „The Rock“ Johnson zu Stars und übernahm Wrestler aus der WCW, die erst unter ihm zum Durchbruch kamen – etwa Mick Foley, Paul Levesque („Triple H“), Steve Austin (Steve Williams), Mark Callaway („Undertaker“), oder Chris Jericho.⁶⁰³ Zentral hierfür waren jenseits des „Talents“ auch Mitglieder des Managements, die von der WCW zu der WWF gewechselt waren und dort zentrale Positionen einnahmen, die den Wechsel von Wrestlern zu ermöglichen halfen – wie etwa Jim Ross:

Having risen through the ranks as Bill Watts's right-hand man in Tulsa, and later the vice president for broadcasting at WCW, Ross knew everyone there was to know. Just as important, he had the same hard-on for Bischoff as Vince did. Bischoff had just forced him out of WCW in a management purge. By offering Ross a soft landing in the WWF, McMahon got a pipeline to all the disaf-

⁶⁰⁰ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 470-497.

⁶⁰¹ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 224.

⁶⁰² Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 131-141.

⁶⁰³ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 136.

fected WCW players and one of the shrewdest judges of talent in the business. Ross proved it by making Steve Williams, the Texas backwoodsman whom Bischoff had also just fired, one of his first hires.⁶⁰⁴

Die ECW-Zugänge der WCW konnten keinen nachhaltigen Einfluss auf ihren Erfolg nehmen, da die WCW interne Hierarchien aufgebaut hatte, die darauf ausgerichtet waren den Status quo und damit die Vorherrschaft etablierter Wrestling-Größen zu erhalten. Die Problematik ist offensichtlich: Erstens konnte dadurch das Potential neuer Talente nicht gewinnbringend entfaltet werden. Zweitens sank dadurch die Motivation der Betroffenen, im Rahmen ihrer Tätigkeit gute Arbeit zu leisten, und ihre Bereitschaft erhöhte sich, wiederum von der WWF abgeworben zu werden. Drittens bedeutete das „Kastensystem“ der WCW, dass die Fans immer wieder mit Matches konfrontiert wurden, deren Protagonisten – zumindest was die athletischen Fähigkeiten betraf – ihre besten Zeiten bereits hinter sich hatten.⁶⁰⁵

Die WWF profitierte auch vom Know-How, das ihr im Rahmen ihrer Zusammenarbeit mit dem TV-Sender *USA Network* zur Verfügung gestellt wurde. Im Gefolge der Kontroverse um den Tod des Wrestlers Brain Pillman im Oktober 1997⁶⁰⁶ installierte USA-Network-Chefin Kay Koplovitz einen neuen Liaison Officer, Bonnie Hammer, um mit der WWF zusammenzuarbeiten. Hammer bemühte sich, das Produkt der WWF aufzuwerten, und lieferte zentralen Input:

Some of the changes were technical. For example, they used smoke machines but didn't have gadgets to clear the residue; as a result, the rest of the show was filmed in a haze. But the biggest problem Hammer saw was that it was hard for a newcomer to pick up the stories in midstream. „If I can't understand what's going on in the first five minutes of the show, then we're in trouble,“ she told Russo. „You have to get viewers in right away, tease them.“ She developed what she called „hot minutes“ at key channel-switching times, like ten o'clock. She also tried to help him round out his characters to give them more depth.⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 162

⁶⁰⁵ Zu Beschreibungen dieser *Corporate Culture* siehe die Autobiografien von Eddie Guerrero, Chris Jericho, Chris Canyon etc.

⁶⁰⁶ Siehe auch die Autobiografien von Eric Bischoff, Diamond Dallas Page, Mick Foley, Eddie Guerrero etc.

⁶⁰⁷ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 187.

Ebenso wichtig war im Vergleich zur WCW der unterschiedliche Umgang der WWF mit der Präsentation des Verhältnisses von Fiktionalität und Faktualität, die sich im Rahmen der *Monday Night Wars* entscheidend verschoben hatte. Die offene Konfrontation, die Eric Bischoff betrieben hatte, unterstrich den Charakter des *Wrestling* als Produkt, das den KonsumentInnen von unterschiedlichen Anbietern geliefert wurde. Es wurde beinahe unmöglich, *Wrestling*-Rezeption jenseits dieser Perspektive zu betreiben. Indem die wirtschaftliche Ebene des *Business* durch die explizite Anerkennung der bestehenden Konkurrenz in das *Wrestling*-Narrativ geholt wurde, bereicherte sie damit das *Professional Wrestling* um eine weitere Dimension, die dem Interesse an dem Produkt keinerlei Abbruch tat – im Gegenteil. Die Handlungen der Beteiligten wurden mit zusätzlicher *Bedeutung* aufgeladen, die zudem vollkommen nachvollziehbar war – es ging um Erfolg, Geld, Umsatz; ums Überleben. Die kombinierten Seherzahlen von WWF und WCW Mitte der 1990er können nur als erstaunlich beschrieben werden.⁶⁰⁸ Der *Screwjob* war erst aus dieser Konkurrenzsituation heraus möglich geworden. Die Geschichte des *Wrestling* ist als jene eines „Texts“ zu verstehen, der im Lauf seiner Entwicklung seine zunehmende Fiktionalisierung zu verschleiern versuchte, bis das Momentum kippte – die Fiktionalität wurde eingestanden, und der Akt der Fiktionalisierung wurde sukzessive stärker in das Narrativ miteinbezogen. Dem *Screwjob* kommt insofern besondere Bedeutung als Kulminationspunkt dieser fortschreitenden Ausprägung im Laufe der 1990er Jahre zu, weil im Moment des Zusammenbruchs der Illusion – im Deutlichwerden der Fiktionalität der Vorgänge – der Kampf, die Rivalität, das Ringen um Macht und den Meistertitel nicht als „fake“, „scripted“ und fiktiv aufgezeigt wurden, also eben nicht als gewissermaßen *bedeutungslos* – sondern als Metafiktion, die mit einer konkreten Realitätsvorstellung besetzt war: Hier – im Fingieren eines Matches – war „echter“ Betrug, rohe Emotion und jene Rücksichtslosigkeit, die gerne mit Millionensummen einhergeht. Kein Wunder also, dass viele Menschen aus dem Fernsehpublikum mit Befriedigung das Ende des *Screwjobs* mitverfolgt hatten, das wie eine großartige Inszenierung von

⁶⁰⁸ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Monday_Night_Wars

beispielhafter Intensität erschienen war. Aus dieser Perspektive kann der *Screwjob* als Bauanleitung für effektives *Wrestling*-Erzählen begriffen werden: Die unscharfe Grenze zwischen „Realem“ und „Fingiertem“ wird immer mehr verwischt, während zugleich der metafiktionale Erzählakt als solcher zelebriert wird; Traditionen des Erzählens finden Eingang in die Lebenswelt der PerformerInnen, und das immer neu durch Erzählung evozierte *Wrestling*-Imaginäre schließt sich in einem Kreislauf mit jenen Diskursen kurz, die die Lebenswelt des Publikums bedeuten, um wiederum in neue Fiktion umgeformt zu werden.

Die WWF und McMahon waren in der Lage, die Metafiktion des *Wrestling* in eine neue „Fiktion“ umzuwandeln, die direkt der Realität entnommen war: Der zuvor nur selten als Besitzer und kreativer Leiter der WWF öffentlich wahrgenommene Vince McMahon wurde zu einer *Wrestling*-Persona – „the evil boss Mr. McMahon“ – an dem sich zahlreiche der neu geschaffenen AntiheldInnen der WWF in rebellischer Manier reiben konnten. McMahon hatte sowohl die Tradition des Geschäfts als auch einen Superstar aus einer angesehenen *Wrestling*-Familie betrogen – statt sich noch lange mit Entschuldigungen aufzuhalten, wiederholte er sein Vorgehen wieder und wieder, nun allerdings gezielt auf die Reaktion der Öffentlichkeit abgestimmt. Der Hass der *Wrestling*-Gemeinde war ihm sicher und konnte in Umsatz umgewandelt werden. Im Rahmen der Storylines um Mr. McMahon wurden regelmäßig *Screwjob*-Szenarios als rückverweisendes Zitat gebraucht. Eine der zentralen Figuren der *Attitude Era*, die den notwendigen Kontrast zu McMahons Persona boten, war „Stone-Cold“ Steve Austin⁶⁰⁹:

Austin developed a ring persona later characterized as representative of „a truck driver drinking bad scotch before dawn.“ He eschewed elaborate ring gear and wore only black trunks or jean shorts and a vest emblazoned with smoking skulls and „Austin 3:16“ (code for the mock scriptural „Austin 3:16 says I’m going to kick your ass“). „Stone Cold“ Steve Austin drove a monster truck, drank beer in the ring, flashed his middle fingers at everyone, and seemed perpetually angry. His unfocused rancor eventually became directed at Vince McMahon.
(...)

⁶⁰⁹ Eine Analyse der Performance von Steve Austin ist bei Kutzelmann, *Harte Männer*, S. 168-199, zu finden.

The WWF owner worked himself into a storyline with Austin, and he became „Mr.“ McMahon, the despicable boss. The angle immediately connected with working-class wrestling fans. For decades wrestling served as a catharsis for blue-collar Americans venting their frustrations with employers, politicians, and foreigners by jeering rule-breaking heels. McMahon's character in the late 1990s WWF simply eliminated the symbolic middleman. He became the embodiment of the mean-spirited, heartless boss WWF fans dealt with during their workdays. By allowing „Stone Cold“ to verbally and physically abuse him, McMahon helped convert Austin into the „downtrodden hero of economic America's white, grimy underbelly.“ Austin's popularity led to a late 1990s revitalization of the WWF.⁶¹⁰

Die WCW hingegen blieb auf die *nWo* fixiert. Eine zweite wöchentliche TV-Show wurde für den Donnerstag ins Auge gefasst. Bret Hart wechselte in die WCW über und bekam unbegreiflicher Weise für das größte WCW-PPV des Jahres, *Starrcade* 1998, nur eine Rolle als Schiedsrichter zugewiesen – in einem Match, das wie schon üblich um die Konfrontation zwischen WCW und *nWo* kreiste. Obwohl Hart ein etablierter *Wrestling*-Superstar war, wurde auch er ein Opfer der etablierten WCW-Hierarchien. *Starrcade* hätte die Show sein können, in der die WCW endlich gegen die *nWo* zurückschlug – doch Bischoff ließ die Chance verstreichen, innerhalb der WCW wieder ein Gleichgewicht herzustellen. Als *main event* war das Match Hulk Hogan gegen Sting angesetzt, das beinahe ein Jahr lang vorbereitet worden war. Als Finish wurde ein doppelter inszenierter *Screwjob* eingesetzt, der jeweils schlecht umgesetzt und von den Fans kaum verstanden werden konnte und Konfusion erzeugte; Sting übernahm am Ende des finanziell erfolgreichsten PPVs unter Bischoffs Ägide den Titel, ohne ein „wahrer“ Sieger zu sein oder die Fans überzeugt zu haben.⁶¹¹

Anfang 1998 war die WCW finanziell so erfolgreich wie nie zuvor; aus dieser Perspektive mag es verständlich sein, dass die Verantwortlichen keinen Anlass sahen, an ihrem Produkt etwas zu verändern. Während die WWF einen Umbruch vornahm, setzte die WCW auf das immer Gleiche – und ihre Stars wurden nicht jünger. Das „Kastensystem“ der WCW verhinderte, dass neue Stars aufgebaut werden konnten. Zudem wurde durch die neue wöchentliche WCW-TV-Show *Thunder* jeden Donnerstag der Bedarf an Content erhöht und die Arbeitsbedingungen für die Wrestler ver-

⁶¹⁰ Beekman, *Ringside*, S. 135.

⁶¹¹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 111-116.

schlechtern – ein vergleichsweise niedrigeres Auftrittspensum war stets ein Argument gewesen, sich für die WCW statt für die WWF zu entscheiden. All-in-Veträge sorgten zudem dafür, dass das erhöhte Arbeitspensum bei gleichbleibender Entlohnung abgeleistet werden musste. Gleichzeitig wurde die Dauer von Nitro von zwei auf drei Stunden erhöht.⁶¹²

Hogans Vertrag wurde ein weiteres Mal verlängert. Streitigkeiten belasteten die Kooperationen mit mexikanischen und japanischen Wrestlern. Interne Streitigkeiten mit Hall und Nash führten zu unprofessionellem Verhalten vor Publikum.⁶¹³ Die Nielsen-Ratings von *Nitro* stiegen nach wie vor an, doch die Qualität des Produkts sank: „But the issue that was becoming clear to anyone but those running the company was that, in spite of the sold-out crowds, record-breaking ratings, and amazing buy rates, they were putting on bad show after bad show.“⁶¹⁴ Einziger Lichtblick der Innovation war das Erscheinen von Bill Goldberg. Der ehemalige Footballer wurde als unaufhaltsame Naturgewalt präsentiert, der Sieg um Sieg sammelte und die Fans damit zum Mitzählen motivierte – „a statistic of sorts in a fake sport that really didn’t have any.“⁶¹⁵ In der Zwischenzeit holte die WWF in den TV-Ratings auf – Steve Austin hatte bei der *Wrestlemania XIV* Shawn Michaels besiegt und war zum neuen Champion der WWF aufgestiegen.⁶¹⁶ Am 27. Mai 1998 übertraf *Raw* die Show der WCW erstmals nach 83 Wochen. Die WCW bemühte sich, über den Einsatz von Goldberg zurückschlagen, beging aber in der Umsetzung einige Fehler: Seit Goldbergs Siegeslauf einmal mit 60-0 als Zwischenstand verkündet worden war, begannen besonders involvierte Fans Buch zu führen und inkludierten selbst Auftritte (und damit Siege) Goldbergs, die nicht im Fernsehen übertragen wurden. Einerseits war das ein gutes Zeichen – Goldberg generierte offensichtlich großes Interesse – andererseits kam dadurch aber ans Licht, dass die WCW Goldbergs Statistiken fälschte und übertrieb – der

⁶¹² Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 117-122.

⁶¹³ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 124-130.

⁶¹⁴ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 130f.

⁶¹⁵ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 131.

⁶¹⁶ Vgl. die Autobiografien von Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 284-288, und Stone Cold Steve Austin with Jim „J.R.“ Ross as told to Dennis Brent, *The Stone Cold Truth* (New York: Pocket Books 2004 – first edition 2003), S. 211-217.

„winning streak“ verlor dadurch sofort an Bedeutung. Auch wurde die WCW-Führung durch „Goldberg!“-Chöre in den Arenen dazu verführt, diese Chöre durch vom Band eingespielte Rufe zu verstärken – sobald die Fans die Manipulationen bemerkten, stellten sie die Chöre ein. Parallel dazu ließ die WCW Wrestler Chris Benoit und Booker T in schneller Folge den „WCW Television Title“ in Shows „tauschen“, die nicht im Fernsehen übertragen wurden – in den TV-Shows wurden diese Titelwechsel aber nie referenziert und damit „totgeschwiegen“, was einen weiteren Anlass zur Entfremdung zwischen Unternehmen und seinen Fans (KonsumentInnen) bedeutete.⁶¹⁷

Vince McMahon sandte WWF-Wrestler zu Gebäuden der WCW, um eine „Invasion“ zu inszenieren und Bischoff zu provozieren;⁶¹⁸ dieser reagierte, indem er McMahon wiederholt zu einem Kampf zwischen ihnen beiden beim nächsten WCW-PPV herausforderte. Dabei verlas er unter anderem auch einen Brief, den McMahons Anwalt an ihn geschickt hatte und welcher es verdient, in Zusammenfassung kurz wiedergegeben zu werden:

He also read a real-life legal letter that Vince's attorney, the famed and terrifying Jerry McDevitt, had sent to him, threatening him for what it claimed was a cheap bait-and-switch to try to get fans to order the PPV. In a true story, McDevitt claimed that when Bischoff told the fans that the match wasn't going to take place, he was actually insinuating that it was, because in wrestling, when a person says something isn't going to happen, it's usually a sign that it is.⁶¹⁹

Die WCW klagte die WWF im Gegenzug mit einem „unfair business practices countersuit“, ähnlich der Klage, die die WWF schon 1996 gegen die WCW eingereicht hatte. Am 6. Juli 1998 fand *Nitro* im Georgia Dome statt, und es wurde ein Titelmatch Hogan gegen Goldberg angesetzt. Goldberg gewann, die Reaktion der Fans war positiv, die Ratings der TV-Shows größer als jene der Konkurrenz; doch es ließ nicht leugnen, dass Bischoff das Match des Jahres gratis im Fernsehen angeboten hatte, ein Match, das via PPV Millionen wert gewesen wäre – und das „verheizt“ wurde, um die

⁶¹⁷ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 133-135.

⁶¹⁸ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 206.

⁶¹⁹ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 137.

Konkurrenz in den TV-Ratings zu schlagen.⁶²⁰ Die WCW organisierte in der Folge PPVs, in denen Celebrities wie Dennis Rodman, Karl Malone, Kevin Greene und Jay Leno als Wrestler auftraten – öffentliche Aufmerksamkeit und schwache Auftritte im Ring waren die Folge. PPV-Käufe stiegen, TV-Ratings sanken; Champion Goldberg war aber vergleichsweise wenig in den TV-Shows zu sehen. Allgemein waren die *Wrestling*-Zuseher-Zahlen aber nach wie vor im Aufwind: In der Woche vor dem *Road Wild*-PPV, bei dem Jay Leno aufgetreten sollte, erreichten die Shows der WWF und der WCW einen neuen Rekord, „with Raw doing a 4.84 and Nitro doing a 4.72 for a combined 9.58 rating in 7,060,000 homes, meaning that approximately 10.5 million fans were watching wrestling at some point during that evening.“⁶²¹ Die WCW brachte es im Rahmen dieser dreistündigen Show allerdings zustande, nur 19 Minuten *Wrestling* zu zeigen. Auch *Road Wild* überzeugte nicht – weder aus kommerzieller noch aus *Wrestling*-Perspektive. Laurence de Garis hat das seiner Meinung nach vor allem im wissenschaftlichen Diskurs wenig berücksichtigte Grundprinzip unterstrichen, das das Kerngeschäft des *Professional Wrestling* trägt und von der WCW vernachlässigt wurde – das Live-Match:

While promotion and build-up are crucial to short-term success, long-term health of the industry as a whole, and of any individual promotion in particular, requires a cathartic resolution in the form of the match. Good promotion can get fans into an arena, but good matches will bring them back. Matches, then, must be dramatic themselves, a story within a story.⁶²²

Die WCW reaktivierte eine weitere WWF-Legende, den „Ultimate Warrior“ – da der Name einem Trademark unterlag, musste die Bezeichnung „Warrior“ ausreichen⁶²³ – für eine hohe Summe, die das Gehaltsgefüge der WCW-Belegschaft erschütterte, und ohne dass daraus großartige Matches oder langfristige Begeisterung des Publikums resultierten. In-ring-Performances und TV-Produktionen leisteten sich mehr und mehr peinli-

⁶²⁰ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 208-210.

⁶²¹ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 137-165.

⁶²² Laurence de Garis, ‚The „Logic“ of Professional Wrestling‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 192-212, hier S. 195.

⁶²³ Jim Helwig ließ seinen Namen 1993 in „Warrior“ umändern. Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ultimate_Warrior#Trademark_and_libel_litigation

che Fehler, die das Vertrauen in das Produkt der WCW weiter unterminierten. Das *Halloween Havoc*-PPV hatte Überlänge – dreieinhalb statt drei Stunden – doch die WCW hatte verabsäumt die Kabelanbieter darüber zu informieren. 25% der KonsumentInnen, die die Show bezahlt hatten, fanden sich nach drei Stunden vor einem leeren Bildschirm. Die WCW verlor geschätzter Weise eineinhalb Millionen Dollar. Ex-Wrestler Jesse Ventura wurde Gouverneur von Minnesota,⁶²⁴ also kündigte Hulk Hogan an, für das Amt des US-Präsidenten zu kandidieren – ohne damit Erfolg in den TV-Ratings zu produzieren.⁶²⁵ Kevin Nash übernahm den Job des WCW Bookers und ließ sich während des *Starrcade*-PPV prompt gegen Champion Goldberg gewinnen. Damit endete der „winning streak“ des einzigen Superstars, den allein die WCW aufgebaut hatte.⁶²⁶ Auf der Ebene der bloßen Zahlen sah es so aus, als hätte die WCW ein erfolgreiches Jahr 1998 hinter sich gebracht: „[...] attendance was up 47 percent over 1997, ratings were up 56 percent, buy rates were up 18 percent, a whopping 49 percent of house shows had sold out, and the average house show gross was up 90 percent.“⁶²⁷ Doch die Stimmung hatte sich gedreht. Reynolds und Alvarez vergleichen die Situation der WCW zu Beginn 1999 mit der Situation, in der sich Crocketts Unternehmen befand, bevor er an Turner verkaufte:

They hired a booker (Dusty Rhodes in the mid-'80s, Nash in 1998) who put himself and his friends over at the expense of all the other talent; they booked screw-job after screw-job, run-in after run-in, show after show, until it drew the infamous „wrong kind of heat,“ the kind that drives fans away; they put all the old, stale talent on top and pushed them hard despite the fact that the ratings made it clear that fans wanted new blood; and all that exciting, young international talent that Bischoff had scoured the globe for in 1996 had been booked so far into oblivion that they were pretty much unsalvageable. At least with JCP [Jimmy Crockett Promotions], the wrestlers worked hard and did their best even as the ship sank. But in WCW, things were so bad by mid-year that virtually everyone – from talent to the office personnel – had mentally given up.⁶²⁸

Die WCW schloss mit NBC einen Vertrag ab, der sechs *Prime Time-Specials* pro Jahr beinhaltete; diese sollten mit WWF-PPVs wie *WrestleMania* oder

⁶²⁴ Vgl. die Autobiografie von Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*.

⁶²⁵ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 214.

⁶²⁶ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 145.

⁶²⁷ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 169.

⁶²⁸ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 170.

Summerslam konkurrieren. Das Jahr startete am 4. Jänner 1999 mit einer Show, deren Höhepunkt als „Fingerpoke of Doom“ in die *Wrestling*-Geschichte eingehen sollte: Hogan übernahm den Titel von Nash, nachdem sich letzterer auf einen Fingerstups in die Brust hin hingelegt hatte. Die offensichtliche Übereinkunft zwischen den Kontrahenten sollte aus Sicht der Booker eine interessante Entwicklung darstellen und wohl den *Montréal Screwjob* referenzieren. Gleichzeitig wies WCW-Announcer Tony Schiavone die Fans darauf hin, es lohne sich nicht, zur Konkurrenz zu wechseln – sie würden dort lediglich miterleben, dass Mick Foley den WWF-Championtitel errang.⁶²⁹ 600.000 Fans wechselten auf diese Nachricht hin den Kanal und damit zur WWF.⁶³⁰ Die WCW setzte die Praxis fort, potentiell hochlukrative Matches im Free-TV zu verschwenden. Dennoch blieb das Unternehmen mehr und mehr hinter der WWF zurück. Der Vertrag mit Sender NBC wurde gestrichen. Die Fortführung obskurer Booking-Entscheidungen taten das ihre⁶³¹ – die Shows *Thunder* and *WCW Saturday Night* waren so erfolglos, dass die WCW WerbekundInnen der Shows vertragsbedingt finanziell kompensieren mussten. Gleichzeitig wurde es verabsäumt, Marketing für potentielle Höhepunkte des eigenen Produkts zu betreiben. Titel wechselten in schneller Folge und verloren damit an Relevanz, und die Konkurrenz zog davon. Am 10. Mai 1999 fiel *Nitro* wegen der NBA Playoffs aus; *Raw* zog etwa 50 Prozent des *Nitro*-Publikums an und erzielte ein Nielsen-Rating von 8.09 – 9,2 Millionen ZuseherInnen. Wrestler wie Chris Jericho verließen das Unternehmen.⁶³² WCW heuerte Rockstars wie Megadeth und KISS für hohe Summen an, ohne dass sich diese Ausgaben in höheren Publikumszahlen niederschlugen. Die WWF führte eine wöchentliche Show donnerstags ein, *Smackdown*, die sofort bessere Ratings vorzuweisen hatte als *Thunder*. Eric Bischoff wurde gefeuert.⁶³³

⁶²⁹ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 8-10.

⁶³⁰ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Fingerpoke_of_Doom.

⁶³¹ Eine hochironische Zusammenfassung, die nur zum Teil der Darstellung geschuldet ist, findet sich bei Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 228-231.

⁶³² Vgl. die Autobiografie von Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 379-386;

⁶³³ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 169-211. Siehe auch die Autobiografie von Bischoff, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 326f. Zur Einführung von *Smackdown* siehe auch Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 226-228.

Bischoff wurde von Bill Busch ersetzt, der auf dieselben Leute setzte wie schon Bischoff: Dusty Rhodes, Kevin Nash und Kevin Sullivan. Kosten wurden nach Möglichkeit begrenzt. Der *head writer* der WWF, Vince Russo, wurde von der WCW abgeworben.⁶³⁴ Seine Methoden waren aber nicht geeignet, den Niedergang der WCW aufzuhalten – im Gegenteil:

In keeping with his notions of the death of kayfabe, Russo routinely discussed business matters and backstage politics on Nitro, moves which alienated many longtime WCW fans. He also hurt ppv buys by completely devaluating the WCW world title. Along with the actor David Arquette, Russo himself spent a stint as WCW champion. From January 2000 to March 2001, the WCW world title changed hands an astonishing eighteen times. This rapid turnover made the establishment of long-term angles (and the building of excitement over ppv blow-off matches) nearly impossible.⁶³⁵

Die WCW frustrierte ihre Fans nach wie vor und unter Russo sogar in gesteigertem Maß durch unnachvollziehbare Sprünge, plötzliche Titelwechsel, den Einsatz von Schauspielern, die nicht einmal halb so schwer wie ihre Gegner waren – generell stellte sich der Eindruck ein, nicht einmal die Firma selbst würde die eigenen Erzählungen noch ernst nehmen; man könnte sagen, in der WCW war die Postmoderne ausgebrochen. „The death of kayfabe“ schien nicht geeignet zu sein, ein Millionenpublikum zu motivieren; *Professional Wrestling* war zu stark von einem Anschein sportlicher Legitimation abhängig, um Schauspieler, Comedians und vollkommen offensichtliche Inszenierung als erfolgreiches Produkt verkaufen zu können. 1999 hatte die WCW 15 Millionen Dollar Verlust gemacht. Bret Hart, dessen Potential von der WCW nie ausgeschöpft werden konnte, erlitt mehrere Gehirnerschütterungen und musste sich aus gesundheitlichen Gründen aus dem professionellen Wrestling-Geschäft zurückziehen. Auch Russo wurde gefeuert. Interne Konflikte führten dazu, dass die Wrestler Chris Benoit, Dean Malenko, Eddie Guerrero, Perry Saturn, Shane Douglas und Konnan von der WCW entlassen wurden – bis auf die beiden letzteren heuerten alle bei der WWF an; Benoit und Guerrero wurden dort in der

⁶³⁴ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 212f.

⁶³⁵ Beekman, *Ringside*, S. 138f.

Folge zu World Champions.⁶³⁶ Russo und Bischoff wurden wieder eingestellt, um die kreative Seite des Geschäfts aufzunehmen; Busch kündigte daraufhin.⁶³⁷ Russo und Bischoff setzten weiterhin auf eine Strategie, die auf „the death of kayfabe“ basierte und davon ausging, dass der Großteil der Fans *Wrestling* in hauptsächlich metafiktionaler Weise konsumierte und umfassend über die Hintergründe des Geschäfts informiert war:

The problem, of course, was that 99 percent of wrestling fans did not scour the Internet for wrestling news every day [...]. Russo, however, who lived and died by the Internet responses to his shows, was so surrounded by the medium that he came to the conclusion that every single fan had heard every single inside story that had ever happened in the business. The simplicity of wrestling booking is that it's fake, so you can make up any story you want, and as long as you push it hard on television and it's even remately credible, fans are going to go along with it simply because they enjoy suspending their disbelief. The thing is, you have to push it hard on television.⁶³⁸

Die Zahl der Wrestler unter WCW-Vertrag wurde im Lauf des Jahres von 234 auf unter fünfzig gekürzt.⁶³⁹ Im Jahr 2000 verlor die WCW 62 Millionen Dollar. Im selben Jahr stimmte Ted Turner einem „Merger“ von Time Warner mit AOL zu und verlor in der Folge die Kontrolle über das *Wrestling*-Produkt. Die WCW sollte aufgrund ihrer Verluste abgestoßen werden; da zudem auch noch ihr Fernsehvertrag aufgelöst wurde, hatte das Unternehmen nur wenig Reiz für potentielle Käufer, die es als eigenständige Wrestling-Promotion weiterführen wollten.⁶⁴⁰ Die Schwierigkeiten der Konkurrenz bedeuteten, dass Vince K. McMahon sein Ziel erreicht hatte:

On March 23, 2001, AOL Time Warner then sold the WCW's assets for less than \$3 million to Vince McMahon. On April 4, 2001, HHG Incorporated, the parent company of ECW, filed for bankruptcy. After a disastrous television deal with The National Network (TNN), ECW had slipped into a WCW-like insolvency. Within weeks McMahon hired Paul Heyman and began using the ECW name on WWF programs. After almost twenty years of struggle, Vince McMahon finally achieved his goal. He owned professional wrestling.⁶⁴¹

⁶³⁶ Siehe auch Eddie Guerrero with Michael Krugman, *Cheating Death, Stealing Life. The Eddie Guerrero Story* (New York: Pocket Books 2006), S. 321-333.

⁶³⁷ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 227-248.

⁶³⁸ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 253.

⁶³⁹ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 277.

⁶⁴⁰ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 139.

⁶⁴¹ Beekman, *Ringside*, S. 139. Beekman verweist hier auf John Lister, *Turning the Tables: The Story of Extreme Championship Wrestling* ((Three Rivers, UK: Diggory Press 2005), S. 145-163, und Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 250-252.

1.2.14 Die Alleinherrschaft

Auch ohne die Bedrohung durch direkte Konkurrenz blieb McMahon zunächst seiner Linie treu, die er in den 1990ern eingeschlagen hatte. Die Storylines der WWF setzten weiterhin stark auf die McMahon-Familie. Als alleiniger Anbieter landesweit ausgestrahlter *Wrestling*-Unterhaltung war McMahon zum Gesicht des *Professional Wrestling* geworden, der in dieser Position zum Fokus der *Wrestling*-Kritik wurde – nicht nur aus etwa konservativer oder feministischer Perspektive, sondern auch für all jene innerhalb der *Wrestling*-Gemeinde, die an dem Zustand des Business etwas auszusetzen hatten.⁶⁴² McMahon erntete etwa Kritik, weil er trotz entschärfter Konkurrenzbedingungen weiterhin auf einen hochriskanten *Wrestling*-Stil setzte:

The high-risk maneuvers and weapons that define hardcore wrestling present fantastically dangerous working environments for professional wrestlers. Serious injuries and shortened careers often result from prolonged involvement in these matches. The need to continue performing (and earning) after being injured in high-risk matches propels many wrestlers to rely on painkillers and illegal drug use. Hardcore matches result in in-ring injuries, which can increase use of prescription pain medications so that wrestlers can continue to engage in high-risk matches; a vicious cycle of bodily deterioration that takes a shocking toll of the wrestling fraternity. McMahon's continued, unnecessary reliance on hardcore matches in the WWF means that wrestlers must participate in dangerous encounters or spend their careers relegated to the netherworld of small, independent federations.⁶⁴³

⁶⁴² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 141.

⁶⁴³ Beekman, *Ringside*, S. 141f. Hier ist anzumerken, dass Beekman aus der Perspektive des Jahres 2006 schreibt. Dass „das *Wrestling*“ im Rahmen von Hardcore Matches oder durch High-Flying-Manuevers gefährlicher ist als „zurückhaltendere“ Formen, mag korrekt sein, inwieweit die Verwendung dieser Stile in Zeiten von McMahons Vormachtstellung „unnötig“ ist, mag zu diskutieren sein. Es ist jedoch festzuhalten, dass das *Wrestling* auch in Zeiten der Territories und damit vor McMahon gefährlich genug war; was unzweifelhaft festzuhalten ist, ist der Umstand, dass McMahon durch seine *de facto* Monopolstellung im US-amerikanischen *Wrestling* die Arbeitsbedingungen diktieren kann, was nicht zum Vorteil seiner Angestellten reichen kann. Die Entwicklung der Independent-Ligen hat in den Jahren seither gezeigt, dass die Risikomaximierung (etwa in Form von Akrobatik) im Dienste des Wettlaufs um die Gunst des Publikums stets zugenommen hat, gerade auch außerhalb McMahons Einflussbereich. Damit mag sein Einfluss keineswegs heruntergespielt sein; es soll nur unterstrichen werden, dass sich auch Vince K. McMahon in Kontexten und Milieus bewegt, die er zwar entscheidend beeinflussen, aber nicht vollständig kontrollieren kann. Die in den obigen Seiten skizzierte Geschichte des *Wrestling* legt nahe, dass es schwer zu beurteilen ist, was „unnötig“ ist oder nicht. Eine Beteiligung am *Wrestling*-Geschäft nimmt die in obigem Zitat skizzierten Bedingungen in Kauf; McMahon ist davon nicht auszunehmen und als zentraler Aktant entsprechend verantwortlich – wie alle, die davon profitieren oder sich von den Ergebnissen unterhalten lassen.

Die Verletzungsrate unter WrestlerInnen ist hoch; zahlreiche Wrestler starben, bevor sie ein Alter von 40 Jahren erreicht hatten. Eine besondere Tragödie trug sich im Ring zu: Owen Hart starb im Mai 1999 im Ring, als er im Rahmen eines Hochrisikostunts aus großer Höhe abgeseilt wurde – das Geschirr, das ihn halten sollte, gab nach – er stürzte aus großer Höhe in den Ring und erlitt dabei lebensgefährliche Verletzungen. Er erlag diesen Verletzungen – das PPV wurde unterdessen fortgeführt.⁶⁴⁴ Owen Harts Tod und seine Folgen sind ein zentrales Ereignis in der *Wrestling*-Geschichte, das in einem Großteil der *Wrestling*-Autobiografien zumindest referenziert, wenn nicht ausführlich beschrieben wird. Die Autobiografie von Owen Harts Witwe, die auch Teil der vorliegenden Analyse ist, ist zum Großteil Owen Harts Tod und den Bestrebungen seiner Witwe gewidmet, Klarheit über die Vorgänge zu gewinnen. Martha Hart und die WWF einigten sich schließlich in einem außergerichtlichen Vergleich.⁶⁴⁵

Angesichts des Ablebens von Wrestlern wie Eddie Guerrero, Curt Hennig, Davey Boy Smith oder Brian Pillman, die alle (wenn auch in unterschiedlichem Maß) mit der WWF in Verbindung standen, geriet die WWF unter starke Kritik.⁶⁴⁶ Das Unternehmen reagierte 2006 mit der Einführung von zahlreichen Drogentest- und Rehabilitationsprogrammen.⁶⁴⁷ 2007 tötete der Wrestler Chris Benoit seine Frau und den gemeinsamen Sohn, bevor er sich selbst tötete.⁶⁴⁸

1999 brachte MacMahon sein Unternehmen an die Börse; zumindest auf dem Papier waren die McMahons damit nach Börsenschluss ein Milliardärspaar.⁶⁴⁹ „In 2001, Business Week ranked the company as the third best small company in America. McMahon’s revenues for that year totaled \$456 million.“⁶⁵⁰ MacMahon scheiterte allerdings wiederum bei dem Versuch, Entertainment außerhalb des Wrestling-Sektors aufzubauen: Die von ihm ge-

⁶⁴⁴ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 142.

⁶⁴⁵ Vgl. Martha Hart with Eric Francis, *Broken Harts. The Life and Death of Owen Hart* (Lanham, New York u.a.: M. Evans 2004 – first edition published in Canada by Key Porter Books, 2004).

⁶⁴⁶ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 142.

⁶⁴⁷ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/WWE#Wellness_Program

⁶⁴⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Benoit, 30.01.2017.

⁶⁴⁹ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 233.

⁶⁵⁰ Beekman, *Ringside*, S. 143.

gründete Extreme Football League (XFL) scheiterte bereits in ihrer ersten Saison.⁶⁵¹ Die Aktie der WWF hatte schon 20% ihres Werts verloren, als McMahon die Gründung der XFL angekündigt hatte.⁶⁵² In der Analyse von Assael/Mooneyham wird der Umsatz von 456 Millionen Dollar in einer Weise kontextualisiert, der diese hohe Summe relativiert:

When the cost of shutting down the XFL was factored in, the couple [the McMahons] had barely eked out \$16 million of profit on \$456 million in revenues. The news got worse when the slumping economy finally hit the media sector in the summer of 2001. That July, the WWF announced that its television advertising plummeted by 17 percent, and its stock hit an all time low of \$10.31 – 60 percent off the price it closed at when it went public in October 1999.⁶⁵³

Andererseits ist ebenso zu unterstreichen, dass die WWF in diesem Jahr ein kommerzielles wie marketingtechnisches Fiasko zu verarbeiten hatte und dennoch mit Gewinn abschloss; der offensichtlichen Misserfolg muss durch die ebenso offensichtliche Fähigkeit kontrastiert werden, einen solchen auch zu überstehen.

Zentral für den wirtschaftlichen Erfolg der WWF ist vor allem die Werbung: Das *Professional Wrestling* ist vor allem deshalb so attraktiv für Fernsehsender bzw. für Werbepartner, weil das Publikum der Wrestling-Shows ein klar umrissenes demographisches Profil aufweist: Besonders stark sind junge Männer vertreten, die laut Werbeexperten am ehesten dazu neigen, mit neuen Marken und Produkten zu experimentieren.⁶⁵⁴ Gleichzeitig bedeutet dies, dass die WWE (2002 wurde die WWF von einem Gericht dazu gezwungen, ihren Namen abzuändern, um dem *World Wildlife Fund* nicht ins Gehege zu kommen. Der neue Name lautete *World Wrestling Entertainment* (WWE)⁶⁵⁵) in ihrem wirtschaftlichem Gebaren stark von dem Einfluss der öffentlichen Meinung auf potentielle Werbepartner beeinflusst wird und sich dementsprechend gezwungen sieht, ihr Produkt daraufhin abzustimmen. Die Non-Profit-Organisation *Media Research Center* begann etwa 1999 unter der Führung des konservativen Brent

⁶⁵¹ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 143.

⁶⁵² Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 241.

⁶⁵³ Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 253.

⁶⁵⁴ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 226f.

⁶⁵⁵ Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 144.

Bozell III (der auch das *Parents Television Council* begründet hatte) unter Werbepartnern Stimmung gegen die WWF zu machen. Eine Reaktion kam etwa von *Coca Cola*, die ihren Vertrag mit der WWF bereits gekündigt hatten. Sender UPN, der *Smackdown* ausstrahlte, war an solchen Entwicklungen nicht besonders interessiert, da die WWF ihre Werbezeit selbst verkaufte – im Tausch für eine garantierte Gewinnbeteiligung. Umso wichtiger war es für McMahon, die Einkünfte aus dem Werbegeschäft stabil zu halten, da er somit dem Sender auch ohne jeden Umsatz Geld schuldete. Nach anfänglicher Gegenoffensive gab McMahon schließlich klein bei und versprach öffentlich im Dienste seiner Werbeeinnahmen, dass die WWF die Aggression innerhalb ihres Produkts beschränken würde.⁶⁵⁶ Die WWF hatte ihren letzten TV-Vertrag mit dem Sender USA im Frühjahr 1998 abgeschlossen, als der Konkurrenzkampf mit der WCW noch nicht entschieden war; der Vertrag sah für beide Partner die Möglichkeit vor, schon im November 1999 aus der an sich dreijährigen Vereinbarung auszuscheiden. Aufgrund des Erfolgs der WWF entschied sich McMahon, neue Verhandlungen aufzunehmen. Nach zähem Hin und Her, das auch einen Gerichtsprozess beinhaltete, wechselte die WWF mit all ihren TV-Shows zu TNN (Viacom).⁶⁵⁷

Nevitt hat basierend auf von der WWE veröffentlichten Zahlen eine kurze Zusammenfassung des wirtschaftlichen Erfolgs des Unternehmens im Jahre 2009 erstellt:

From January to December 2009 WWE staged 342 live performance events, an average of 28.5 unique two- and three-hour live shows per month. Average attendance at North American performances in that year was 6500, with an average ticket price of \$38; average attendance at the 74 overseas performances was 8500. Wrestlemania, the company's annual flagship show, drew a live audience of over 72,000 and attracted nearly one million pay-per-view television buys. The company's declared net revenues for 2009 totaled \$475.2 million, its net income of \$50.3 million representing a growth of 10 per cent from the previous year.⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 233-235. Siehe auch das Wall Street Journal, 29.11.1999.

⁶⁵⁷ Vgl. Assael/Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks*, S. 235-247.

⁶⁵⁸ Nevitt, *The Spirit of America Lives Here*, S. 322.

Seit 2014 bietet die WWE unter dem Label *WWE Network* zusätzlich zu ihren TV-Verträgen (momentan bis 2019 wieder über NBC auf den Networks *USA Network* und *Syfy*) ein Internet-Streaming-Service ihrer Produkte an, die neben *Professional Wrestling*-Events auch Dokumentarserien, *Reality TV* und *Casting Shows* umfassen.⁶⁵⁹

Im Schatten der WWE hat sich einerseits die TNA (Total Nonstop Action Wrestling, gegründet 2002⁶⁶⁰) als USA-weit beworbene *Wrestling*-Promotion aufgestellt, die es allerdings nicht geschafft hat, die Vorreiterrolle der WWE nachhaltig zu gefährden. *Independent Promotions* bemühen sich mit unterschiedlichem Erfolg und Nachhaltigkeit, regionale wie qualitative Nischen des Marktes zu besetzen; besonders hervorzuheben sind hier etwa die Promotion *Ring of Honor* (gegründet 2002) oder Frauen-*Professional Wrestling*-Promotions wie *Shimmer Women Athletes* (gegründet 2005) oder *Shine Wrestling* (gegründet 2012).⁶⁶¹

⁶⁵⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/WWE_Network#Documentaries, 30.01.2017.

⁶⁶⁰ Mick Foleys vierte Autobiografie (Mick Foley, *Countdown to Lockdown. A Hardcore Journal* (London: Orion 2013 – first edition 2010)) greift die Zeit seiner Beschäftigung bei TNA auf.

⁶⁶¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Total_Nonstop_Action_Wrestling;
https://en.wikipedia.org/wiki/Ring_of_Honor;
https://en.wikipedia.org/wiki/Shimmer_Women_Athletes;
https://en.wikipedia.org/wiki/Shine_Wrestling; 30.01.2017.

2. Autobiografien

Dieses Kapitel hat den Zweck, der Analyse der *Professional Wrestling*-Autobiografien eine theoretische Grundlage zur Auseinandersetzung mit Autobiografien voranzustellen. Ausgehend von Pierre Lejeunes grundsätzlichen Ausführungen zur Autobiografie wird das ihr zugrundeliegende Verhältnis von Fiktionalem und Faktualem mit Rückgriff auf postmoderne Autobiografiekonzepte dargelegt, Ansätze zu einer durch Selbsterzählung geschaffenen „narrativen Identität“ präsentiert und das besondere Verhältnis von Selbsterzählung und Körper herausgestrichen, das gerade für die *Professional Wrestling*-Autobiografie von besonderer Bedeutung ist. Nach einer kurzen Evaluierung des Quellenwertes von Autobiografien werden in geraffter Form autobiografische Genres vorgestellt, die inhaltliche, strukturelle und/oder historische Parallelen zur *Professional Wrestling*-Autobiografie aufweisen und für deren Analyse fruchtbar gemacht werden können – vor allem die Sportautobiografie, aber auch die Celebrity-, Musiker-, Drogen- sowie die spirituelle Autobiografie.

2.1 Ausgangsposition: Lejeune

Eine Autobiografie, so Pierre Lejeunes vielzitierte Definition, ist ein „retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.“⁶⁶²

Diese Definition gibt das Bild einer etablierten literarischen Publikationsform wieder, deren Erkennbarkeit durch zeitliche Einordnung (Rückblick) und gängigste Erscheinungsform (Buch; Literatur; Prosa) gesichert wird und implizit auf einer stabilen Auffassung von der Kommunizierbarkeit von Individualität beruht – geschlossen treten individuelle Existenz, Persönlichkeit, und deren Entwicklung in einer „Geschichte“ auf.

⁶⁶² Philippe Lejeune, *On Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), S. 4.

Lejeune spricht von einem „autobiografischen Pakt“, einer impliziten Vereinbarung zwischen AutorIn und LeserIn, die besagt, dass AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn ein und dieselbe Person sind.⁶⁶³ Dieser Pakt ist es, der einem Text die besondere Rezeptions- und Erwartungshaltung (angeichts Autobiografien) verleiht, markiert durch Titel, Autorenangabe, entsprechende Paratexte und Marketingstrategien.

Frank Zipfel hat die „charakteristischen Merkmale der Autobiographie“ nach Lejeune folgendermaßen zusammengefasst: „1. a) Prosa, b) Erzählung; 2. Thema: persönliches Leben, Geschichte einer Person; 3. Identität von Autor und Erzähler; 4. a) Identität von Erzähler und Figur, b) Retrospektions-Perspektive.“⁶⁶⁴ Lejeunes autobiographischer Pakt wird durch zweierlei markiert, nämlich „1) durch die Namensidentität von Autor, Erzähler und Figur; 2) durch paratextuelle Angaben, z.B. durch eine Gattungsbezeichnung oder durch entsprechende Bekundungen im Paratext (Vorwort, Klappentext, ...).“⁶⁶⁵

Soweit ein erster idealtypischer Anspruch; die Vorstellung einer möglichen absoluten Deckungsgleichheit von AutorIn, impliziertem/n AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn, einer Deckungsgleichheit zwischen einer wie auch immer beschaffenen Wirklichkeit und der Erzählung einer Person ist aus mehreren Perspektiven zu reflektieren.

2.2 Narrative und Wirklichkeiten – Fiktionales und Faktuales

Der Referenzcharakter eines autobiografischen Textes auf eine wie auch immer beschaffene außertextuelle Wirklichkeit ist insofern schwer einzuschätzen, nicht etwa weil die „Wirklichkeit“ als zwangsläufig wahr, der Text hingegen als zwangsläufig unwahr aufzufassen wäre, sondern weil diese Wirklichkeit, an der ein autobiografischer Text zu messen wäre, sich

⁶⁶³ Ebd., S. 2f.

⁶⁶⁴ Frank Zipfel, ‚Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?‘ in Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen, hg. von Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Berlin, New York: de Gruyter 2009), S. 285-314, hier S. 287.

⁶⁶⁵ Zipfel, *Autofiktion*, S. 287.

ebenso aus fiktionalen Narrativen im Sinne Hayden Whites zusammensetzt, wie es der autobiografische Text tut.⁶⁶⁶ Auch das Luhmann'sche Postulat einer selbstbezüglichen medialen Konstruktion von Realität unterstreicht,⁶⁶⁷ dass die Wirkung einer Autobiografie durch die Rezeptionshaltung ermöglicht wird, die durch den autobiografischen Pakt in Gang gesetzt wird. Solange eine Erzählung innere Kohärenz aufweist, bildet sie im Wittgenstein'schen Sinne ebenso sinnvolle Sätze⁶⁶⁸ wie jede andere Erzählung. Und selbst eine als fiktional deklarierte Erzählung kann, muss aber nicht fiktive Zusammenhänge zum Inhalt haben: „Der Begriff des Fiktionalen charakterisiert den *Text*, der Begriff des Fiktiven bezeichnet dagegen den Status des im fiktionalen Text *Dargestellten*.“⁶⁶⁹ Im Rahmen der fiktionalen Erzählung erfolgt „die *Darstellung* einer eigenen, autonomen, innerliterarischen Wirklichkeit.“⁶⁷⁰ Jean-Marie Schaeffer bietet vier Definitionen, um das Fiktionale vom Faktualen zu scheiden:

(a) semantic definition: factual narrative *is* referential whereas fictional narrative has no reference (at least not in “our” world); (b) syntactic definition: factual narrative and fictional narrative can be distinguished by their logico-linguistic syntax; (c) pragmatic definition: factual narrative advances *claims* of referential truthfulness whereas fictional narrative advances no such claims. One could add a fourth definition, narratological in nature: in factual narrative author and narrator are the same person whereas in fictional narrative the narrator (who is part of the fictional world) differs from the author (who is part of the world we are living in) (Genette [1991] 1993: 78-88). But this fourth definition is better seen as a consequence of the pragmatic definition of fiction.⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Vgl. Hayden White, *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung* (Fischer: Frankfurt a. M. 1990), S. 12.

⁶⁶⁷ „Daß sinnhafte Identitäten (empirische Objekte, Symbole, Zeichen, Zahlen, Sätze usw.) nur rekursiv erzeugt werden können, hat weitreichende epistemologische Konsequenzen. Einerseits wird dadurch klar, daß der Sinn solcher Entitäten weit über das hinausreicht, was im Moment einer Beobachtungsoperation erfasst werden kann. Andererseits heißt dies gerade nicht, dass es solche Gegenstände immer schon und auch dann »gibt«, wenn sie nicht beobachtet werden. Unterhalb der Prämissen der traditionellen logisch-ontologischen Realitätsauffassung wird eine weitere Ebene, ein weiteres operatives Geschehen sichtbar, das Gegenstände und Möglichkeiten, sie zu bezeichnen, überhaupt erst konstituiert.“ Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997), Bd. 1, S. 47.

⁶⁶⁸ Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.22. (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Nochmals durchgesehen von Joachim Schulte. (Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003).)

⁶⁶⁹ Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie* (Berlin u.a.: de Gruyter, 3. erweiterte und überarbeitete Auflage 2014), S. 31.

⁶⁷⁰ Schmid, *Elemente der Narratologie*, S. 31.

⁶⁷¹ Jean-Marie Schaeffer, ‚Fictional vs. Factual Narration‘, in *Handbook of Narratology*, hrsg. von Peter Hühn, John Pier Wolf Schmid, Jörg Schönert (Berlin u.a.: de Gruyter 2009), S. 98-114, hier S. 98.

Schon anhand dieser Kriterien zeigt sich, dass die klare Unterscheidbarkeit von fiktionalem und faktuellem Erzählen nicht einfach ist. Klein/Martínez versuchen über die Definition einer *Wirklichkeitserzählung* weiterzukommen: „Anders als in den erfundenen Geschichten der Literatur bezieht man sich in diesen Erzählungen direkt auf unsere konkrete Wirklichkeit und trifft Aussagen mit einem spezifischen Geltungsanspruch: ›So ist es (gewesen)‹.“⁶⁷² Wirklichkeitserzählungen beziehen sich auf „reale, räumliche, und zeitlich konkrete Sachverhalte und Ereignisse“⁶⁷³. Klein/Martínez definieren als verschiedene Typen die *deskriptive Wirklichkeitserzählung* (etwa Geschichtsschreibung), *normative Wirklichkeitserzählung* (etwa Juristisches) und *voraussagende Wirklichkeitserzählung* (etwa medizinische Prognosen).⁶⁷⁴

2.3 Postmoderne Autobiografiekonzepte

Im Bezug auf das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion im Rahmen der Autobiografie schreibt Gronemann: „Wenn sich ein Text jedoch nicht mehr konfliktfrei auf ‚Wirklichkeit‘ zu beziehen vermag, weil sich deren objektive Bestimmung als unmöglich erweist, kann auch zwischen referentiellen und nicht-referentiellen Texten wie der Autobiografie und dem Roman nicht mehr – zumindest nicht substantiell – unterschieden werden.“⁶⁷⁵ Begriffen wie *Anti-autobiografie* (Barthes), *Autofiction* (Dobrovsky) und *Nouvelle Autobiografie* (Robbe-Grillet) ist folgendes gemein: „Sie setzen sich mit der Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt des Genres Autobiografie auseinander und entfalten daran ihr Verständnis von Literatur.“⁶⁷⁶

Gronemann fasst die verschiedenen literaturwissenschaftlichen Perspektiven folgendermaßen zusammen: „Auf der einen Seite eine her-

⁶⁷² Christian Klein und Matías Martínez, ‚Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens‘, in *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hg. von Christian Klein und Matías Martín (Stuttgart: Metzler, 2009), S. 1-13, hier S. 6f.

⁶⁷³ Klein/Martínez, *Wirklichkeitserzählungen*, S. 6.

⁶⁷⁴ Vgl. Klein/Martínez, *Wirklichkeitserzählungen*, S. 6f.

⁶⁷⁵ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 12.

⁶⁷⁶ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 12.

meneutisch-idealistische Perspektive, die Autobiographien als sinnhafte, bedeutungsrelevante Entwürfe versteht und deren jeweils individuelle Signifikanz erschließt.“⁶⁷⁷ Ein solcher Zugang geht davon aus, dass die „Intentionalität der autobiographischen Darstellung Identität erfasst und ermöglicht.“⁶⁷⁸ Die Intention des/r AutorIn bringe Textbedeutung hervor, basierend auf einer „prinzipiell möglichen Übersetzung gesellschaftlicher in textuelle Realität.“⁶⁷⁹ Die Gegenseite wiederum wird von einer poststrukturellen Perspektive bestimmt, welche die „Existenz von Geschichte und Subjekt als dem vorgängige und substanzialisierbare Größen“⁶⁸⁰ hinterfragt: „der Text bildet das Ich nicht in sekundärer Instanz ab, sondern bringt es primär deutend erst hervor.“⁶⁸¹

Obwohl die autobiografische Praxis auf eine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition zurückgreifen kann, ist die Geschichte ihrer gattungstheoretischen Reflexion vergleichsweise kurz und wurde vornehmlich seit dem 20. Jahrhundert betrieben; als Ursache dafür macht Gronemann die traditionelle Konzentration früherer Forschungen auf den Quellenwert von Autobiografien aus: „Die Autobiographie wurde als Zweckform, d.h. nicht unter literarischen, sondern eher inhaltlichen Gesichtspunkten zur Kenntnis genommen“.⁶⁸² Gronemann hat die Entwicklung der theoretischen Beschäftigung mit der Autobiografie umfassend dargestellt.⁶⁸³ Ausgehend von einer Deutung der Autobiografie als Erkenntnisfunktion, „als universales Paradigma des geisteswissenschaftlichen Verstehens“⁶⁸⁴ entwickelte sich die Diskussion um literaturwissenschaftliche Definitionen in den 1950er Jahren (Shumaker, Gusdorf, Pascal),

⁶⁷⁷ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 16.

⁶⁷⁸ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 17.

⁶⁷⁹ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 17.

⁶⁸⁰ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 17.

⁶⁸¹ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 17.

⁶⁸² Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 21.

⁶⁸³ Vgl. Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 21-41.

⁶⁸⁴ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 21. Gronemann bezieht sich hierbei auf Dilthey und Misch (Wilhelm Dilthey, ‚Das Erleben und die Selbstbiographie‘, in Wilhelm Dilthey: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7, hg. von Bernhard Groethuysen (Leipzig, Berlin: Teubner 1958), S. 196-204; Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 2 Bde. (Leipzig/Berlin: Teubner 1907 (Bd. I, 3. Aufl. 1969; Bd. II, 2. Aufl. 1955)).

in denen die Ambivalenz der Autobiographie als „Narration einer Vita“⁶⁸⁵ herausgearbeitet und der Fokus vom Anspruch historischer Exaktheit in Richtung einer „Manifestation ästhetischer Originalität, in der sich zugleich Authentizität spiegelt“⁶⁸⁶, verschoben wird. Doch auch dieser Authentizitätsanspruch referiert Gronemann zufolge „auf eine außertextuelle Größe, indem er die Selbstidentität sowie die Persönlichkeit eines Autors voraussetzt.“⁶⁸⁷ Die dabei eingesetzten fiktionalen Verfahren werden in dieser theoretischen Auseinandersetzung „dem autobiographischen Modus“⁶⁸⁸ als solchem zugeschrieben. In der Folge konzentrierte sich die Forschung auf „die erzähltheoretischen Elemente wie u.a. den Stil (Starobinski 1970), die literarische Manifestation der Beziehung Autor-Erzähler-Protagonist (Lejeune 1971, 1975) sowie die Pragmatik der Autobiografie (Bruss 1976)“.⁶⁸⁹ Gronemann hebt hervor, dass „jene Konzipierungen des Genres der Autobiographie auf der Vorstellung eines autonomen, einheitlichen, sich selbst bewussten und „ermächtigten“, d.h. natürlich männlichen, europäischen und weißen Ichs“⁶⁹⁰ gründen und in der Autobiographieforschung lange unhinterfragt blieben. Die Definition autobiografischer Bestrebungen in Einklang mit diesen Vorstellungen lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Die Einheit des gestalteten Lebens wird im Rahmen ästhetischer Vorstellungen entworfen, dargestelltes und berichtendes Ich werden dem Authentizitätspostulat folgend in ein Gleichgewicht gebracht. Linearität, Kohärenz und Intentionalität der Darstellung führen zu einer Übereinstimmung beider Horizonte und formen die Identität einer Persönlichkeit literarisch aus. Die auktoriale Erzählweise sowie eine überwiegend chronologische Zeitstruktur als Folge des Erinnerns und Gestaltens aus dem Bewusstseinshorizont eines gegenwärtigen Ichs bilden die Strukturmomente des traditionellen autobiographischen Erzählens. Die hierin verankerte Autobiographie entwirft Sinn im Hinblick auf eine dem Text vorausgehende Vita und wird daher auch als referenzielles, d.h. ein wirklichkeitsbezogenes Genre bezeichnet.⁶⁹¹

⁶⁸⁵ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 22.

⁶⁸⁶ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 22.

⁶⁸⁷ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 23.

⁶⁸⁸ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 23.

⁶⁸⁹ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 23.

⁶⁹⁰ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 23.

⁶⁹¹ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 24.

Eine derartige Perspektive geht davon aus, dass Zeichen auf außersprachliche Gegebenheiten verweisen können, sie haben eine „realitätsbehauptende Funktion und setzen die Existenz dieses Realitätsbereichs außerhalb der Textbedeutung voraus“.⁶⁹² Der bereits skizzierte Lejeunesche autobiografische Pakt basiert auf diesem Konzept:

Der Authentizitätsanspruch traditioneller Autobiographien bezieht sich auf den Autor, der eine seinem Verständnis nach authentische Darstellung abzugeben versucht. Dabei geht es nicht um eine Identität von Zeichen und Referenz, die faktisch unmöglich ist, sondern darum, dass dieser Beziehung des Zeichens zu seiner Referenz (Signifikat) Vorrang vor dem Signifikanten eingeräumt wird. Jede Art eines textuell erhobenen Wahrheits- oder Authentizitätsanspruchs, der auf der Referenzialisierbarkeit des Erzählten basiert, ist somit an einen zuverlässigen Erzähler gebunden.⁶⁹³

Gleichzeitig geht es in der traditionellen Autobiografie weniger um die Wiedergabe konkreter Details als um deren Zusammenstellung in einer Art und Weise, welche die Konstruktion einer Lebensgeschichte ermöglicht: „Der Prozess einer autobiographischen Sinngebung gelingt durch die Herstellung einer kohärenten Lebensgeschichte aus der Kontingenz des biographischen Materials.“⁶⁹⁴ Der autobiografische Text schafft Bedeutung, indem er außertextuellen Begebenheiten einen Zusammenhang verleiht: „Gelingt es dem Autobiographen, seinem Leben in dieser Form nachträglich Bedeutung und seinem Ich eine Identität zu verleihen, so gilt das autobiographische Projekt gemeinhin als gelungen.“⁶⁹⁵ Dieser idealistischen Subjektvorstellung, die das erkennende Ich vom wahrgenommenen Objekt trennt, steht wiederum die poststrukturalistische Auffassung gegenüber, in der das Ich „unauflösbar mit dem Akt seiner Konstitution verknüpft“⁶⁹⁶ ist.⁶⁹⁷ Das traditionelle Autobiografieverständnis postuliert die „Autorität eines Schreibenden, der nach Gutdünken über den textuellen Stellvertreter verfügt und eine mehr oder weniger konkrete biographische Realität auf

⁶⁹² Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 24.

⁶⁹³ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 25.

⁶⁹⁴ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 25.

⁶⁹⁵ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 25.

⁶⁹⁶ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 25f.

⁶⁹⁷ Zu dem Lejeuneschen Pakt zugrunde liegendem metaphysischen Subjektbegriff siehe Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 26-29; zu Details der nachmetaphysischen poststrukturalistischen Autobiografie-Diskussion siehe Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 29-41.

der Basis eines mimetischen Sprachverständnisses entwirft.“⁶⁹⁸ Dem steht aus poststrukturalistischer Perspektive der „Zweifel an einem derart unverstellten Blick auf die eigene Lebensgeschichte“⁶⁹⁹ gegenüber. Das „Programm“ poststrukturalistisch orientierter Autobiografien beschreibt Gronemann folgendermaßen:

Zeitgenössische Autobiographien tragen dem Wandel der literarischen Bedingungen Rechnung, indem sie sich nunmehr solcher Verfahren bedienen, die die Einseitigkeit referenzieller Diskurse und deren Verkürzung des Bedeutungsprozesses auf das Signifikat vorführen. Die ‚Authentizität‘ ihres Diskurses lässt sich gerade nicht mehr an einer gelingenden Sinngebung messen, sondern an der Vermittlung des Widerspruchs zwischen Bedeutungskonstitution einerseits bei gleichzeitiger Dekonstruktion durch Prozessualität und Unabgeschlossenheit des Bedeutungsaktes andererseits. Die Frage der Wahrheit des Diskurses wird damit nicht mehr an eine – wie immer geartete – außertextuelle Referenz gekoppelt, sondern an den Akt des Schreibens selbst, so dass die einzige noch vermittelbare Wahrheit die der Irreduzibilität sprachlicher Zeichen, der Unhintergebarkeit der Schrift ist. Die Wahrheit eines Textes ist vor diesem Hintergrund nicht an außersprachlichen Faktoren messbar, sondern liegt in der semantischen Unentscheidbarkeit der Zeichen, dort, wo sie sich erst konstituieren kann und zugleich auch auflöst. Sie ist letzten Endes nurmehr im Schwanken oder Gleiten des Sinns zu vernehmen.⁷⁰⁰

Der Übergang von der traditionellen zur poststrukturalistischen Autobiografie nimmt sich laut Gronemann folgendermaßen aus: „Die einer Abbildung der außertextuellen Realität dienende Funktion sprachlicher Zeichen (Repräsentation) tritt zugunsten einer realitäts- d.h. erfahrungskonstitutiven Funktion in den Hintergrund.“⁷⁰¹ Dieses Verständnis vom Verhältnis zwischen Subjekt, Sprache und außertextueller Welt bedingt, so man ihm folgt, eine Veränderung des autobiografischen Schreibens: „So können klassische Prämissen autobiographischen Schreibens wie die Aufrichtigkeit mit dem Anspruch auf eine authentische Darstellung innerhalb des neuen Paradigmas nicht mehr eingelöst werden.“⁷⁰²

⁶⁹⁸ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 28.

⁶⁹⁹ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 28.

⁷⁰⁰ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 29f.

⁷⁰¹ Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 41.

⁷⁰² Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie*, S. 46.

2.4 Selbst-Erzählen: Auf dem Weg zu einer narrativen Identität

Jenseits von einem intersubjektiven „Wahrheitsanspruch“ an autobiografische Texte, die aus eben skizzierter Perspektive keine „Aufrichtigkeit mit dem Anspruch auf eine authentische Darstellung“ bieten können, haben in den letzten zwanzig Jahren Wissensschaffende aus Soziologie, Medizin, Psychoanalyse und Kulturwissenschaften die Wichtigkeit von persönlichen Narrativen für ganze unterschiedliche Bereiche hervorgehoben (etwa in Arzt-Patienten-Beziehungen Charon 2006; Frank 1996; Mattingly 2002, Lucius-Hoene 2004), die durchwegs den Fokus auf subjektive Erfahrung legen (Stolberg 2006; Hirsch 2006; Küchenhoff 2006), und ihr Potential für das Schaffen einer „narrativen Identität“ bzw. eines aus Narrativen konstruierten Selbst-Gefühls unterstrichen (Schafer 1994/2004; Ricoeur 1972; Frank 2006; Lucius-Hoene 2004) – einem „Selbst-Erzählen“, in dem die ErzählerInnen gewissermaßen mit sich selbst einen autobiografischen Pakt eingehen. Vor allem seit dem von Lyotard (1979) postulierten Verlust von sogenannten „grand narratives“ – also von auf breiter Basis gemeinsamen kulturellen Erzählungen – wird das persönliche „Narrativ“ zunehmend verwendet, um die Konstruktion eines individuellen Selbst zu beschreiben. Dieses *narrative self* oder *idem*, um Paul Ricoeurs Begriffe aus *Time and Narrative* anzuwenden, kann eine kohärente Identität aufbauen, während es sich zur gleichen Zeit seiner ungewissen Natur bewusst ist. Anders gesagt: Wir erzählen Geschichten über uns selbst, um der Welt Sinnhaftigkeit zu verleihen, während wir zugleich für Änderungen und Revisionen offen bleiben. Die Bedeutung von Narrativen ist vor allem in therapeutischen Kontexten hervorgehoben worden, in welchen diese Gleichzeitigkeit von Sinnstiftung und Veränderungsbewusstsein grundlegend für den therapeutischen Prozess ist. Doch Sinnstiftung und Identitätsarbeit sind keinesfalls auf diesen beschränkt, sondern von zentraler Bedeutung für jedes reflektierte Leben. Gabriele Lucius-Hoene schreibt:

Erzählen kann als eine spezifische Form diskursiver Praxis betrachtet werden, die durch die sprachliche Darstellung von *Zeiterfahrung*, ihre *Kohärenz-*

stiftung und ihr *Re-Inszenierungspotential* besondere Möglichkeiten der diskursiven Herstellung und Verhandlung von Identität eröffnet.⁷⁰³

In diesem Zusammenhang wird das Adjektiv „narrative“ oft nicht als deskriptiver, sondern als normativer und ethischer Begriff verwendet, in dem das Erzählen, im Gegensatz zum wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch, singuläre Erfahrung ermögliche:

Unlike scientific knowledge or epidemiological knowledge, which tries to discover things about the natural world that are universally true or at least appear true to any observer, narrative knowledge enables one individual to understand particular events befalling another individual not as an instance of something that is universally true but as a singular and meaningful situation. Non-narrative knowledge attempts to illuminate the universal by transcending the particular; narrative knowledge, by looking closely at individual human beings grappling with the conditions of life, attempts to illuminate the universals of the human condition by revealing the particular.⁷⁰⁴

Die Kritik dieser potentiell durchaus problematischen Überhöhung des Selbst-Erzählens ist bereits an anderer Stelle vorgenommen worden;⁷⁰⁵ an dieser Stelle sei deshalb auf diese Gedankengänge verwiesen, weil sie eine Art Gegenpol zur klassischen Herangehensweise an die Autobiografie ermöglichen, in dem der Zweck des Selbst-Erzählens von dem Selbst-Erzählen für ein Publikum und für die Wirklichkeit in Richtung eines Selbst-Erzählens für sich selbst gerückt wird. Zwischen diesen Gegenpolen lässt sich das Spannungsfeld beschreiben, in dem Autobiografie stattfindet, was den Blick auf autobiografisches Schreiben als Feld und Diskurs lenkt. Thomas DeGloma beschreibt seine Vorstellung eines autobiografischen Feldes wie folgt:

Building on Foucault's (1972) notion of a "field of discourse," I use the concept of autobiographical field to mean a broad social arena where individuals construct and deploy autobiographical accounts in mutual relation to one another for strategic purposes. I stress the ways that individuals form autobiographical communities and use autobiographical stories to compete with

⁷⁰³ Gabriele Lucius-Hoene und A. Deppermann, *Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004), S. 53.

⁷⁰⁴ Rita Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness* (Oxford: Oxford University Press 2006), S. 9.

⁷⁰⁵ Paul Ferstl und Alexander Sprung, ‚Notizen zu einer Kritik der Narrative Medicine‘, in *Realitäten*, hg. von Stefan Zahlmann (Berlin: Panama 2017). [In Vorbereitung]

other individuals and communities for the "cognitive authority" (DeGloma, 2007; Martin, 2002) to define salient moral and political issues.⁷⁰⁶

2.5 Autobiografien und der Körper

Die Erwähnung zahlreicher Literatur, die sich mit dem Verhältnis von Selbst-Erzählen und medizinischer/therapeutischer Praxis beschäftigt, hat bereits auf das besondere Verhältnis von Autobiografie und Körper hingewiesen. Andrew C. Sparkes hat in seinem Aufsatz *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography. The Example of Lance Armstrong* die Verschränkung von Autobiografie, Körper und Krankheit in einem sportlichen Kontext herausgearbeitet.⁷⁰⁷ Seine Perspektive verortet er zwischen *autobiographical studies* (hierbei verweisend auf Eakin (1999): „there is widespread evidence in biography and autobiography today that living as bodies figures centrally for both men and women in their sense of themselves as selves“⁷⁰⁸) und der Soziologie von Körper und Krankheit, wobei er besonders auf Smith & Watson (2001) zurückgreift, die den Körper als Schauplatz autobiografischen Wissens begreifen, in dem Erinnerung verkörpert ist: „And life narrative is a site of embodied knowledge because autobiographical narrators are embodied subjects. Life narrative inextricably links memory, subjectivity, and the materiality of the body“⁷⁰⁹ Sparkes greift auch auf den bereits zitierten Frank zurück, indem er dessen vier Fragen an den Körper für seine autobiografischen Studien aufgreift:

These questions revolve around issues of control (involving the predictability of performance), desire (whether the body is lacking or producing desires), the body's relation to others (whether the body is monadic and closed in on itself or dyadic via either communicative or dominating relations with others), and the self-relatedness of the body (whether the body associates and feels at home in itself or feels dissociated and alienated from itself).⁷¹⁰

⁷⁰⁶ Thomas DeGloma, ‚Awakenings: Autobiography, Memory, and the Social Logic of Personal Discovery‘, in *Sociological Forum* (25/3 September 2010), S. 519-540, hier S. 520.

⁷⁰⁷ Andrew C. Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography. The Example of Lance Armstrong*, in *Journal of Sport and Social Issues* (28/4 2004), S. 397-428.

⁷⁰⁸ Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 37.

⁷⁰⁹ Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 37.

⁷¹⁰ Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 399.

Diesen vier Fragen werden von Frank vier idealisierte Körpertypen (oder Körpergebrauch) gegenübergestellt, die sich unterschiedlicher Mittel des Ausdrucks bedienen. Für den disziplinierten Körper ist das hauptsächliche Ausdrucksmittel die geradezu mönchische Reglementierung; Kontrolle ist das zentrale Wort; der Körper ist isoliert in seiner eigenen Performance. Schmerz wird dissoziiert und in als abgetrennt empfundenen Körperteilen „erlebt“.⁷¹¹

Der dominierende Körper drückt sich durch Gewalt aus, ist männlich konnotiert und gleichzeitig im ständigen Bewusstsein seiner Verletzlichkeit. In Bezug auf andere drückt sich dieser Typ durch Opposition und Aggression aus. Auch der dominierende Körper ist von sich selbst dissoziiert, um bestrafen zu können und Bestrafung zu ertragen.⁷¹²

Das Ausdrucksmittel des spiegelnden Körpers ist der Konsum und bezieht sich auf andere in Bezug auf ihre Konsumierbarkeit. Stark mit Narzissmus assoziiert, versucht der spiegelnde Körper zu einem idealisierten Bild zu werden. Professionelle Bodybuilder werden als Beispiel für diesen Körpertyp herangezogen; Körper, die betrachtet, nicht verwendet werden sollen.⁷¹³

Der vierte von Franks Ideal-Körpern ist der kommunizierende Körper, der sich durch ständige konstruktive Interaktion mit anderen erschafft. Dieser Körper ist ein Schaffender, der sich seiner Verletzlichkeit als unproblematischer Möglichkeit bewusst ist, assoziiert sich mit sich selbst. Frank bringt als Beispiel für diese Körper Pflegepersonal und Tänzer.⁷¹⁴ Ich halte Franks Typologie für geeignet, Aspekte verknüpft zu veranschaulichen, glaube aber nicht, dass sie dem Einzelfall gerecht werden kann. Ich möchte die Frankschen Idealkörper-Typen als Aspekte heranziehen, die in jedem Individuum anzutreffen sind (und besonders in Körpern von Wrest-

⁷¹¹ Vgl. Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 399f. Sparkes verweist auf zahlreiche Arbeiten zum disziplinierten Körper in sportlichen Zusammenhängen.

⁷¹² Vgl. Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 400f.

⁷¹³ Vgl. Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 401.

⁷¹⁴ Vgl. Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 402. Ich bin mir der Problematik der Typologie Franks klar bewusst; auch Sparkes verweist sogleich über Turner und Wainwright (2003) auf Ballett als einleuchtenden Schauplatz disziplinierter Körper. (vgl. Sparkes, *Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography*, S. 402).

lerInnen), und als leitende Struktur für eine Beschreibung verwenden, die sich einer einteilenden Typologie entzieht.

2.6 Pragmatischer Einwurf: Die Autobiografie als Quelle

Anke Stephan hat die besonderen Herausforderungen des Umgangs mit Ego-Dokumenten und Selbstzeugnissen⁷¹⁵ (zu denen autobiografische Texte wie „Autobiographien, Memoiren, Tagebücher, Briefe oder Zeitzeugeninterviews“⁷¹⁶ gehören) als Quellen herausgearbeitet: Die Wiedergabe ist vom Erleben zumeist nicht nur durch einen (großen) zeitlichen Abstand geschieden, sondern mag in seiner Textgestalt von Erinnerungslücken, Verdrängungen, Reflexionen, Interpretationen, Kontextualisierungen und Manipulationen geprägt sein, die bei der Evaluierung des Referenzcharakters des Textes zumindest zu Vorsicht aufrufen; zudem spielen vielfältige tradierte Erzählmuster, Stilmittel und allgemeine Kommunikationsregeln eine wichtige Rolle in der Gestaltung von Selbstzeugnissen.⁷¹⁷ Um Autobiografien als Quellen verwenden zu können, müssen sie in ihrem literarischen und kulturellen Kontext eingeordnet werden, Zeitpunkt und nähere Umstände der Niederschrift wie Veröffentlichung berücksichtigt werden:

⁷¹⁵ Ego-Dokumente und Selbstzeugnisse sind Texte, „die über freiwillige oder erzwungene Selbstwahrnehmung eines Menschen in seiner Familie, seiner Gemeinde, seinem Land oder seiner sozialen Schicht Auskunft geben“. (Winfried Schulze, ‚Ego-Dokumente: Annäherungen an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung ‚Ego-Dokumente‘, in: *Ego-Dokumente. Annäherungen an den Menschen in der Geschichte* hg. von Winfried Schulze (Berlin: de Gruyter 1996), S. 11-30, hier S. 28. Der im Dokument behandelte Mensch ist dabei nicht zwingend der Urheber des Dokuments: „Auch Personalakten, Nachrufe, Verhörprotokolle, Gerichtsakten, Photographien, Urkunden oder privater Besitz enthalten Informationen über das betroffene Individuum.“ (Anke Stephan, ‚Erinnertes Leben: Autobiographien, Memoiren und Oral-History-Interviews als historische Quellen‘, in *Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas*, hrsg. von der Abteilung für Geschichte Ost- und Südosteuropas des Historicum der LMU München, Institut für Slavische Philologie der LMU München.

(<https://www.vifaost.de/texte-materialien/digitale-reihen-und-sammlungen/handbuch/>). 31 S., hier S. 3).

⁷¹⁶ Stephan, *Erinnertes Leben*, S. 3. Stephan verweist hier in einer Fußnote auf Benigna von Krusenstjern, ‚Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert‘, in *Historische Anthropologie* (2 1994), S. 462-471.

⁷¹⁷ Vgl. Stephan, *Erinnertes Leben*, S. 3.

Für die Verwendung von Autobiographien und Memoiren als Quelle gilt also, sie zunächst in ihren jeweiligen literarischen und kulturellen Kontext einzuordnen. Es stellt sich die Frage, in welcher Zeit und unter welchen Umständen die Texte geschrieben wurden. Welche Intention verfolgen Autorinnen und Autoren? Wollen sie Zeugnis über zeithistorische Begebenheiten ablegen, aufklären, enthüllen oder bestimmte Ereignisse dem Vergessen entreißen? Welche literarischen Vorlagen wurden benutzt und was hat dies möglicherweise für eine Bedeutung? Welches sind die Leitlinien des Erzählens? Dominieren politische Ereignisse oder fungieren persönliche Erlebnisse wie Liebe, Heirat oder die Geburt der Kinder als Gliederungsprinzipien? Beinhaltet die Erzählung den Bildungsweg oder die Berufslaufbahn? Ist die Geschichte chronologisch aufgebaut? Auf welche Weise werden Textabschnitte miteinander verbunden? Gibt es Vor- und Rückblenden? Welche persönliche Epocheneinteilung nimmt der Erzähler vor? Korrelieren diese Epochen mit denen der „allgemeinen Geschichte“?⁷¹⁸

Der Aussagewert von Autobiografien ergibt sich nach Stephan aus dem Umstand, dass sie trotz ihrer Eigenschaften eine wichtige Quelle für Sachinformationen darstellt. Autobiografien sind zudem oftmals die „einzigsten Quellen, die uns über die Lebenswelt bestimmter Gruppen oder Schichten informieren. Sie enthalten Auskünfte über soziale und materielle Verhältnisse oder kulturelle Praktiken.“⁷¹⁹ Sie sind weiters „zentrale Quellen, um Einblicke in Erfahrungen, Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmuster historischer Subjekte zu gewinnen. Aus autobiographischen Texten lassen sich Wertesysteme, Normen, Mentalitäten und Weltbilder rekonstruieren.“⁷²⁰ Die im Abschnitt „Postmoderne/postkoloniale Autobiografiekonzepte“ herausgearbeitete Skepsis, dass Autobiografie „Aufrichtigkeit mit dem Anspruch auf eine authentische Darstellung“ bieten könne, soll in diesem Zusammenhang (und im Rahmen dieser Arbeit) zwar dazu dienen, sich die Einschränkungen stets bewusst zu halten, denen die Autobiografie in ihrem Quellenwert unterliegt, gleichzeitig aber keineswegs den Wert des daraus mit aller Vorsicht und Sorgfalt gezogenen Materials schmälern. Thomas DeGloma postuliert folgende „principles of a cultural and cognitive sociology of autobiography“: 1.) die Auffassung von Autobiografie als soziales Gedächtnis, in dem individuelle Erzählungen unterschiedlicher Prominenz vergangene und geschehende Ereignisse dokumentieren, festschreiben, Erzählformen wie -inhalte autorisieren bzw. an-

⁷¹⁸ Stephan, *Erinnertes Leben*, S. 10.

⁷¹⁹ Stephan, *Erinnertes Leben*, S. 12.

⁷²⁰ Stephan, *Erinnertes Leben*, S. 12.

fechten; 2.) die Auffassung von Autobiografie als Form „sozialer Zeit“, die individuelle wie soziale Vorstellungen von Kontinuitäten, Diskontinuitäten, Zyklen etc. beschreibbar macht; 3.) Autobiografie als Form sozialer Epistemologie, als ausdrucksstarker sozialer Wissensspeicher; 4.) Autobiografie als soziales Drama, das unterschiedliche Wertvorstellungen, Situationen, Settings, ProtagonistInnen etc. in Handlung aufeinander treffen lässt; und 5.) Autobiografie als kommunikativer Akt mit einem vielfältigen Publikum.⁷²¹ Hier wäre aus literaturwissenschaftlicher Perspektive noch zu vervollständigen: 6.) Autobiografie als tradiertem wie wandelbarem kommunikativer Akt, dessen Konstruktionscharakter und -methoden von seinen Mustern, Traditionen, Kontexten und seinem Wesen als Text abhängen.

Die in Kapitel 1 dieser Arbeit herausgearbeitete Theorie und Geschichte des *Professional Wrestling* hat bereits den Boden bereitet, um die *Wrestling*-Autobiografie in ihren kulturellen Kontext einordnen zu können; als Abschluss dieser Ausführungen zur Autobiografie sollen nun in geraffter Form Genres der Autobiografie besprochen werden, die inhaltlich von Relevanz für die *Professional Wrestling*-Autobiografie sind und diese auch literarisch kontextualisieren können – Sport-, Celebrity-, Drogen-, und spirituelle Autobiografie.

2.7 Relevante autobiografische Genres

Die Sport-Autobiografie scheint diejenige zu sein, in deren Kategorie die *Professional Wrestling*-Autobiografie abgelegt werden könnte, wäre sie nicht schon in ihrem Gegenstand *Sportlerzählung* eher als Sport. Die Selbstzeugnisse von WrestlerInnen müssen, wie die Ausführungen in Kapitel 1 gezeigt haben, gerade auch als solche von EntertainerInnen begriffen werden – wobei diese Perspektive allerdings auch bei ProfisportlerInnen greifen kann.

⁷²¹ Vgl. DeGloma, *Awakenings: Autobiography, Memory, and the Social Logic of Personal Discovery*, S. 535f.

Die Sport-Autobiografie kann dennoch in ihren Inhalten, der dahinterstehenden Motivation, der Produktionsweise wie auch in ihrer historischen Entwicklung als Vergleichsmodell für die Analyse der *Professional Wrestling*-Autobiografien dienen bzw. zentralen Kontext für ihre Wahrnehmung im autobiografischen Feld bieten. Matthew Taylor beschreibt in seinem umfangreichen Aufsatz (der sich in erster Linie mit der Vorgeschichte und der Geschichte britischer Sportautobiografien der 1950er und 1960er befasst) das Verhältnis von Sport, Geschichte und Autobiografie und weist auf die große Zahl an Sport-Autobiografien hin, welche die Zahl akademischer und journalistischer Studien zu diesem Bereich weit überträfe.⁷²²

Taylor führt die Wurzeln britischer Sport-Autobiografien auf frühe Formen autobiografischen Schreibens der Arbeiterklasse im späten 19. Jahrhundert zurück; es finden sich nur sehr wenige Beispiele für eine Sport-Autobiografie im 19. Jahrhundert – die frühesten geben die Leistungen von „sporting gentlemen“ in Bereichen wie Jagen, Angeln, Pferderennen, Golf und Cricket wieder. Sie waren in erster Linie von wohlhabenden Amateuren verfasst, die Sport eher als Zeitvertreib denn als Lebensunterhalt ausübten. Als eine der ersten Sport-Biografien aus der sportlichen „Arbeiterklasse“ nennt Taylor *Genius Genuine* von 1805, die Autobiografie des Jockeys Sam Chifney;⁷²³ der erste weithin rezipierte Text stammt aus der Welt des Boxens: „The first example recorded in both Burnett, Vincent, and Mayalland in William Matthews' bibliography of British autobiography was the memoir of Daniel Mendoza, the famous late eighteenth- and early nineteenth-century Jewish prizefighter, originally published in 1816.“⁷²⁴ In den 1890er Jahren wurden allein acht Cricket-Memoiren publiziert; das Leben von SportlerInnen wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch noch hauptsächlich in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln der Öffentlichkeit näher gebracht. Fortsetzungsserien solcher Artikel führten schließlich

⁷²² Vgl. Matthew Taylor, ‚From Source to Subject: Sport, History, and Autobiography‘, in *Journal of Sport History* (Fall 2008), S. 469-491, hier S. 469.

⁷²³ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 474.

⁷²⁴ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 474.

zu Buchprojekten.⁷²⁵ In die Berichterstattung mischte sich Sensationslust und Gier nach Neuem:

With the increasing concentration of national weekly newspapers such as the *People* and *News of the World* on the sensationalizing of sporting news during the 1930s, these “life stories” began to tackle issues which had hitherto rarely been discussed in print, such as disputes between management and employees, the inter-relationships of teammates and rivals, and criticisms of the regulations of sport, such as the transfer system and the maximum wage in soccer. The “reminiscences” carried by the *News of the World* of the recently retired Scottish soccer international Alex James may have represented a turning point in this respect.⁷²⁶

Die Publikation von Sportmemoiren in Buchform nahm in der Zwischenkriegszeit zu und erreichte in Großbritannien in den 1940ern bis 1960ern ihren vorläufigen Höhepunkt. Verlage kontaktierten berühmte SportlerInnen und ließen sie – vielleicht mit Unterstützung – ihre Memoiren schreiben:

Whereas sixty-three sports autobiographies had been published in Britain during the 1920s and seventy-four in the 1930s, 123 were published in the 1950s and 175 the following decade. Soccer memoirs had overtaken those of cricket by this time, with horse-racing, mountaineering, and other sports some way behind (...) The lives of the best known personalities were updated, rewritten, and repackaged for public consumption on a regular basis. The England cricket and soccer international Denis Compton produced autobiographies in 1948, 1952, and 1958. Billy Wright, captain of Wolverhampton Wanderers and England for most of the 1950s, had four published between 1950 and his move into management in 1962 (...) ⁷²⁷

Taylor verbindet diesen Boom mit der gleichzeitigen Veränderung, die der Status einer „Sportpersönlichkeit“ in diesen Jahren erfuhr: durch Sportberichterstattung und Werbetätigkeiten wurden SportlerInnen sukzessive zu Superstars und Marken mit höchstem Wiedererkennungswert.⁷²⁸

Taylor streicht heraus, dass auch für die Sportautobiografie Fragen nach Autorschaft, einflussreichen literarischen bzw. spezifisch autobiografischen Traditionen, bzw. nach spezifischen Inhalten, Stoffen, Motiven, Betonungen und Auslassungen von Bedeutung sind.⁷²⁹

⁷²⁵ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 474f.

⁷²⁶ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 475.

⁷²⁷ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 476.

⁷²⁸ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 476f.

⁷²⁹ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 477.

Die Frage nach der Autorschaft wird in der (Sport)Autobiografie tradiert Weise durch den Einfluss von Ghostwriting verkompliziert: „Ghostwriting has long been a logical way of creating autobiographies of those who would not or could not write. It was a characteristic feature of both newspaper articles by sports people and book-length sporting autobiographies.”⁷³⁰ Interessant ist hierbei vor allem auch, dass Stars bestimmter Sportarten für ausdrucksfähiger gehalten wurden als andere; Cricketers aus gebildeter Mittelschicht wurden eher für fähig gehalten, einen interessanten Text verfassen zu können;⁷³¹ Taylor geht davon aus, dass „the majority of twentieth-century sports autobiographies were in fact collaborations, whether or not this was explicitly acknowledged.”⁷³²

In Rückgriff auf Garry Whannel⁷³³ beschreibt Taylor, wie Medien das Leben von SportlerInnen organisieren und transformieren, um ein Narrativ erzeugen zu können, wie die Lebensgeschichte von SportlerInnen gestaltet wird, um veränderlichen Annahmen und Trends zu genügen. Biografien und Autobiografien gehören zu zentralen Medien der Erschaffung einer öffentlichen Persona, einer Sportfigur. In Bezug auf die von Whannel definierten Grundstrukturen der Sportbiografie fasst Taylor folgendermaßen zusammen:

The first of these, the “golden success story,” is often written in the wake of a major sporting triumph and structured as a standard chronological progression through life and career, save that the triumphant moment tends to act as both preface and climax of the book. By contrast, the so-called “ups and downs” narrative is an approach favored by the less celebrated sporting figure, and is characterized by oscillation between success and failure but without a victorious conclusion; in one of its variants, the “rise and- fall” narrative, it contrasts an initial rise to glory with a subsequent waning of talent, motivation and success.⁷³⁴

Die Autobiografien von SportlerInnen wurden aber laut Taylor nicht allein aus Sportnarrativen gestaltet, sondern wurden von unterschiedlichen Typen von Autobiografien beeinflusst: jenen der Arbeiterklasse, von spiritu-

⁷³⁰ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 478.

⁷³¹ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 478.

⁷³² Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 478.

⁷³³ Garry Whannel, *Media Sport Stars: Masculinities and Moralities* (London: Routledge, 2002).

⁷³⁴ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 479.

ellen Autobiografien zurück bis hin zum 17. Jahrhundert, Geschichten von Erlösung und Sühne, von den Erweckungsbiografien von SozialistInnen aus dem 19. Jahrhundert; als zweite wichtige Tradition wird *oral history*, die mündliche Weitergabe, das Erzählen im familiären oder kommunalen Kontext herausgestrichen.⁷³⁵

Gerade in diesem Zusammenhang kommt der möglichst authentischen Erzählstimme besondere Bedeutung zu, die in den bestimmten Jargon etwa einer Sportart einzuführen weiß: „The “voice” of the author as storyteller was essential here. Like ships and barracks, dressing rooms, pavilions and gyms were ideal sites for male storytelling, in which oral expression carried considerably more authority and weight than the written text.”⁷³⁶

Die Aneinanderreihung von Anekdoten bot Authentizität, Charakterisierung des und Identifikation mit dem Erzähler, und auch eine Form von Erzählstruktur; Seitenbemerkungen, zerstückelte Narrative, eine Mischung von Erzählung und Kommentar sind bestimmend und wurden zu einem tradierten Standard, einer Formel der Sportautobiografie:

Content was closely bound up with structure. The life stories of sporting figures usually adopted a familiar pattern, beginning with family background, childhood, and schooling before proceeding rapidly to the struggles to establish and then develop a career in sport in early adulthood. Most were written when the individual was still relatively young, midway through a successful career or shortly after retirement from active sport, and thus could more accurately be described as career narratives rather than life stories. The focus was generally on the public activities and achievements of the author, with private relations and domestic life accorded limited space. When it did feature, the private often served a public purpose, with family life portrayed as providing the secure emotional platform upon which professional achievement could be built [...]. Successful sports stars were already of course “known” to the audience either firsthand or through accounts of their performances mediated via the radio, newsreels, and newspapers. What their autobiographies offered was a personal recounting of glorious moments intermixed with controlled access to the inner world of the dressing room.⁷³⁷

In Bezug auf versprochene „Insiderinformationen“ und das Enthüllen von Geheimnissen hält Taylor aber fest, dass diese in erster Linie auf die Außenwelt der AutorInnen zu beziehen seien; die von ihm analysierten Autobiografien beschäftigen sich wenig mit dem Innenleben der SportlerInnen:

⁷³⁵ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 480.

⁷³⁶ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 480.

⁷³⁷ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 481f.

Little narrative space was set aside for self-reflection. Some books contained discussion of “the self” within a particular chapter, but even here there was little hint of introspection. Dwelling on favorite food, hobbies, and domestic routines [...] existed to reinforce the image of the protagonists as respectable and ordinary men [...] Nor was there much attempt to explain how sporting talent was acquired and nurtured or to interpret career highs and lows. Few autobiographers were able or willing to rationalize success and failure [...].⁷³⁸

Taylor räumt ein, dass sich seine Überlegungen nur auf einen begrenzten Zeitraum beziehen und etwa in Bezug auf Gender-Fragen bzw. auf eine etwaige Verschiebung der Celebrity-Autobiografie nach den 1950ern in Richtung Sex- und Drogenbeichte erweitert werden müssen.

2.7.1 Ruhm, Drogen, Erlösung

Diese Aspekte werden von Catherine Palmer aufgegriffen, die in ihrem Aufsatz hervorhebt, dass die Autobiografien von Sportpersönlichkeiten neben großen Erfolgen zunehmend auch Enttäuschungen, Niederlagen und Schattenseiten des Ruhms in den Vordergrund stellen.⁷³⁹ In ihrem Aufsatz widmet sie sich vor allem der Darstellung des Alkoholmissbrauchs und dessen Darstellung in Narrativen, die von Fall und Auferstehung bzw. Rehabilitation berichten. Die „Sportautobiografie“ wird in solchen Fällen mit einer „Drogenautobiografie“ gekoppelt.⁷⁴⁰ Laut Palmer hat Alkoholismus unter SportlerInnen, vor allem unter Fußballern, zugenommen, bzw. ist vermehrt Gegenstand des öffentlichen Interesses. In der Medienberichterstattung werden Alkoholeskapaden zumeist als die Taten von „fools“ oder „villains“ dargestellt; der Fokus liegt dabei auf den negativen

⁷³⁸ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 482.

⁷³⁹ Vgl. Catherine Palmer, ‚Drinking, downfall and redemption: biographies and ‘athlete addicts‘, in *Celebrity Studies* (7/2 2016), S. 169-181, hier S. 169.

⁷⁴⁰ „Drogenautobiografie“ ist ein sehr weit gefasster Begriff. Susan Zieger (‚Pioneers of Inner Space: Drug Autobiography and Manifest Destiny‘, in *PMLA* (122/5 Oktober 2007), S. 1531-1547) differenziert das Genre, das sie *drug autobiography* nennt, „from teetotal and temperance confessions and fiction and from sensational drug-use narratives influenced by medical case studies.“ (S. 1533) Statt eines Narrativs von Niedergang und folgender Erlösung (bzw. Verwahrlosung und Tod) präsentiert ihre *drug autobiography* „more elite, literary origins, claiming authority over the drugged self’s experiences that is not primarily didactic or regulatory but scholarly and aestheticized.“ (S. 1533) Ziegers *drug autobiography* beschreibt sozusagen die Reise durch die „Pforten der Wahrnehmung“. Die Drogenautobiografien der *Professional Wrestling*-Autobiografien sind Ziegers Definition nicht zuzuordnen.

Folgen des Alkoholkonsums (Alkohol am Steuer, Untreue, Gewalt, etc.), während die dahinterstehenden Strukturen und Zusammenhänge (Stress, Trauma, ganz allgemein Leid) meist weniger Aufmerksamkeit erfahren. Die Autobiografien von SportlerInnen sind Teil der Selbstproduktion und-repräsentation, wie sie Teil der *Celebrity Culture* ist, und bieten doch zugleich die Möglichkeit, Informationen aufzunehmen, die in der medialen Berichterstattung unter den Tisch fallen, da sie nicht unmittelbarer Teil der Skandaldarstellung und der Performance öffentlicher Entschuldigung und Sühne sind.⁷⁴¹

Palmer greift zur Beschreibung der Struktur von Alkoholerzählungen auf Franks „restitution narrativ“ bzw. auf Whannels „rise and fall hermeneutic structure“⁷⁴² zurück, um diese innerhalb der „Narrativierung“ von Sportleben zu situieren. In Bezug auf die Typisierungen und Kategorisierungen, die in der Darstellung von SportlerInnen zum Zuge kommen, verweist Palmer etwa auf Whannels (2009) *maverick individualism*, innerhalb dessen an sich negativ konnotierte Verhaltensweisen als „fun“ bezeichnet werden, oder auf Gill Lines' Analyse (2001), die herausgearbeitet hat, dass Sportler in erster Linie als Narren, Bösewichte oder Helden dargestellt werden.⁷⁴³

Die von Palmer analysierten Autobiografien folgen vor allem insofern einem gemeinsamen Schema, als dass sich diese als Enthüllung wie auch als Erlösung präsentieren, verfasst von „trockenen“ ErzählerInnen, die nach einer vom Alkohol zerstörten Krankheit sich nun „geheilt“ der Öffentlichkeit präsentieren.⁷⁴⁴ Die Autobiografien folgen dem bereits genannten „restitution narrative“, das laut Palmer wiederum in die Bereiche „fighting against illness“, „the journey“ und „the return“ einzuteilen ist.⁷⁴⁵ Öffnet man den Fokus und bezieht statt SportlerInnen ganz allgemein *Celebrities* in die Überlegungen mit ein, lässt sich mit Oliver Lovesey beobachten, dass die Wahrnehmung der Sucht von Prominenten (eben den

⁷⁴¹ Vgl. Palmer, *Drinking, downfall and redemption*, S. 170.

⁷⁴² Whannel, *Media Sport Stars*, S. 55.

⁷⁴³ Vgl. Palmer, *Drinking, downfall and redemption*, S. 171.

⁷⁴⁴ Vgl. Palmer, *Drinking, downfall and redemption*, S. 172.

⁷⁴⁵ Vgl. Palmer, *Drinking, downfall and redemption*, S. 174.

„celebrities“) von besonderen Mythen und Metaphern bestimmt wird, die Genie und Schönheit abnormale Fragilität zuschreiben und Ruhm in eine enge Verbindung mit dem Tod stellen:

The rock star, even more than film stars like Marilyn Monroe, performs a spectacle of flirtation with death, from stage diving to risking electrocution or assassination, as the price of attempting to steal fire from the gods, a metaphor used in so much heavy metal mythology. The nearness of death is the sign of authenticity, the rejection of conventional life in all its forms, and the drive of genius.⁷⁴⁶

Der Star ist sexuell hochaktiv (wird von Groupies umschwärmt), lebt ein luxuriöses Leben, das von Drogenkonsum geprägt ist, gleichzeitig aber von dem Druck gewinnorientierter Promoter bestimmt wird.⁷⁴⁷ Sucht als Lebensstil und Tod werden glorifiziert; als zentrale „Paten“ dieses Zugangs nennt Lovesey Keith Richards und William Burroughs, deren Aussagen zu Drogen von ihren „NachfolgerInnen“ vielfach aufgegriffen werden; die tatsächlich recht wenig „glamourösen“ Todesumstände von Rockstars wie Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison oder auch Brian Jones und Keith Moon werden zu einem Teil des Mythos gemacht und kaum in ihren Details für sich erfasst.⁷⁴⁸ Als Motivation für das Verfassen von Sucht-Autobiografien ist zwar (im Stile von „celebrity disability autobiographies“) der Wunsch zu nennen, die öffentliche Aufmerksamkeit auf spezifische Krankheitsbedingungen zu richten und Hoffnung zu bieten; Rock-Sucht-Autobiografien können aber auch darauf ausgerichtet sein, angesichts von drohenden Prozessen einen Boden der Reue zu bereiten, medizinische Interventionen zu rechtfertigen, oder um allen Beteuerungen altruistischer Motive zum Trotz den Rock'n'Roll-Lifestyle weiter zu glorifizieren, was sich in den PR-Maßnahmen zur Bewerbung der und in den Gestaltungen der Autobiografien selbst zeigt.⁷⁴⁹ Im Umgang mit der Sucht wird vielfach lobend auf Methoden wie „residential recovery, group thera-

⁷⁴⁶ Oliver Lovesey, ‚Disabling Fame: Rock ‘n’ Recovery Autobiographies and Disability Narrative‘, in *a/b: Auto/Biography Studies* (26/2 Winter 2011), S. 297-322, hier S. 299.

⁷⁴⁷ Vgl. Lovesey, *Disabling Fame*, S. 299.

⁷⁴⁸ Vgl. Lovesey, *Disabling Fame*, S. 299f.

⁷⁴⁹ Vgl. Lovesey, *Disabling Fame*, S. 300f.

py, and the twelve-step program“⁷⁵⁰ verwiesen, womit der Text in gewisser Weise die in der Gruppentherapie oder AA-Meetings übliche Vorgehensweise der öffentlichen Beichte nachstellt. Diverse alternative Strategien enden zumeist damit, dass die Süchtigen letztlich anerkennen müssen, dass sie sich lebenslang als „recovering addicts“ zu begreifen haben, ihre Unfähigkeit eingestehen müssen, der Anziehungskraft von Drogen widerstehen zu können, Verantwortung für Verantwortungslosigkeit übernehmen und – soweit möglich – Abbitte und Reparation zu leisten haben. „Recovery“ ist eng damit verbunden, dem Narrativ anderer Süchtiger zuzuhören bzw. die eigene Suchtgeschichte zu entwerfen: „Recovery is thus textual, an act of telling and retelling.“⁷⁵¹ Lovesey verweist dabei auch auf Robyn Warhol, die in Bezug auf die Rhetorik der Sucht die Ähnlichkeit zwischen „recovery and Evangelical conversion narratives“⁷⁵² herausgearbeitet hat. Lovesey bezeichnet die Rock-Sucht-Autobiografien als hybrides Genre, in dem sich Nostalgie für vergangenen Hedonismus mit dem Gestus spiritueller Autobiografien mischt und Ähnlichkeiten zum Bildungsroman zu finden sind. Der Kommunikationsakt wird dabei vielfach mit der Hilfe von Co-AutorInnen vorangetrieben, die den Erinnerungsprozess unterstützen oder den Aufbau eines kohärenten Narrativs ermöglichen sollen, wobei Lovesey vermutet, dass die Co-AutorInnen von den Verlagen angehalten werden, möglichst viele Begegnungen mit anderen Berühmtheiten in das Narrativ einzubauen.⁷⁵³

Somatische Erfahrung führt in der Sucht-Autobiografie zu der Anerkennung persönlicher Entwicklung; die deterministischen Vorstellungen von Sucht als behandelbarer, aber unheilbarer Krankheit, wie sie etwa von AA vertreten werden, werden in der Sucht-Autobiografie vielfach modifiziert und in Rückgriff auf Kindheitserinnerungen einer „Selbst-Erlösung“ unterworfen.⁷⁵⁴ Lovesey verweist in Bezug auf Eric Clapton auf Suchtpraktiken, die von MusikerInnen eingesetzt wurden, um mit Belastungen des

⁷⁵⁰ Lovesey, *Disabling Fame*, S. 302.

⁷⁵¹ Lovesey, *Disabling Fame*, S. 302.

⁷⁵² Lovesey, *Disabling Fame*, S. 302.

⁷⁵³ Vgl. Lovesey, *Disabling Fame*, S. 303.

⁷⁵⁴ Vgl. Lovesey, *Disabling Fame*, S. 303f.

Tourens, der Verwicklung des organisierten Verbrechens in die Unterhaltungsindustrie und Alterserscheinungen umzugehen. Die Rock-Sucht-Autobiografie verwehrt sich aber der Ansicht, Sucht als eine Identität zu verstehen, und versucht (im Gegensatz zu der Determination, die das „disability memoir“ prägen) kreative Motivation und Leistung in den Vordergrund zu stellen. Das Selbst wird oft als absolut gespalten und in verschiedenen „Identitäten“ einer Person dargestellt.⁷⁵⁵

Lovesey verweist auf die Funktion des Ruhms in der Konstruktion einer Celebrity-Persona, vor allem in Generationen, die auf die 1960er Jahre folgten („rock star fans who made themselves into famous rock stars“⁷⁵⁶); während in den 1980ern und 1990ern starke Bemühungen vorherrschten, diese Form der Nachahmung nicht im Lichte einer Parodie erscheinen zu lassen,⁷⁵⁷ traten mit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend selbstkommerzialisierende Selbstparodien auf. Drogenkonsum wird als Teil der anzustrebenden Star-Persona aktiv gesucht.⁷⁵⁸ Zusammenfassend:

Rock 'n' recovery autobiographies of the twenty-first century are a special type of postmodern autobiography, a distinct subgenre of celebrity disability autobiography. While many celebrity autobiographies are attempts at self-promotion, settling scores, or reclaiming lives from tabloid gossip, rock 'n' recovery autobiographies make some attempt at affecting a cure. Not only are they driven by a desire to demedicalize their life narratives (Frank, *Wounded* 10), but through the redrafting of a life script with collaborators in group therapy (in some cases the rock star's first direct contact with common folk since adolescence), the writers attempt to reclaim their lives from addiction.⁷⁵⁹

An dieser Stelle sei noch einmal auf die spirituelle Autobiografie hingewiesen, deren potentielle inhaltliche wie rhetorische Verbindung mit der Drogenautobiografie bereits angeklungen ist. James J. Dillon hat sich mit *spiritual autobiographies* beschäftigt, die sich mit dem Weg des autobiografischen Ichs hin zu spirituell-religiösem Sinn befassen, und dabei solche mit muslimischem, jüdischem, hinduistischem, buddhistischem, christlichem

⁷⁵⁵ Vgl. Lovesey, *Disenabling Fame*, S. 305.f.

⁷⁵⁶ Lovesey, *Disenabling Fame*, S. 309.

⁷⁵⁷ „To be identified as Spinal Tab imitators was the 1980s and 1990s hair rockers' and cross-dressing glam rockers' greatest fear.“ (Lovesey, *Disenabling Fame*, S. 309)

⁷⁵⁸ Vgl. Lovesey, *Disenabling Fame*, S. 309f.

⁷⁵⁹ Vgl. Lovesey, *Disenabling Fame*, S. 314.

und *New Age*-Hintergrund analysiert.⁷⁶⁰ Spirituelle Autobiografien werden Dillons Studie zufolge laut den ErzählerInnen verfasst, weil sie von FreundInnen, Familienmitgliedern, SchülerInnen oder StudentInnen dazu aufgefordert worden seien; weil eine Lehre kommuniziert werden soll; bzw. als Reaktion auf Depression, Verlust, oder nahenden Tod.⁷⁶¹ Dillon zufolge gibt es vor allem drei Formen des Aufbaus, der in spirituellen Autobiografien zur Anwendung kommt. „(a) as a response to a central question, (b) by casting life in relation to a significant event or person, and (c) seeing one’s life in lost-and-found terms.“⁷⁶² Als zentrale Themen identifiziert Dillon “(a) authenticity and inauthenticity, (b) home and alienation, (c) light and darkness, (d) holding on and letting go, and (e) spirit and flesh.”⁷⁶³

⁷⁶⁰ James J. Dillon, ‘Psychology and Spiritual Life Writing’, in *The Humanistic Psychologist* 39 (2011), S. 137–153, hier S. 138.

⁷⁶¹ Vgl. Dillon, *Psychology and Spiritual Life Writing*, S. 141f.

⁷⁶² Dillon, *Psychology and Spiritual Life Writing*, S. 142.

⁷⁶³ Dillon, *Psychology and Spiritual Life Writing*, S. 144.

3. *Professional Wrestling*-Autobiografien

In diesem Abschnitt soll nun aufbauend auf den in den beiden vorangestellten Kapiteln ausgeführten theoretischen Überlegungen ein Corpus von 60 *Professional Wrestling*-Autobiografien analysiert werden. Die ausgewählten Texte sind zwischen 1990 und 2016 erschienen und in englischer Sprache verfasst worden. Sie beschreiben in erster Linie *Wrestling*-Karrieren in Zusammenarbeit mit US-amerikanischen *Wrestling*-Promotions. Der Abschnitt ist in die Bereiche „*Professional Wrestling* erzählen“, „*Professional Wrestling* erlernen und ausführen“ sowie „*Professional Wrestling* leben“ eingeteilt.

3.1. *Professional Wrestling* erzählen

Dieser Abschnitt widmet sich der Analyse der *Wrestling*-Autobiografien als Texte und erarbeitet Aussagen zu deren Kontexten, Strukturen, Inhalten, Erzählverfahren und Funktionsweisen. Von einer Darstellung der Geschichte der *Professional Wrestling*-Autobiografien ausgehend wird die Motivation von WrestlerInnen analysiert, diese Texte zu verfassen, Hand in Hand mit einer Betrachtung einer „Geschichtsschreibung“ des *Wrestling* durch die Autobiografie, die zum Aufbau eines kollektiven Gedächtnisses und einer Erinnerungskultur des *Business* beiträgt. In diesem Zusammenhang wird auch der Frage nachgegangen, welche Personen vom *Professional Wrestling* erzählen (und welche nicht), wie sich AutorIn und ErzählerIn innerhalb der Texte konstituieren, wie in einem Bemühen um Authentizität Abbildungen von Personen und Objekten als Zeugen eingesetzt werden, und inwieweit der Konstruktionscharakter der Autobiografie als literarisches Artefakt innerhalb der Autobiografien reflektiert wird. Darüber hinaus werden leitende Prinzipien der Struktur von *Professional Wrestling*-Autobiografien erarbeitet, die Cover der Texte analysiert und die Rolle von Inter- bzw. Transtextualität in den Autobiografien einer Untersuchung unterzogen. Die inhaltlichen Tendenzen und Ziele der Texte werden ab-

schließlich als Verfahren einer Lebensdarstellung zwischen Scheitern und Erfolg in ihren Grundzügen ausgearbeitet.

3.1.1 Zur Geschichte der *Professional Wrestling*-Autobiografien

Die erste Autobiografie, die das *kayfabe*-Prinzip auflöste und im Corpus dieser Arbeit enthalten ist, ist Lou Thesz' 1995 erschienener Text *Hooker*.⁷⁶⁴ Diesem Text folgten im 20. Jahrhundert lediglich eine Handvoll ähnlicher Texte. Ihren Höhenflug trat die US-amerikanische *Wrestling*-Autobiografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts an. Eingeleitet wurde dieser von Mick Foleys *Have a nice day! A Tale of Blood and Sweatsocks* – ein Verkaufserfolg, der am 5. Dezember 1999 auf Platz 1 (Non-fiction) der New York Times Bestseller-Liste geführt wurde.⁷⁶⁵ 2002 gründete die Wrestlingfirma WWE (World Wrestling Entertainment) die Tochterfirma WWE Books, welche die Produktion von *Wrestling*-basierten Büchern befördern sollte.⁷⁶⁶ Der Zeitpunkt dieses „Autobiografienbooms“ ging Hand in Hand mit kulturellen Veränderungen innerhalb des *Business*, die im Verlauf der 1990er zu einer Aufweichung des *kayfabe*-Prinzips geführt hatten, und dem wirtschaftlichen Erfolg der WWE, die mit Ende der 1990er Jahre zum internationalen Marktführer wurde.⁷⁶⁷ Der „commercial and critical success“ von Foleys Autobiografie dürfte zudem Katalysatorfunktion gehabt haben. In der Folge wurden zahlreiche Autobiografien produziert; nach ei-

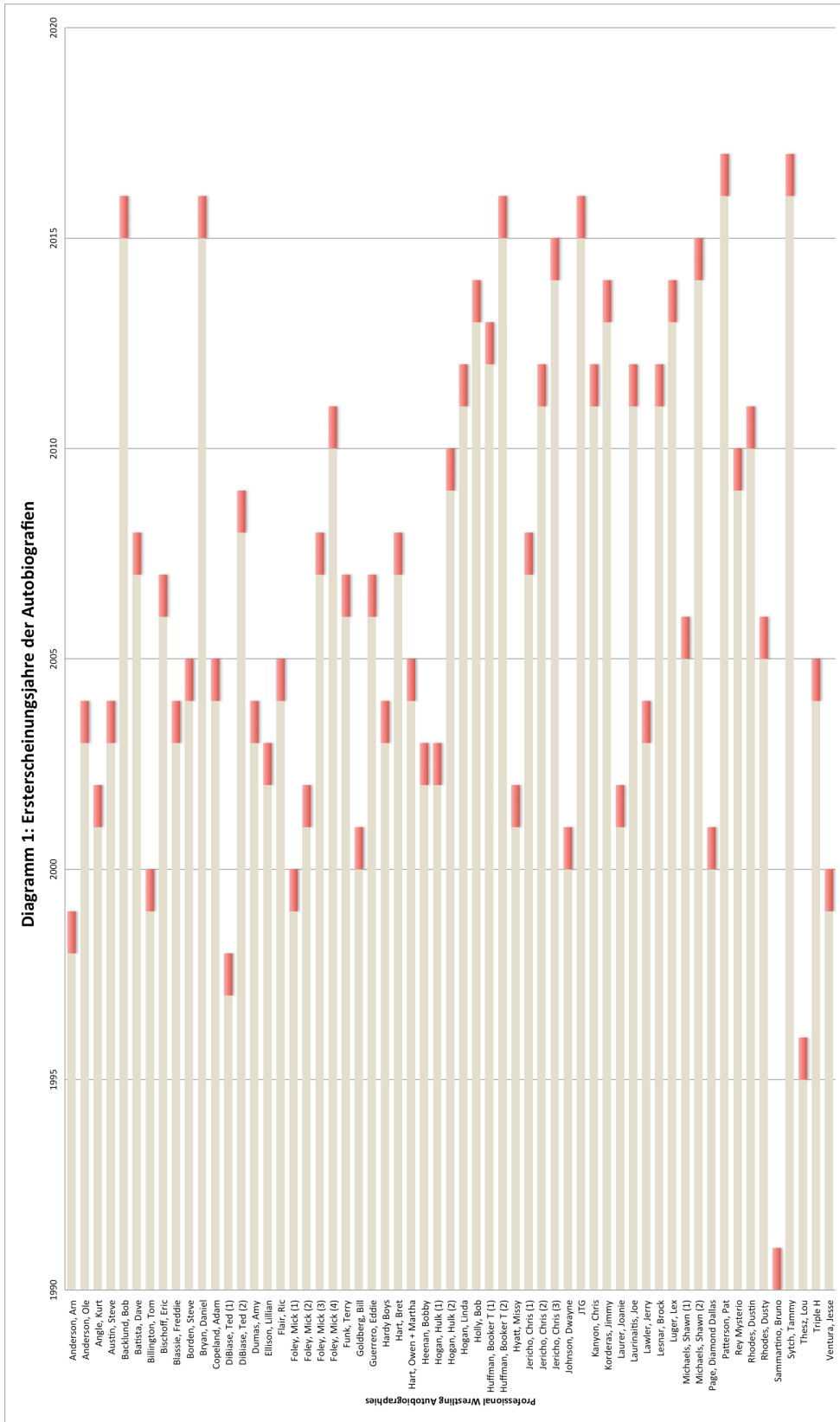
⁷⁶⁴ Bruno Sammartinos 1990 erschienener Text ist der älteste, den das diesen Ausführungen zugrunde liegende Corpus von 60 *Professional Wrestling*-Autobiografien enthält. Dies ist nicht darauf zurückzuführen, dass es sich bei diesem Text um die älteste bekannte *Wrestling*-Autobiografie handelte. Schon zuvor waren autobiographische Texte aus der Welt des *Business* erschienen; diese Texte waren jedoch dem Prinzip des *kayfabe* treu geblieben und hatten das *Professional Wrestling* als kompetitiven Kampfsport dargestellt, wie es im Übrigen auch in Bruno Sammartinos Autobiografie geschieht. Es ist mir bislang nicht gelungen, alle für das US-amerikanische *Wrestling* relevanten Autobiografien zu bibliografieren, geschweige denn zu sammeln. Dies ist auf den Umstand zurückzuführen, dass vor 1990 erschienene Texte vielfach vergriffen sind und die schwierige Überlieferungslage ein zuverlässiges Bibliografieren einzelner erwähnter Titel nur schwer erlaubt. Da sich meine Ausführungen aber auf die Autobiografie jenseits des *kayfabe* konzentrieren, sollte diese Quellenlage zu verschmerzen sein.

⁷⁶⁵ <http://www.hawes.com/1999/1999-12-05.pdf>

⁷⁶⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/WWE_Books

⁷⁶⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/WWE>

ner ersten Hochphase zwischen 2000 und 2005 stabilisierte sich ein Publikationsrhythmus, der bis heute besteht. Auch im Jahr 2017 erscheinen laufend neue Texte, während diese Arbeit abgeschlossen wird. Auf der folgenden Seite wird die Publikationshistorie der US-amerikanischen *Professional Wrestling*-Autobiografie in *Diagramm 1* illustriert: Vor 2000 erschienen 7 Autobiografien, von 2000 bis 2005 erschienen 21, von 2005 bis 2010 12, von 2010 bis 2015 13 Stück; seit 2015 sind bislang 6 weitere Autobiografien publiziert worden. Die Autobiografie von Paul Boesch, *Road to Huertgen. Forest in Hell* erschien erstmals 1962 und ist in diesem Diagramm nicht enthalten.



3.1.2 Motivation

Professional Wrestling-Autobiografien werden vordergründig verfasst, um der eigenen Perspektive auf das Geschäft und die persönliche Karriere Ausdruck zu verleihen und damit den bestehenden Diskurs und die daraus entstehende Erinnerungskultur zu beeinflussen. Allen *Professional Wrestling*-Autobiografien ist gemein, dass sie individuelle Beiträge zum kollektiven *Professional Wrestling*-Gedächtnis darstellen und durch ihre privilegierte Sonderstellung als „Insider“ besondere Relevanz besitzen.⁷⁶⁸ Eine *Wrestling*-Autobiografie zu veröffentlichen bedeutet damit auch, im eigenen Sinne Einfluss auf die Gestaltung des kollektiven *Wrestling*-Gedächtnisses zu nehmen. Oder in den Worten von Mick Foley: „I had been able to settle all the scores, right all the wrongs, and get back at all the people who had screwed me along the way.“⁷⁶⁹

Aus der Zusammenschau der verschiedenen Autobiografien ergibt sich eine vielstimmige, vielfach widersprüchliche Darstellung, wenn aus individueller Perspektive etwa ein Erbe bewahrt, Erfolge für sich beansprucht oder offene Rechnungen beglichen werden sollen. Die WrestlerInnen geben zudem der Hoffnung Ausdruck, durch die in ihren Texten dargestellten Erfolg- und/oder Leidensgeschichten zu inspirieren. Ruhm, monetärer Erfolg, die Liebe zu und die Begeisterung für den Beruf, das Erreichen eines persönlichen Traums in einem ungewöhnlichen Karrierefeld, athletische Leistung und gar spirituelle Erleuchtung werden der Bedrohung durch Armut, Spott, Vergessenwerden, Einsamkeit, Entbehrungen, Schmerzen, Verstümmelungen und Drogenabhängigkeit entgegengehalten.

Die realitätsnahe Darstellung eines Lebens als WrestlerIn und damit „Sports Entertainer“ wurde erst durch das öffentliche Eingestehen des Konstruktionscharakters der *Professional Wrestling*-Vorgänge Ende der 1980er Jahre denkbar. Tatsächlich erscheinen erste Autobiografien gerade in dieser Zeit; Bruno Sammartinos Autobiografie (1990) ist eine der weni-

⁷⁶⁸ Zur Bedeutung der *Wrestling*-Autobiografie für die Errichtung eines kollektiven Gedächtnisses siehe den nächsten Abschnitt, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur: Die „Geschichtsschreibung“ des Professional Wrestling durch die Autobiografie*.

⁷⁶⁹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 244f.

gen in dieser Arbeit analysierten Autobiografien, die in Bezug auf den die im Vorhinein abgesprochene Natur der „Kämpfe“ noch *kayfabe* wahrte (ein anderes Beispiel ist die Autobiografie Arn Andersons). Wie bereits mehrfach angesprochen, war der Erfolg von Mick Foleys *Have a nice day!* (1999) der Katalysator für eine Welle an *Professional Wrestling*-Autobiografien. Die Qualität von Foleys Autobiografie ist als Glücksfall aufzufassen, der für das Entstehen des Genres von zentraler Bedeutung war – durch ihn konnte die *Professional Wrestling*-Autobiografie über die unmittelbaren Fans hinaus genug an Interesse bei einer potentiellen LeserInnenschaft generieren, um sowohl die WWF/WWE als auch potentielle Verlagspartner davon zu überzeugen, durch die Produktion von Autobiografien der breiten Palette an Merchandising eine weitere zukunfts- und gewinnträchtige Produktsparte hinzuzufügen. *Professional Wrestling*-Autobiografien werden also sicherlich aus finanziellem Interesse verfasst und vertrieben. Auf der *New York Times Bestseller*-Liste waren etwa neben der Autobiografie von Mick Foley auch jene von Dwayne Johnson zu finden.⁷⁷⁰ Autobiografien fügen sich damit unter jene Merchandising-Produkte ein, die seit den 1980ern relevanter Teil des Umsatzes einer jeden erfolgreichen *Professional Wrestling*-Karriere sind, wie T-Shirts, Poster, DVDs, Computerspiele, etc. Ab einem bestimmten Bekanntheitsgrad war es schlichtweg vernünftig, auch eine Autobiografie auf dem Markt zu haben. Freddie Blassie verbindet die Existenz seiner Autobiografie unmittelbar mit dem Erfolg von Vince K. McMahon und dessen (Merchandising-)Strategie:

In World Wrestling Federation, you started getting paid not only for wrestling, but for merchandise sales, among other things. Vince thought of everything – World Wrestling Federation coffee mugs, pillowcases, ice cream, and video games. Eventually, there was even a „Classy“ Freddie Blassie action figure, holding up a cane. And Vince had the balls to say what our business really was – „sports entertainment.“

I'll tell you this: If there hadn't been a Vince McMahon, Simon & Schuster wouldn't be publishing a book about an old warhorse like me.⁷⁷¹

Auf dem vorläufigen Höhepunkt der Produktion von *Professional Wrestling*-Autobiografien zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurden diese

⁷⁷⁰ Vgl. <http://www.nytimes.com/books/00/02/13/bsp/nonfictioncompare.html>

⁷⁷¹ Freddie Blassie, *Listen, You Pencil Neck Geeks*, S. 231f.

- 1.) von Wrestlern verfasst, die ihre Karriere längst hinter sich hatten, nun aber die Gelegenheit sahen, aus der Darstellung der Vergangenheit Profit zu generieren, ihre Version der Geschichte darzustellen, und nicht zuletzt nostalgische Gefühle langjähriger *Wrestling*-Fans zu bedienen (etwa die Autobiografien von Ole Anderson, Freddie Blassie, Bruno Sammartino, Lou Thesz etc.).
- 2.) von WrestlerInnen verfasst, die ihre Karrieren eben beendet hatten oder kurz davor standen (oder zu stehen glaubten), ihre Karrieren zu beenden. Sie verfassen Autobiografien, um ein Fazit zu ziehen, eine abgeschlossene (Berufs-)Lebensgeschichte zu präsentieren und damit weiterhin finanziellen Nutzen aus ihrer Karriere zu ziehen (etwa Arn Anderson, Tom Billington, Lillian Ellison, Ric Flair, Mick Foley, Bret Hart, Hulk Hogan, Missy Hyatt etc.).
- 3.) von WrestlerInnen verfasst, die sich gerade auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs befanden und damit besonders hohe Chancen hatten, einen Bestseller zu produzieren (etwa Steve Austin, Bill Goldberg, Dwayne Johnson, Joanie Laurer etc.).
- 4.) von WrestlerInnen verfasst, die gerade durch ein freiwilliges oder unfreiwilliges Sabbatical (unfreiwillig etwa im Fall von Verletzungspausen) die entsprechende Zeit und Muße hatten, sich einem derartigen Unterfangen zu widmen (und durch die Umstände erst recht daran interessiert sein mochten, weitere Umsatzquellen zu erschließen, etwa Adam Copeland, Amy Dumas, Chris Jericho etc.).
- 5.) von WrestlerInnen verfasst, die im Begriff waren, andere Produkte auf den Markt zu bringen, und diese Bestrebungen mit der Veröffentlichung einer Autobiografie kombinierten, um damit in Bezug auf öffentliche Aufmerksamkeit und damit verbundene Umsatzzahlen auf Synergieeffekte zu hoffen (etwa die Autobiografien von Steve Borden, Tammy Sytch etc.).
- 6.) werden Autobiografien aber auch von Wrestlern oder mit dem *Professional Wrestling* verbundenen Personen verfasst, die beruflich auf keinen größeren Erfolg zurückblicken können, aber durch ihre besondere Perspektive (oder gar durch ihren relativen Misserfolg) hoffen, einen interes-

santen Beitrag einbringen zu können (Bob Holly, JTG, Schiedsrichter Jimmy Korderas).

7.) werden Autobiografien nicht nur von Wrestlern, sondern auch von deren Partnerinnen verfasst (Martha Hart, Linda Hogan).

3.1.3 Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur: Die „Geschichtsschreibung“ des *Professional Wrestling* durch die Autobiografie

Die professionelle, wissenschaftlich ausgerichtete Historiografie des *Professional Wrestling* ist vergleichsweise jung und steckt auch im Vergleich zu der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem *Wrestling* an sich noch in den Kinderschuhen. Während sich diese (wenn auch in überschaubarem Maße) ab den 1980ern zu etablieren begann, wurde wie bereits erwähnt mit Scott M. Beekmans *Ringside* erst 2006 eine umfassende Geschichte des *Professional Wrestling* in den USA vorgelegt, die wissenschaftlichen Standards genügen kann. Zwar gab es darüber hinaus schon zuvor etwa chronologische Darstellungen von *Wrestling*-Ereignissen, die von Promotions, JournalistInnen oder *Wrestling*-Fans zusammengestellt wurden; diese bezogen sich aber in erster Linie auf eine Darstellung jener Produkte des *Wrestling*, die der Öffentlichkeit von den Promotions präsentiert wurden. Bedingt durch die Tradition des *Business*, die Vorgänge hinter den Kulissen geheim zu halten, drangen bis in die 1980er nur vereinzelt Informationen an die Öffentlichkeit, die über „Innenperspektiven“ des *Professional Wrestling* Auskunft geben konnten. Die von McMahon 1989 durchgeführte Stellungnahme vor der New Jersey Athletikkommission, das Produkt *Wrestling* zeige keine sportlichen Wettkämpfe und sei als *sports entertainment* nicht von den Athletikkommissionen zu regulieren, bedeutete die offizielle Initialzündung für die Entwicklung einer transparenten Erinnerungskultur und Geschichte des *Professional Wrestling*.⁷⁷² Einer interessierten Fan- und Fachöffentlichkeit stehen damit seit bald dreißig Jahren immer mehr Informationsquellen zu Verfügung, um ein (historiografisches) gesamtheitli-

⁷⁷² Vgl. Beekman, *Ringside*, S. 130f.

ches Narrativ des *Professional Wrestling* zu entwickeln. In diesen Jahrzehnten begann sich das *Wrestling* verstärkt öffentlich zu erinnern, und zwar nicht nur an denkwürdige Matches, ausverkaufte Hallen und legendäre WrestlerInnen – sondern eben auch an die dahinterliegenden Modi der Inszenierung und wiederum deren soziale Hintergründe. Medien dieser Erinnerungskultur sind nicht nur Autobiografien, sondern auch Biografien, Interviews, Podiumsdiskussionen und Podcasts. Doch auch zuvor hatte es bereits eine insofern „professionelle“ Geschichtsschreibung des *Wrestling* gegeben, als Promotions sich auf Geschichte und Tradition ihres Sports beriefen, wobei diese Geschichte nach Belieben im Dienste der Selbstinszenierung konstruiert wurde: So schloss die 1948 gegründete NWA (*National Wrestling Alliance*) ihren Weltmeisterschaftstitel kurzerhand mit jenem der 1930 gegründeten *National Wrestling Association* (ebenfalls NWA) kurz und behauptete eine linear rückverfolgbare Tradition ihres „Gürtels“, die bis 1904 (und damit George Hackenschmidt) zurückreichen sollte,⁷⁷³ tatsächlich aber (wie dem Kapitel 2 dieser Ausführungen im Detail zu entnehmen ist) nie Bestand hatte. Der *Intercontinental Champion*-Titel der WWF beruhte der offiziellen Darstellung zufolge auf dem Sieg ihres Champions bei einem Turnier in Südamerika, welches niemals stattgefunden hatte.⁷⁷⁴ Richtet man nun das eigene Interesse auf die *Wrestling*-Autobiografie als Quelle für eine Beschreibung der hinter dem *Wrestling*-Produkt stehenden Modi der Inszenierung, ist es vonnöten im Auge zu behalten, dass die Konstruktion der eigenen Geschichte stets bewusste und reflektierte Tradition des *Business* war, und dass es sich bei den Autobiografien auch um *Wrestling*-Produkte handelt. Die Erfindung der eigenen Geschichte und Traditionen ist eine *Wrestling*-typische Praxis, auf welche das Hobsbawmsche Konzept der *invented tradition* angewendet werden kann:

„Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which au-

⁷⁷³ Vgl. Freddie Blassie, *Listen, You Pencil Neck Geeks*, S. 37.

⁷⁷⁴ Vgl. Pat Patterson with Bertrand Hébert, *Accepted. How the First Gay Superstar Changed WWE* (Toronto: ECW Press 2016), S. 135.

tomatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.⁷⁷⁵

„Tradition“ wird in diesem Zusammenhang von „custom“ unterschieden, also Gebräuchen, wie sie in tatsächlich „traditionellen“ Gesellschaften verwendet werden, und die im Gegensatz zu invariablen „traditions“ flexibel veränderlich sind⁷⁷⁶:

‘Custom’ is what judges do; ‘tradition’ (in this instance invented tradition) is the wig, robe and other paraphernalia and ritualied practices surrounding their substantial action. The decline of ‚custom’ inevitably changes ‚the tradition’ with which it is habitually intertwined.⁷⁷⁷

WrestlerInnen, die zu „AutorInnen“ ihrer Autobiografien werden, sind keine HistorikerInnen. Und doch präsentieren sie der Öffentlichkeit ein Narrativ, das ihre Vergangenheit darstellen soll – und damit entwickeln sie auch individuelle Darstellungen des *Business* an sich und seiner Traditionen und Gebräuche, ob erfunden oder nicht, die nun in weiterer Folge das kollektive Gedächtnis und die Erinnerungskultur des *Professional Wrestling* mitbedeuten und folgende historiografische (auch wissenschaftliche) Narrative des *Business* beeinflussen. Insofern müssen die Autobiografien auch als Beitrag zu einem kollektiven *Wrestling*-Gedächtnis verstanden werden, das sich nach Jan Assmann aus dem Zusammenspiel mehrerer RepräsentantInnen ergibt:

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchstexten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren „Pfleger“ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ Eric Hobsbawm, ‚Introduction: Inventing Traditions’, in *The Invention of Tradition*, ed. by Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press 1995), S. 1-14.

⁷⁷⁶ Vgl. Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, S. 2.

⁷⁷⁷ Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, S. 2f.

⁷⁷⁸ Jan Assmann, ‚Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität’, in *Kultur und Gedächtnis*, hg. von Jan Assmann und Tonio Hörscher (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988), S. 9-19, hier S. 15.

Astrid Erll hat in Bezug auf die Ausführungen Assmanns deren „Akzentuierung des Zusammenhangs von kultureller **Erinnerung**, kollektiver **Identitätsbildung** und politischer **Legitimierung** [Hervorhebung im Original]“⁷⁷⁹ hervorgehoben, was die Nützlichkeit dieses Konzepts für eine Evaluierung der Bedeutung der *Professional Wrestling*-Autobiografien innerhalb des „Apparats“ eines kollektiven *Wrestling*-Gedächtnisses unterstreicht. Assmann unterscheidet zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis basiert auf Alltagskommunikation – ist „durch ein hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, thematischer Unfestgelegtheit und Unorganisiertheit“⁷⁸⁰ bestimmt, bedeutet also, dass es vor einem „mitwandernden Zeithorizont“ besteht, den nur wenige Generationen miteinander teilen können, womit es sich in ständigem Wandel befindet. Vor der Auflösung des *kayfabe*-Prinzips Ende der 1980er war somit das kollektive Gedächtnis der Wrestler an sich (bzw. all derer, die im *Professional Wrestling* tätig waren) rein als kommunikatives Gedächtnis existent; die Sozialgeschichte derer, die im *Business* tätig waren – wie sah die soziale und ökonomische Existenz der PromoterInnen und PerformerInnen aus, wie wurde Wissen um Matchgestaltung oder Öffentlichkeitsarbeit weitergegeben, etc. – wurde rein mündlich von Individuum zu Individuum oder innerhalb vergleichsweise kleiner Gruppen weitergegeben. Die Existenz des Assmannschen kulturellen Gedächtnisses beruht hingegen auf Identitätskonkretheit, Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität.⁷⁸¹ Damit waren vor der Auflösung des *kayfabe*-Prinzips zwei Formen kollektiven *Wrestling*-Gedächtnisses existent – dasjenige, das aus einer Außenperspektive die Produkte des *Business* erinnerte, und das jenseits der Alltagskommunikation von Fan zu Fan auf zusätzliche mediale Artefakte wie Zeitungsberichte, Aufnahmen von Matches und Veranstaltungen etc. zurückgreifen und damit in Ansätzen auch eine Form kulturellen Gedächtnisses herausbilden konnte; und andererseits eine davon abgeschiedene,

⁷⁷⁹ Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* (Stuttgart: Metzler, 32017), S. 24.

⁷⁸⁰ Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, S. 11.

⁷⁸¹ Vgl. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, S. 11.

nach außen hin intransparente kommunikative Gedächtniskultur der AktantInnen des *Professional Wrestling*. Durch die Auflösung des *kayfabe*-Prinzips wurden diese beiden Formen miteinander verbunden; und während sich auf der einen Seite (vor allem beschleunigt durch neue Kommunikations- und Speichermedien) durch die Betätigung von Fans, BerichterstatterInnen und wissenschaftlich Interessierten ein kulturelles Gedächtnis des *Business* weiterentwickelte, trug auf der anderen Seite das *Business* selbst im Rahmen eines Merchandising-Gedankens zu der Schaffung von (gewinnversprechenden) Erinnerungsspeichern und damit einer Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität des *Wrestling*-Gedächtnisses bei.

Erll beschreibt als die drei Dimensionen einer Erinnerungskultur die materielle („Medien des kollektiven Gedächtnisses (...) Gegenstände, Texte, Monumente oder Dinge“⁷⁸²), die soziale („Trägerschaft des Gedächtnisses: Personen, Praktiken und gesellschaftliche Institutionen, die an der Produktion, Speicherung und dem Abruf des für das Kollektiv relevanten Wissens beteiligt sind.“⁷⁸³) und die mentale Dimension:

[...] all jene kulturellen Schemata und kollektiven Codes, die gemeinsames Erleben durch symbolische Vermittlung ermöglichen und prägen sowie alle Auswirkungen der Erinnerungstätigkeit auf die in einer Gemeinschaft vorherrschenden mentalen Dispositionen – etwa auf Vorstellungen und Ideen, Denkmuster und Empfindungsweisen, Selbst- und Fremdbilder oder Werte und Normen.⁷⁸⁴

Als die Medien einer Erinnerungskultur des *Wrestling* treten etwa Match- und Veranstaltungsaufzeichnungen, Merchandisingprodukte wie Spielfiguren, T-Shirts und Computerspiele, Magazine, Newsletter, Podcasts, Bücher und darunter eben auch *Wrestling*-Autobiografien auf. Sozial getragen werden diese durch *Wrestling*-Firmen wie die WWE, deren Angestellte, die unabhängige (*Wrestling*-)Berichterstattung, die Wissenschaft und vor allem auch durch die zahlreichen, vielfältigen Aktivitäten der Fans, die gemeinsam in Produktion, Rezeption und Kritik auf der Ebene der mentalen

⁷⁸² Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 99.

⁷⁸³ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 99.

⁷⁸⁴ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 99f.

Dimension der Erinnerungskultur „all jene kulturellen Schemata und kollektiven Codes, die gemeinsames Erleben durch symbolische Vermittlung ermöglichen“, anwenden und modifizieren.

In der *Wrestling*-Autobiografie ist auch eine starke Verschränkung von kulturautobiografischen, kultursemantischen und kulturprozeduralen Phänomenen zu beobachten: „Durch kulturautobiographische Erinnerungsakte werden kollektive Identitäten gestiftet, Zeiterfahrung sinnhaft gestaltet, Werte- und Normensysteme etabliert.“⁷⁸⁵ Die Autobiografie vermittelt als Corpus an Texten ein Bild der Existenz als Wrestler und verortet dabei Einzelerfahrungen im Rahmen der Entwicklung einer Subkultur, deren Methoden, Fertigkeiten, Wissens- und Wertesysteme, etc. Gleichzeitig bietet die *Wrestling*-Autobiografie eine hohe Menge an kultursemantischen Informationen. Diese sind „als relativ neutral erfahrene Inhalte des semantischen Gedächtnisses“⁷⁸⁶ aufzufassen; ein simples Beispiel wäre etwa das Datum, an dem die erste *WrestleMania* stattfand, eine Information, die über eine Vielzahl von Quellen zu erhalten wäre; doch die Autobiografien sind über das Offensichtliche hinaus natürlich ein überaus ergiebiges Reservoir für den Aufbau eines hochdetaillierten kultursemantischen Informationsspeichers. Im kulturprozeduralen Gedächtnis hingegen geht es „um die nicht-intentionale Seite des kultursemantischen und des kulturautobiografischen Gedächtnisses – um Wissen und Vergangenheitsversionen, die auf kollektiver und institutioneller Ebene nicht bewusst oder bewusstseinsfähig sind.“⁷⁸⁷ Doch auch kulturprozedurale Phänomene „können schließlich beim Einzelnen durchaus zum bewussten Wissenssystem gehören (etwa bei denjenigen, die sich über nationale Stereotypen oder Alltagsrituale ihrer Gesellschaft kritisch Gedanken machen).“⁷⁸⁸ Eine Besonderheit der *Professional Wrestling*-Autobiografie ist die stets präsente Bewusstheit der kulturprozeduralen Aspekte, die ein jedwedes kollektive Gedächtnis und damit auch jenes des *Wrestling* prägen. Aufgrund der Informationstradition des *Business* ist ein kollektives, über die Subkultur als

⁷⁸⁵ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 102.

⁷⁸⁶ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 104

⁷⁸⁷ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 103.

⁷⁸⁸ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 104.

solche hinaus transparentes Bewusstsein sehr jung und noch in einem Konsolidierungsprozess befindlich, vor allem, was seine Überführung in ein kulturelles Gedächtnis betrifft – dessen Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität ist zur Zeit noch nicht gänzlich stabil und deshalb auch umkämpft. Um dies erläutern zu können, muss jedoch zunächst noch etwas weiter ausgeholt werden. Erll definiert das kollektive Gedächtnis als

[...] den psychischen und kulturellen **Apparat, in den Erfahrungen eingebettet sind** [Hervorhebung im Original], innerhalb dessen sie konstruiert, gedeutet und weitergegeben werden. Das Gedächtnis ist eine Art Schaltstelle, die Erfahrungen prospektiv und retrospektiv organisiert. In prospektiver Hinsicht entstammen dem Gedächtnis Schemata, die Erfahrung bereits präformieren, also darüber entscheiden, was überhaupt in das Bewusstsein des Einzelnen dringt und wie diese Informationen weiterverarbeitet werden. Erst durch den Selektions- und Schematisierungsapparat ›Gedächtnis‹ wird also die Voraussetzung dafür geschaffen, dass Erfahrungen überhaupt gemacht werden. Erfahrung als eine handlungsleitende Sinndeutung wird retrospektiv, durch den Prozess des Erinnerns, gebildet. Erst in der deutenden Rückschau auf die Vergangenheit, und anhand von deren Narrativisierung, wird das (prä narrative) Erlebnis zur Lebenserfahrung.⁷⁸⁹

Ein kollektives Gedächtnis ist aber nicht ohne irgendeine Form medialer Vermittlungsinstanz denkbar, welche die Erschaffung dieses Gedächtnisses in zentraler Weise beeinflusst, denn: „Medien übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erfahrens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.“⁷⁹⁰ Oder wie es Erll in Bezug auf Erinnerungskulturen zusammenfasst:

Medien sind keine neutralen Träger oder Behältnisse von Gedächtniszeichen. An mediengestützten Erinnerungs- und Deutungsakten bewahrt sich stets auch die ›Spur‹ des Gedächtnismediums. Wir haben es – auf individueller wie auf kollektiver Ebene – mit einer **Medienabhängigkeit und -geprägtheit der Erinnerung** [Hervorhebung im Original] zu tun. [...] Als ›Apparate‹ gehen Gedächtnismedien wie Denkmal, Buch, Gemälde und Internet weit über die Aufgabe der Erweiterung des individuellen menschlichen Gedächtnisses durch die Auslagerung von Informationen hinaus: Sie erzeugen **Welten des kollektiven Gedächtnisses** [Hervorhebung im Original] nach Maßgabe ihres

⁷⁸⁹ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 107.

⁷⁹⁰ Sybille Krämer, ‚Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band‘, in *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, hg. von Sybille Krämer (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998), S. 9-26, hier S. 9.

spezifischen gedächtnismedialen Leistungsvermögens – Welten, die eine Erinnerungsgemeinschaft ohne sie nicht kennen würde.⁷⁹¹

Das „spezifisch gedächtnismediale Leistungsvermögen“ erzeugt Welten des kollektiven Gedächtnisses. Nun ist aber in Bezug auf die Situation des *Professional Wrestling* hervorzuheben, dass sich auch noch über die besondere Situation der vergleichsweise jungen Tradition seiner innenperspektivischen Gedächtnisbildung ein Großteil seiner Gedächtnis-erzeugenden Medien – und zwar vor allem jene, die über das größtmögliche Potential einer Breitenwirkung verfügen – in der Hand und damit unter der Kontrolle eines einzigen kommerziellen Anbieters befinden.

Eine *Wrestling*-Promotion besitzt die Rechte an den audiovisuellen Aufzeichnungen ihrer Veranstaltungen. Dies erstreckt sich auch auf die kommerzielle Nutzung von solchen Aufzeichnungen, die durch Privatleute während dieser Veranstaltungen angefertigt werden. Damit bestimmt die WWE über einen Großteil der medial gespeicherten Erinnerungsartefakte und damit zu einem gewissen Grad über deren Deutung und Einfluss auf die Geschichtsschreibung des *Professional Wrestling* – durch ihre 50jährige Geschichte als eine der größten Promotions der USA, oftmals als Marktführer, und nun seit fünfzehn Jahren auch als einziges Schwergewicht des US-amerikanischen Marktes und damit in gewisser Weise auch der Welt. Hinzu kommt noch, dass die WWE durch ihre Übernahme der WCW auch die Rechte an allen Aufzeichnungen dieses Unternehmens und damit wiederum eines großen Teils der historischen Aufzeichnungsbestände der NWA hält. Der Großteil der materiellen Dimensionen der Erinnerungskultur zumindest des US-amerikanischen *Wrestling* wird von einer Entität kontrolliert, die keinen ethischen Ansprüchen jenseits des Gesetzes und des eigenen Interesses verpflichtet ist.⁷⁹² Diese materielle Machtbasis bedeutet

⁷⁹¹ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 137.

⁷⁹² Bret Hart, der sich in Streit und Skandal von der WWF getrennt hatte und zur WCW gewechselt war, beschreibt diesen Zusammenhang als besonders peinigende Folgeerscheinung des Konflikts – sein Arbeitgeber, mit dem er zerstritten war, kontrollierte den überwiegenden Großteil der Aufzeichnungen seiner Matches und damit auch die Möglichkeit, diese einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen; eine Kontrolle jedweder Neukommunikation und nostalgischer Wiederbeschwörung, von Erbe und Würdigung. Bret Hart beschreibt, wie er sich im Gefolge des Todes seines Bruders Owen erstmals wieder mit Vince McMahon traf:

entsprechenden Einfluss auf die soziale Dimension der *Wrestling*-Erinnerungskultur, da die WWE damit in der Lage ist, nach eigenem Gutdünken „Personen, Praktiken und gesellschaftliche Institutionen [zu stellen und zu fördern], die an der Produktion, Speicherung und dem Abruf des für das Kollektiv relevanten Wissens beteiligt sind.“⁷⁹³ Dies bedeutet, dass die WWE enormen Einfluss „auf Vorstellungen und Ideen, Denkmuster und Empfindungsweisen, Selbst- und Fremdbilder oder Werte und Normen“⁷⁹⁴, also auf die mentale Dimension der *Wrestling*-Erinnerungskultur nehmen kann. Damit ergibt sich natürlich ein konzertierter Konsolidierungsprozess dieser Erinnerungskultur, der nach den Wünschen des Anbieters WWE gesteuert werden kann. Die von der WWE geförderten autobiografischen Buchprojekte sind natürlich in diesem Zusammenhang zu sehen und können als Teil der Strategie begriffen werden, eine Erinnerungskultur im eigenen Sinn zu gestalten – und diese Buchprojekte können natürlich durch die finanziellen Möglichkeiten der WWE in Form der Kooperation mit großen Verlagshäusern auch auf entsprechende Infrastruktur und symbolisches Kapital zurückgreifen, um große Wirksamkeit zu entfalten. Damit bietet die Auseinandersetzung mit *Wrestling*-Autobiografien die faszinierende Gelegenheit, die bewusste Konstruktion (oder zumindest Manipulation) eines auf eine begrenzte Subkultur bezogenen kollektiven Gedächtnisses nachzuvollziehen und zu erforschen. Auf der anderen Seite bedeutet die *Wrestling*-Autobiografie die Möglichkeit, auch ohne die Unterstützung der WWE die eigene Stimme zu erheben und durch die Veröffentlichung des eigenen Erfahrungs- und Gedächtnisnarrativs Einfluss auf das kollektive *Wrestling*-Gedächtnis und seine Erinnerungskultur zu nehmen. Erll fasst die Funktionen literarischer (in diesem Zusammenhang soll das auch hei-

„Vince seemed to mean it when he asked if there was anything he could do for me. When I still worked for him, we talked about doing a *Best of Bret Hart* video collection, but that was more than unlikely after Montreal. I didn't have much of a history if Vince locked up everything I did in a warehouse somewhere. "Well, it would mean a lot to me if I could have access to my video history and photos whenever I need them..."

He cut me off, "Anything you want."

"I don't want to lose my legacy. I don't want to be forgotten..." (Bret Hart, *Hitman*, S. 490.)

⁷⁹³ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 99.

⁷⁹⁴ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 99f.

ßen: literarischer autobiografischer) Gedächtnisnarrative in Anschluss an Ricoeur folgendermaßen zusammen:

Literarische Gedächtnisnarrative vermitteln zwischen präexistenten Erinnerungskulturen einerseits und ihrer möglichen Neuperspektivierung und Veränderung andererseits. Wir haben es bei diesem Vermittlungsprozess mit einer **Austauschbewegung** [Hervorhebung im Original] (*exchange*, in der Terminologie des New Historicism, vgl. Greenblatt 1990 [1988] in zweifacher Richtung zu tun:

- Erstens ist der Austausch zwischen Erinnerungskultur und literarischem Text auf der Ebene der Mimesis I zu lokalisieren. Der literarische Text nimmt Bezug auf Inhalte, Form, Medien und Praktiken des kollektiven Gedächtnisses.
- Zweitens findet eine Austauschbewegung in umgekehrter Richtung statt. Auf der Ebene der Mimesis III kann es durch Formen der kollektiven Rezeption zu einer ›ikonischen Anreicherung‹ der Erinnerungskultur kommen.⁷⁹⁵

Als Erinnerungsartefakt ist der literarische autobiografische Text nicht nur Bezugnahme auf Medien, sondern selbst schon Medium einer sich entwickelnden Erinnerungskultur, zumindest im Fall des *Professional Wrestling*. Die Erinnerung und deren literarischer Ausdruck unterliegt im Gegensatz zu audiovisuellen Aufzeichnungen nicht der Kontrolle des (ehemaligen) Arbeitgebers. Insofern besteht auch für WrestlerInnen, die sich außerhalb des Einflussbereichs der WWE (oder gar in Konflikt mit dieser) befinden die Möglichkeit, durch eine Autobiografie die interessierte Öffentlichkeit zu erreichen und durch entsprechende Rezeption eine „Anreicherung der Erinnerungskultur“ und damit ihre Modifikation in ihrem Sinne zu ermöglichen. Berühmte Wrestler wie etwa Bret Hart, der sich in Konflikt von der WWE trennte, oder etwa Chris Jericho, der zumindest auf eine gewisse Unabhängigkeit von seinem Arbeitgeber bedacht zu sein scheint, können aufgrund ihrer Bekanntheit Zugriff auf symbolisches Kapital bekommen, das ihnen auch ohne die Unterstützung der WWE durch die Zusammenarbeit mit gut vernetzten Agenturen und Verlagshäusern zu Aufmerksamkeit und damit entsprechendem Umsatz und Einfluss verhilft. Weniger bekannte WrestlerInnen oder solche, deren Bekanntheit lange zurückliegt und die sich noch dazu in irgendeiner Art von Konflikt mit der WWE befinden, müssen den Weg zu kleinen Verlagshäusern wie etwa der *ECW Press* (z.B.

⁷⁹⁵ Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 177.

Bob Holly, Jimmy Korderas), der *Crowbar Press* (Ole Anderson) oder *wrestlingsuperstore.com* (Arn Anderson) suchen, was zwar wenig Breitenwirkung verheißt, aber dennoch die Möglichkeit bietet, einen kulturautobiografischen Erinnerungsakt zu setzen. Wie bereits ausgeführt vermittelt die Autobiografie ein Bild der Existenz als WrestlerIn und verortet dabei Einzelerfahrungen im Rahmen der Entwicklung einer Subkultur, deren Methoden, Fertigkeiten, Wissens- und Wertesysteme etc., bietet eine hohe Menge an kultursemantischen Informationen und reflektiert gerade in der in ihr so präsenten Bewusstheit der kulturprozeduralen Aspekte in der Schaffung der *Wrestling*-Erinnerungskultur in jedem Fall eine hochindividuelle Perspektive, die trotz und gerade aufgrund der zahlreichenden einflussnehmenden Faktoren auf die einzelne Publikation stets von Wert für das Gedächtnis des *Professional Wrestling* ist.

Über den Beitrag der Autobiografien zu einem kollektiven Gedächtnis und einer Erinnerungskultur stellt sich auch die Frage, worin der Wert dieser Texte für eine wie auch immer geartete Geschichte des *Wrestling* bestehen kann. Wie und inwieweit die Autobiografien für eine wissenschaftlich motivierte Historiografie des *Professional Wrestling* als Quellen nutzbar gemacht werden können, soll (und kann) im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend beantwortet werden. An dieser Stelle soll jedoch herausgearbeitet werden, inwiefern die *Wrestling*-Autobiografien einer Definition der Geschichtsschreibung als literarischer, kultureller Praxis entsprechen, und welche Schlüsse daraus für die Betrachtung der Texte zu ziehen sind.

Eine dekonstruktivistische Sicht der Geschichtsschreibung fasst diese als „a constituted narrative rather than the report of an objective empiricist undertaking“⁷⁹⁶ auf. Alan Munslow hat in Rückgriff auf Foucault und Lyotard ausgeführt, dass das Narrativ zentraler Träger kultureller Gestaltung und Vermittlung ist und eine Machtausübung bedeutet, die der Selbstlegitimierung durch die Anwendung tradierter Regeln und Praktiken und damit der Erzeugung von Autorität dient.⁷⁹⁷ Bezugnehmend auf Hayden

⁷⁹⁶ Alan Munslow, *Deconstructing History* (London, New York: Routledge 2006), S. 16.

⁷⁹⁷ Vgl. Munslow, *Deconstructing History*, S. 16.

White schreibt Munslow: „the narrative does not pre-exist but a narrative is invented and provided by the historian.“⁷⁹⁸ Foucault und White zusammenführend fasst Munslow zusammen:

[...] language is an ideologically contaminated medium, and what it can and cannot do is dependent upon the use to which it is put, and for what social and political purposes – usually to maintain or challenge systems of authority and views of what is right or wrong, allowed or banned.“⁷⁹⁹

Damit ist Geschichtsschreibung niemals nur bloßes Erzählen für sich:

Written history is always more than merely innocent story-telling, precisely because it is the primary vehicle for the distribution and use of power. The very act of organising historical data into a narrative not only constitutes an illusion of ‘truthful’ reality, but in lending a spurious tidiness to the past can ultimately serve as a mechanism for the exercise of power in contemporary society.⁸⁰⁰

WrestlerInnen sind als AutobiografInnen keine (professionellen) HistorikerInnen, doch sie organisieren historisch relevante Daten aus eigener Erfahrung und Erinnerung im Rahmen eines Narrativs – mögen diese und dieses auch subjektiv und individuell sein, und mag das Verfassen und die Veröffentlichung ebenso subjektiven Zielen dienen – und speisen das Narrativ durch die Veröffentlichung in das kollektive Gedächtnis und die Erinnerungskultur des *Professional Wrestling* ein. Dass das Narrativ der einzelnen WrestlerInnen Träger kultureller Gestaltung und Vermittlung ist und eine Machtausübung bedeutet, die der Selbstlegitimierung durch die Anwendung tradierter Regeln und Praktiken und damit der Erzeugung von Autorität dient, ist in jedem Fall vergleichsweise offensichtlich – die hinter den verschiedenen Publikationen stehenden Machtverhältnisse sind bereits angesprochen worden – und die Machtausübung ist auch in jenen Fällen zu sehen, deren Resultat „nur“ eine Veröffentlichung in einem Kleinverlag darstellen mag. Autobiografien jener zahlreichen Menschen, die im *Wrestling* nicht einmal zeitweise eine prominente Position einnahmen und doch durch ihre Tätigkeit dessen Bestehen überhaupt erst ermöglichten,

⁷⁹⁸ Munslow, *Deconstructing History*, S. 13.

⁷⁹⁹ Munslow, *Deconstructing History*, S. 14f.

⁸⁰⁰ Munslow, *Deconstructing History*, S. 15.

sind überaus selten. Die Autobiografien können einerseits in jene unterteilt werden, die das herrschende System – und damit ist die Struktur der WWE gemeint – entweder zu unterstützen oder herauszufordern suchen. Jenseits des Konflikts um die Darstellung und Evaluierung der Makrostrukturen hinter der Entwicklung des *Wrestling* im 20. und 21. Jahrhundert bietet der Überblick über das Corpus eine Vielzahl an widersprüchlichen Narrativen, die miteinander bis in das kleinste Detail etwa von Matches um Deutungshoheit und Wahrheitsanspruch ringen.

Generell lässt sich aber feststellen, dass die Autobiografien eine unverzichtbare, reiche Quelle für eine Sozialgeschichte des *Professional Wrestling* darstellen, welche anhand dieser Informationen die Praktiken dieser Unterhaltungsbranche und jene ihres Wissenserhalts sowie ihrer Kommunikation nach außen in bislang nicht erreichter Tiefe erschließen könnte. Ansätze zu einer Analyse der *Wrestling*-Autobiografie hinsichtlich ihres diesbezüglichen Werts werden im Rahmen dieser Arbeit in den Abschnitten *Professional Wrestling erlernen und ausführen* bzw. *Professional Wrestling leben* in Grundzügen dargelegt. Anhand der Unterkapitel *Wrestler werden – Motivation, Ausbildung & Initiation; Working, Talking, Booking; Professional Wrestling als multimediales Produkt* bzw. in den Unterkapiteln *Professional Wrestling – Arbeitsbedingungen & ökonomische Existenz; Athleten, Shooter & „Legitimate Tough Guys“; Körper und ihr Ende; On the Road & Killing Time; Professional Wrestling: Community & Wrestling-Politik* soll der Informationsreichtum der *Wrestling*-Autobiografie zumindest in kondensierter Form veranschaulicht und in Grundzügen analysiert werden. Das Quellenpotential der Autobiografien kann durch ein Diagramm (*Diagramm 2*) der in den jeweiligen Texten dargestellten aktiven Jahre im *Business* veranschaulicht werden:

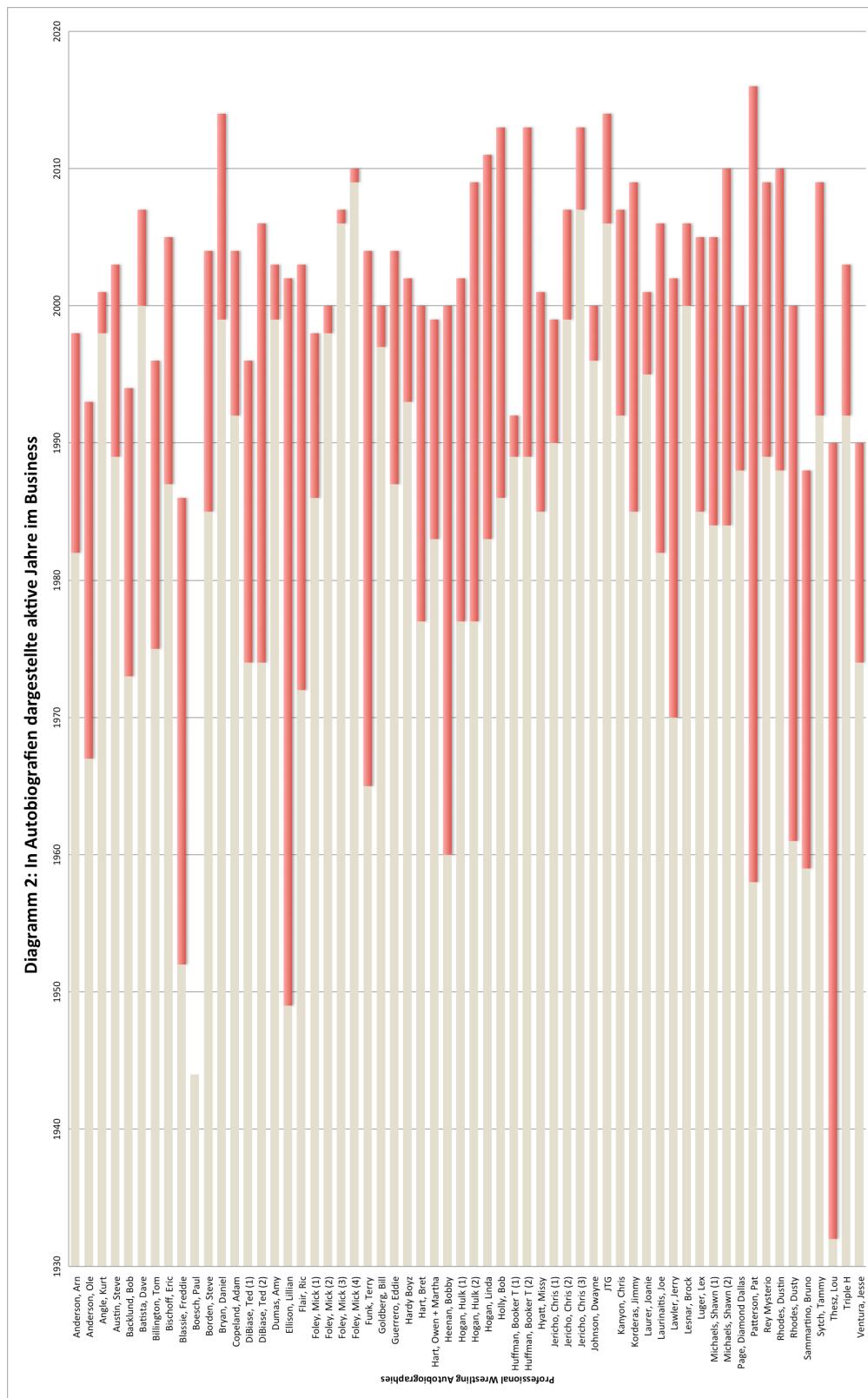


Diagramm 2 veranschaulicht den erstaunlich breiten Zeitraum – die *Wrestling*-Narrative decken die Zeit von Ende der 1920er bis ins 21. Jahrhundert ab, wobei sich aus den in Diagramm 1 vermerkten Erscheinungsdaten der

einzelnen Texte ergibt, dass der Zeitraum von 1980 bis 2010 am besten abgedeckt ist.

In Bezug auf die Bedeutung der Autobiografien für eine Gedächtniskultur bzw. eine Geschichtsschreibung des *Professional Wrestling* soll an dieser Stelle auch ein Blick auf die identitätskonstruierenden Aspekte von Narrativen – gerade im Kontext der Entstehung eines kollektiven Gedächtnisses – geworfen werden. Jan Assmann hat die Handlungen, die zu der Herausbildung und Pflege eines kollektiven Gedächtnisses führen, in Zusammenhang zu der Herausbildung einer (kollektiven) Identität und damit einhergehenden Abgrenzung vom *Anderen* gestellt: „Der im kulturellen Gedächtnis gepflegte Wissensvorrat ist gekennzeichnet durch eine scharfe Grenze, die das Zugehörige vom Nichtzugehörigen, d. h. das Eigene vom Fremden trennt.“⁸⁰¹ Die Herausbildung eines kollektiven Gedächtnisses erfolgt aus dieser Perspektive nicht aus interesselosem Wohlgefallen, sondern aufgrund einer Notwendigkeit heraus: „Erwerb und Überlieferung dieses Wissens sind nicht von ‚theoretischer Neugierde‘ [...] geleitet, sondern von ‚need für identity‘ [...]“⁸⁰² Zweifellos dienen die *Wrestling*-Autobiografien nicht nur der Darstellung der eigenen Erfahrungen und der daraus resultierenden Perspektive bzw. deren Einspeisung in eine Erinnerungskultur, sondern auch der Selbstkonstitution und Selbstvergewisserung der Identität der WrestlerInnen, dies jedoch nicht allein auf die eigene Person an sich bezogen, sondern auf die Bedeutung der eigenen Person für eine Gemeinschaft der WrestlerInnen, bzw. auf die Bedeutung der *Wrestling*-Community für die eigene Person. In den Autobiografien wird auch vielfach eine Gemeinschaft der WrestlerInnen beschworen, die eine scharfe Trennung von innen – die *Wrestling*-Gemeinschaft – und außen – allen anderen – konstruiert. Zudem wird vielfach ein Ideal einer Gemeinschaft beschworen (oder im Einzelfall heftig bestritten), das angesichts der strikten Ausschlusskriterien, strengen Hierarchien, deren Aufrechterhaltung durch Traditionen, Strukturen und Rituale sowie der zahlreichen beschriebenen inneren Konflikte ebenso wirkmächtig wie als Wunschvorstel-

⁸⁰¹ Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, S. 13.

⁸⁰² Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, S. 13.

lung konstruiert erscheint. Obwohl es gewagt erscheinen mag, die Konstruktion einer Gemeinschaft der WrestlerInnen durch sie selbst mit der Konstruktion einer Nation zu vergleichen, sei an dieser Stelle doch Benedict Andersons *Imagined Communities* ins Spiel gebracht; in diesem Text definiert er eine Nation als eine imaginierte politische Gemeinschaft, die sowohl inhärent begrenzt als auch inhärent souverän imaginiert wird.⁸⁰³ Imaginiert ist diese deshalb, weil „the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.“⁸⁰⁴ Als inhärent begrenzt imaginiert wird die Nation (bzw die Gemeinschaft) über „finite, yet elastic boundaries“.⁸⁰⁵ Als souverän imaginieren sich Nationen in Folge von Aufklärung und Revolution (die „göttliche Ordnungen“ auflösen), um die eigene Freiheit zu legitimieren.⁸⁰⁶ In Bezug auf die Gemeinschaftsimagination schreibt Anderson:

Finally, it is imagined as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings.⁸⁰⁷

Diese Beobachtung kann nicht nur auf Nationen (oder etwa Religionen) angewendet werden, sondern auch auf zahlenmäßig kleinere Gruppierungen und Subkulturen. Die im *Professional Wrestling* herrschenden Sitten und Traditionen, die dieses Gemeinschaftsgefühl bewahren, können mit Hobsbawms Konzept der „invented traditions“ beschrieben werden. Hobsbawm sieht vor allem insofern einen Unterschied zwischen „alten“ und „erfundenen“ Praktiken, als dass erstere sozial verbindlich und damit wirkmächtig waren, während letztere in Bezug auf die Werte und Prinzipien der von ihnen repräsentierten Gruppen eher vage bleiben, obwohl die Praktiken ihrer Symbolisierung (etwa sich zur Bundeshymne zu erhe-

⁸⁰³ Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, New York: Verso (revised edition) 2006), S. 5f.

⁸⁰⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, S. 6.

⁸⁰⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, S. 7.

⁸⁰⁶ Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, S. 7.

⁸⁰⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, S. 7.

ben)⁸⁰⁸ streng befolgt werden: „The crucial element seems to have been the invention of emotionally and symbolically charged signs of club membership rather than statutes and objects of the club.“⁸⁰⁹ Zudem, so Hobsbawm, füllen die im 19. und 20. Jahrhundert erfundenen Traditionen im Alltagsleben (post)modernen Menschen nur zu einem geringfügigen Teil jene Lücke aus, den der säkulare Niedergang von Traditionen und Gebräuchen hinterlassen hat.⁸¹⁰ *Invented traditions* sind drei Kategorien zuzuordnen:

They seem to belong to three overlapping types: a) those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour.⁸¹¹

Die *Wrestling*-Autobiografien beschreiben den Zustand der „Gemeinschaft“ des *Wrestling*, deren Identitätsarbeit, die darin herrschenden Gebräuche, und vor allem auch deren Wandel. Details und Strukturen dieser Beschreibungen werden in den Abschnitten *Professional Wrestling erlernen und ausüben* bzw. *Professional Wrestling leben* dargestellt. Hier sei noch auf den Umstand eingegangen, dass durch die Öffnung der *Wrestling*-Community nach außen ein Prozess eingesetzt hat, der die Reflexion des *Professional Wrestling* in einen Dialog mit außerhalb des *Business* stehenden RezipientInnen bringt und damit Geschichte, Zustand und Wandel in einem zur Zeit hochaktiven Diskurs reflektiert. Kollektive Erinnerung, Werte und Traditionen werden aus individuellen Perspektiven heraus diskutiert, wobei aus Übereinstimmung, Ablehnung oder Neubewertung identitätskonstituierende Akte gesetzt werden. Das *Professional Wrestling* und seine Geschichte werden von Beginn des 20. Jahrhunderts an bis zum heutigen Tag dargestellt, die Erinnerung an die Tage vor dem Zweiten Weltkrieg beschworen, das Alltagsleben in den *territories* von den 1940ern bis in die 1980er wiedergegeben – und die Autobiografien sind vor allem Auseinanderset-

⁸⁰⁸ Vgl. Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, S. 10f.

⁸⁰⁹ Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, S. 11.

⁸¹⁰ Vgl. Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, S. 11.

⁸¹¹ Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, S. 9.

zung mit dem wirtschaftlichen, technologischen und damit kulturellen Wandel einer Branche, die sich in den vergangenen 70 Jahren von einem Nebeneinander zahlreicher mittelständischer sowie Klein- und Mittelunternehmen zu einem (zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung so empfundenen) Monopol einer einzigen Aktiengesellschaft entwickelt hat. Die Autobiografien präsentieren die Konsequenzen dieser Entwicklung auf den Einzelnen, wobei sich innerhalb dieser Subkultur GewinnerInnen und VerliererInnen gegenüberstehen, Neulinge und Veteranen, Erneuerer und Traditionalisten, die aus individuellen Motiven den Diskurs über das *Professional Wrestling* und damit seine Erinnerungskultur mitbestimmen wollen. Innerhalb dieses Diskurses im Rahmen der Autobiografien lassen sich Ereignisse und Zusammenhänge herausstreichen, die immer wieder aufgegriffen und als zentral für die Entwicklung des *Business* konstruiert werden: Der Aufstieg des *Wrestling* durch das Fernsehen in den späten 1940ern; das Kartell-System der NWA von den 1940ern bis in die 1980er; der Kampf um die nationale Vorherrschaft in den 1980ern; der Aufstieg der WWF unter McMahon und mit Hulk Hogan; der Niedergang der NWA und der Verkauf der daraus entstandenen WCW an Ted Turner; die *Monday Night Wars* zwischen WWF und WCW; und die Konsequenzen der daraus resultierenden Alleinherrschaft der WWF/WWE mit Beginn des 21. Jahrhunderts. Besonders häufig beschriebene Ereignisse sind dabei etwa die verschiedenen (vor allem frühen) *WrestleManias*, die Gründung der *nWo* in der WCW oder der *Montréal Screwjob*. Dem Ableben mancher Wrestler wird ebenfalls wiederholt und viel an Raum gewidmet; die Erinnerungsarbeit gilt hierbei vor allem Owen Hart, Eddie Guerrero und Chris Benoit. Fixpunkte der Narrationen, die sich auf Geschehnisse außerhalb des *Wrestling* beziehen, sind 9/11 und gegebenenfalls noch die Tourneen der WWE zu den im Irak stationierten US-Truppen.

3.1.4 Wer vom *Professional Wrestling* erzählt (und wer nicht)

Innerhalb des soeben beschriebenen Erinnerungsdiskurses fällt auf, dass die AWA – zu Beginn der 1980er immerhin noch eine der drei großen US-amerikanischen *Wrestling*-Promotions – nicht eigenständig vertreten ist. Die Geschichte dieses großen und zeitweise sehr erfolgreichen Unternehmens wird in den Autobiografien hauptsächlich „aus zweiter Hand erzählt“, und zwar in Autobiografien, deren Verfasser zwar einen Teil ihrer Karriere in der AWA verbracht, Erfolg aber in der WWF oder in den südlichen NWA-affilierten Promotions gefunden haben. Dies mag vor allem damit zusammenhängen, dass die AWA 1991 aufgelöst wurde und damit kaum am Diskurs der „Öffnung“ und des Endes des *kayfabe*-Prinzips teilhaben konnte, was wiederum bedeutete, dass selbst ihre Stars wie Verne Gagne oder Nick Bockwinkel über keine Plattform verfügten, um ihre Darstellungen an die Öffentlichkeit bringen zu können. Eine andere These könnte die vielkolportierte Annahme aufgreifen, die AWA sei nicht zuletzt an ihrer konservativen *Wrestling*-Politik und an dem Unvermögen gescheitert, sich an die Entwicklungen des *Wrestling* in den 1980ern anzupassen; die Auflösung des *kayfabe*-Prinzips und die damit einhergehende Publikation von Autobiografien war dem Vernehmen nach nicht in Einklang mit den Ansichten von AWA-Boss Verne Gagne.⁸¹²

Damit scheint sich die autobiografische Erinnerungskultur des *Wrestling* in zwei Lager zu teilen, in welchen auf der einen Seite die WWE zu stehen scheinen, auf der anderen Seite Vertreter der NWA bzw. WCW. Allerdings ist es bei näherer Betrachtung sinnvoller, die Unterscheidung der zwei Lager nach dem für die Veröffentlichung und Verbreitung bereitgestellten symbolischen wie finanziellen Kapital vorzunehmen. Dies sind einerseits jene Autobiografien, die bei Verlagsriesen wie *HarperCollins* und *Simon & Schuster* erscheinen können – und andererseits diejenigen, die bei unabhängigen Verlagen wie der kanadischen *ECW Press*, *Sports Publishing* (NY), der *Crowbar Press* (TN), Kleinverlagen oder im Selbstverlag erscheinen. Den Einfluss von Großverlagen können in der Regel aber nur jene Per-

⁸¹² Vgl. Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 94f.

formerInnen für sich gewinnen, die mit der WWE affiliert sind – entweder durch bestehende Verträge oder durch einen unabhängigen Status als *Wrestling*-Star, der aber in der Regel seit 2001 in den USA nur durch die Zusammenarbeit mit der WWE zu erreichen ist. In den kleineren Verlagen publizieren Stars, die ihre größten Erfolge außerhalb der WWF in den 1970ern und 1980ern feierten (etwa Ole Anderson, Joe Laurinaitis, Dusty Rhodes), danach aber zu keinem dauerhaftem und positiv konnotiertem Naheverhältnis mit der WWE gelangten, und all jene am *Wrestling* Beteiligten, die ihre Autobiografie der Öffentlichkeit präsentieren können, aber von der WWE keine Unterstützung dafür erhalten – sei es aus Desinteresse, zu erwartendem schwachen Umsatz oder aufgrund von inhaltlichen bzw. rechtlichen Differenzen. *Wrestling*-Autobiografien werden vornehmlich von Personen veröffentlicht, die in irgendeiner Form auf Erfolg und Bekanntheit verweisen können, die aus ihrer beruflichen Tätigkeit erwachsen ist. Es ist nicht verwunderlich und überaus naheliegend, dass die autobiografische Erinnerungskultur des *Professional Wrestling* in dieser Form aufgebaut wird, doch im Dienste einer breitangelegten Repräsentation der Subkultur ist es zu begrüßen, dass dank der Bemühungen von Kleinverlagen und durch die Möglichkeit des Selbstverlags auch Stimmen aus dritter, vierter oder gar „letzter“ Reihe Möglichkeiten zur Äußerung finden und somit das Bild des Business jenseits des Erfolgs und der Darstellung durch die WWE verständigen.

Die im Rahmen dieser Arbeit analysierten 60 Autobiografien wurden vornehmlich von weißen, sich als heterosexuell deklarierenden oder erscheinenden Männern verfasst, die in irgendeiner Art und Weise mit der WWE affiliert waren oder sind. Der sozio-ökonomische Hintergrund der AutorInnen ist heterogen. Manche Autoren entstammen finanziell einigermaßen erfolgreicher Mittelschicht (Mick Foleys Vater, Dr. Foley, war Koordinator der Sportprogramme der Schulen des Staates New Jersey; Bill Goldbergs Vater war Arzt; Chris Jerichos Vater professioneller Eishockeyspieler in der NHL; Shawn Michaels' Vater Colonel der US Air Force), andere wiederum wuchsen in bitterer Armut auf (Arn Anderson, Booker T. Huffman); die Familien, deren Kinder Karrieren im *Wrestling* einschlugen,

arbeiteten unter anderem als Arbeiter (Kurt Angle, Tom Billington), in der Landwirtschaft (Bob Backlund, Lillian Ellison, Brock Lesnar), als Trickbetrüger (Joanie Laurer), im Handwerk (Lou Thesz) oder als Kleinunternehmer in der Baubranche (Dusty Rhodes) oder der Gastronomie (Ole Anderson). Vier der Autobiografien wurden von Männern mit afroamerikanischen Wurzeln verfasst. Unter ihnen publizierte Superstar Dwayne Johnson seine Autobiografie bei HarperCollins unter Verwendung des damaligen WWF-Logos. Booker T. Huffman veröffentlichte zwei Autobiografien, die im Independent-Verlag *Medallion Press* erschienen und nicht als WWE-Kooperationen markiert sind. JTG veröffentlichte einen autobiografischen Text als Ebook im Selbstverlag, der auch als Print-on-demand-Publikation erhältlich ist. Als Vertreter der US-amerikanischen Latino-Community veröffentlichten Dave Batista, Eddie Guerrero und Rey Mysterio Autobiografien im Rahmen der WWE-Kooperation mit *Simon & Schuster*. Alle diese Texte nehmen in Gestaltung, Marketing und Paratexten keinen expliziten Bezug auf *race/ethnicity* und bieten inhaltliche nur wenig konkrete bzw. auch widersprüchliche Auseinandersetzung mit Fragen des Rassismus. Bis auf die Autobiografie Yoshihiro Tajiris, die nur in Japan erschien, gibt es keine mit dem US-amerikanischen *Wrestling* in Verbindung stehenden Autobiografien von WrestlerInnen mit asiatischem Hintergrund (lässt man Dwayne Johnsons polynesischen Wurzeln beiseite). Zwei Autobiografien beziehen sich schon im Untertitel explizit auf die Homosexualität der Autoren; Pat Pattersons *Accepted. How the First Gay Superstar Changed WWE* und Chris Kanyons *Wrestling Reality. The Life and Mind of Chris Kanyon, Wrestling's Gay Superstar* sind beide von ECW Press publiziert worden, erstere mit Unterstützung der WWE. Die Titel ergeben sich eher aus Marketing-Absichten, insofern als dass Pattersons als auch Kanyons Sexualität kaum Teil ihrer *Wrestling*-Personae war. Patterson beschreibt seine Karriere als offen homosexuell lebender Wrestler bzw. während seiner späteren Tätigkeit im Management der WWE, während Kanyon sein Leben als *closeted gay* Wrestler erzählt; Kanyon litt unter einer manisch-depressiven Erkrankung und nahm sich vor Erscheinen der Autobiografie das Leben. Sieben der Autobiografien in dem Corpus wurden von Frauen verfasst. Diese Ver-

teilung bildet auch den Umstand ab, dass das *Wrestling* selbst von Performances weißer, sich als heterosexuell deklarierender oder erscheinender Männer dominiert wird.

Die *Professional Wrestling*-Autobiografien, die von Frauen verfasst werden⁸¹³, lassen sich in zwei Kategorien einteilen: Es handelt sich entweder um die Erzählungen von Frauen, die professionell im *Wrestling* tätig waren oder sind, oder um die Erzählungen von Frauen, deren Partner prominent im *Business* tätig waren. Letztere werden in der Regel nach dem Ende der Beziehung (durch Scheidung, etwa im Fall von Julie Hart und Linda Hogan, oder Tod, wie im Fall von Martha Hart) verfasst. Autobiografien dieser Art konzentrieren sich auf die Beziehung des Paares, die Begleitung der Karriere des Mannes, die Konsequenzen der Berufstätigkeit auf das Familienleben (in der Regel bestimmt durch lange Abwesenheiten des Partners, Verletzungen, die Folgen des Lebens *on the road*) und die daraus resultierende Trennung. Diese Texte bieten entsprechend eine besonders auf das Privatleben der Wrestler und ihrer Partnerinnen ausgerichtete Perspektive und stellen einen Sonderfall dar, da hier das Erleben des *Business* mittel- wie unmittelbar nachvollzogen wird. Diese Texte nehmen in Gestaltung, Marketing und Paratexten expliziten Bezug auf den im *Wrestling* aktiven Partner und bieten als Authentizitätsbelege im Vergleich zu anderen Autobiografien vermehrt Familienfotos auf.

Anders geartet sind die Autobiografien jener Frauen, die selbst im *Professional Wrestling* tätig waren oder sind. Im Rahmen dieser Arbeit wurden die Autobiografien von Amy Dumas, Lillian Ellison, Missy Hyatt, Joanie Laurer und Tammy Sytch in das Corpus aufgenommen. Wie bereits in Kapitel 1 ausgeführt, ist Sharon Mazer zufolge ist das *Professional Wrestling* in seinen Darstellungen von Gender „essentially essentialist“⁸¹⁴ – Frauen bieten gänzlich andere Performances als Männer; selbst wenn sie dieselben Handlungen vollführen, grenzen diese beinahe unweigerlich ans Pornogra-

⁸¹³ Sämtliche der in der Bibliografie dieser Arbeit angeführten Autobiografien, die die Sichtweise einer Erzählerin präsentieren und eine Co-Autorschaft belegen, wurden ausnahmslos von Männern als Co-Autoren mitverfasst.

⁸¹⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 5.

fische.⁸¹⁵ Auch als athletische Entertainerinnen generieren sie Mazer zufolge in ihrer Performance ebenso viel Aufmerksamkeit durch „its implied (if not actualized) erotics“⁸¹⁶, da die Darstellung eines weiblichen Körpers im Rahmen einer männlich dominierten Sport-Performance unweigerlich kommodifiziert (und damit sexualisiert) wird. Es wurde jedoch bereits angemerkt, dass im Sinne fließender Geschlechts- und Frauenbilder diese Ausführungen Mazers zumindest insofern relativiert werden müssen, als dass sich das Spektrum „femininer“ Ausdrucksweisen im *Wrestling* in den letzten zwanzig Jahren ungleich erweitert hat. Eine Analyse der Autobiografien von Performerinnen unterstreicht diese Problematik, da sie Mazers Ansätze sowohl bestätigt als auch relativiert. Generell lässt sich sagen, dass die Autobiografien vor allem in ihrer Cover-Gestaltung der sexualisierten Besetzung von Frauen im *Wrestling* folgen – die Autorinnen sind in erotisch konnotierten Posen abgebildet, zeigen viel Haut (allerdings weniger als ein Gutteil der Cover der Autoren) mit eindeutiger Präferenz tiefer Ausschnitte. In Bezug auf die Karriereentwicklung scheint sich in den Fällen von Missy Hyatt, Joanie Laurer und Tammy Sytch die Mazersche Prognose in gewissem Sinn bestätigt zu haben. Laut Mazer verfügt die weibliche Position im *Professional Wrestling* nicht über dasselbe Potential der Wandelbarkeit und der Rehabilitation, wie es auf Wrestler zutrifft: Ein längerer Aufenthalt einer Frau im Ring destabilisiert ihr Potential, eine positiv konnotierte weibliche Identität aufrecht zu erhalten.⁸¹⁷ Mazers Behauptung, Wrestlerinnen würden oftmals von eher athletischen zu mehr oder weniger offensichtlich erotischen kommerziell motivierten Darstellungen des eigenen Körpers überwechseln,⁸¹⁸ lässt sich anhand dieser drei Autobiografien in Ansätzen bzw. im biografischen Kontext der Autorinnen nachvollziehen. Die Autobiografien gehen in einer Weise auf autobiografische sexuelle Handlungen ein, wie sie in dieser expliziten und detaillierten Form in anderen *Wrestling*-Autobiografien nicht geboten wird; einen Grenzfall stellt hierbei Joanie Laurers Autobiografie dar, die zwar einer-

⁸¹⁵ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 5.

⁸¹⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 121.

⁸¹⁷ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 135.

⁸¹⁸ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 119.

seits sexuelle Handlungen (oder entsprechend aufgeladene Darstellungen von nicht unmittelbar sexuellen Szenen) in ähnlicher Form einsetzte, gleichzeitig aber auch durch die explizite Darstellung von sexuellen Szenen Gewalt an und Nötigung von Frauen thematisierte. Missy Hyatt betrieb nach dem Erscheinen ihrer Autobiografie die Softporno-Website *Wrestling Vixxens*, für welcher auch Tammy Sytch Content bereitstellte;⁸¹⁹ letztere beschreibt in ihrer Autografie, seit 2013 erotische Skype-Gespräche gegen Bezahlung anzubieten, und bewarb durch die Veröffentlichung ihrer Autobiografie auch das gleichzeitige Erscheinen eines Porno-Films, in welchem sie die Hauptrolle innehatte.⁸²⁰ Joanie Laurers Auftritte in pornografischen Filmen fanden hingegen erst nach Veröffentlichung ihrer Autobiografie statt. Die Bewertung dieser Informationen fällt vor allem insofern schwer, da sie sich auf lediglich drei Texte beziehen, deren Perspektive nicht als stellvertretend für die gesamte Subkultur wahrgenommen werden sollte; andererseits kann nicht geleugnet werden, dass diese Texte innerhalb des schmalen Corpus von *Wrestling*-Autobiografien von Frauen viel an Raum einnehmen. Im Gegensatz dazu stehen die Autobiografien von Lillian Ellison und Amy Dumas, welche ihre private Sexualität nicht explizit beschreiben und sich auf ihre Tätigkeit im Ring bzw. im Fall von Ellison auch auf ihre Tätigkeit als Promoterin konzentrieren. Dumas beschreibt sexuell konnotierte Arbeitsbedingungen oder Entscheidungen (wie etwa ihre Tätigkeit als Striptease-Tänzerin oder ihre Entscheidung, sich die Brüste vergrößern zu lassen) als wirtschaftlich motiviert und als aus ihrer Sicht unvermeidlichen Teil der Entertainmentbranche.⁸²¹ Die Texte legen nahe, Mazers Annahmen träfen vor allem dann zu, je weniger Frauen tatsächlich als Wrestlerinnen aufträten, sondern als Managerinnen, Valets etc. – wobei Mazer die Tätigkeit im Ring explizit nicht davon ausnimmt, in erster Linie als erotisches Produkt wahrgenommen zu werden. Zudem basieren die Autobiografien von Hyatt und Sytch auf Karrieren, die in den 1980ern und

⁸¹⁹ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Tammy_Lynn_Sytch#Adult_entertainment

⁸²⁰ Vgl. Tammy Sytch, *A Star Shattered*, S. 273-278.

⁸²¹ Vgl. Amy Dumas with Michael Krugman, *Lita. A Less Travelled R.O.A.D. – The Reality of Amy Dumas* (New York: Pocket Books 2004), S. 131-133.

1990ern erfolgreich waren und damit eng mit jener *Wrestling*-Phase in Verbindung stehen, auf die sich Mazers Arbeit bezieht.

Einen Sonderfall stellt Joanie Laurer dar, die unter dem Namen Chyna hochehrgefolgreich in der WWF tätig war und als Wrestlerin im Ring „kompetitiv“ gegen Männer antrat. Sammond beschreibt die Anziehungskraft Chynas bzw. deren Konstruktion folgendermaßen:

When Laurer came to the WWF, she had the lean physique of a female bodybuilder. Breast augmentation, facial reconstruction, and a costume that recalled Xena the Warrior Princess transformed her into a straight fourteen-year-old boy's wet dream – a hard-bodied, leather-clad, large-breasted cyborg who sometimes fired a hand-held rocket launcher over the crowd.⁸²²

Als Verkörperung von „adolescent straight male desire and fear“ war sie instabile Verbündete männlicher Wrestler, die sie für andere Wrestler verließ; ihren männlichen Gegenparts warf sie unzureichende Männlichkeit vor. „Chyna“ wurde zu einem weitverbreiteten Produkt, erschien etwa im *Playboy* (November 2000) und wurde entsprechend vom *Parents Television Council* angefeindet: „Chyna's femininity offered a point of contestation and desire constructed around its willfully inappropriate excess.“⁸²³ Einerseits bot sie als Wrestlerin, die gegen männliche Gegner antrat, einen Kontrast zu anderen Wrestlerinnen; andererseits zeigte sie oft eine „slavish subjection to her male love-interests, a struggle to tame herself in response to their insecurity.“⁸²⁴ Chynas Sonderstellung war damit auch willkommener Anlass für widersprüchliche Kritik an ihrer Persona: „The walking over-determination that was Chyna was available equally to critiques of her objectification as a symbol of immature heteromasculine desire, and to celebrations of her mobilization of the anxiety behind that desire as a location of female subjectivity and power.“⁸²⁵

Rahilly hat die Darstellung von Chyna in der *Professional Wrestling*-Dokumentation *Beyond the Mat* analysiert und weist darauf hin, dass sich das kurze Portrait der Wrestlerin in erster Linie dem „apparently prob-

⁸²² Sammond, *Introduction*, S. 8.

⁸²³ Sammond, *Introduction*, S. 9.

⁸²⁴ Sammond, *Introduction*, S. 9.

⁸²⁵ Sammond, *Introduction*, S. 9.

lematic status of her “femininity” and, by extension presumably, her (hetero)-sexual allure”⁸²⁶ widmet: „Attempting to contain the destabilizing threat of her muscular physique, the film depicts Chyna in the exaggeratedly gender-coded act of having her toenails painted [...].”⁸²⁷ Chyna versichert dem Publikum, entgegen dem Verdacht ihrer Familie sei sie keineswegs lesbisch. „The segment concludes by apprising the audience of Chyna’s recent cosmetic jaw surgery, performed – from the filmmaker’s perspective – to enhance the feminity of her appearance.”⁸²⁸ Rahilly sieht in dieser Präsentation Chynas eine Bemühung um den Erhalt von genderspezifischen Grenzen und zur Unterstreichung der Unterscheidung zwischen Mann und Frau – „problematizing the discrete aberrance of her body rather than the dimorphic conceptualization of gender categories.”⁸²⁹ Die Autobiografien von Kollegen deuten ebenfalls auf einen bewussten Umgang mit Genderkategorien hin, die körperliche Auseinandersetzungen zwischen Mann und Frau regeln – es war nicht nur die problematische Vorstellung zu verarbeiten (bzw. auszunutzen), einen Mann in einer derartigen Konfrontation unterliegen zu lassen, sondern auch eine graduelle Heranführung Chynas als gleichwertige Kontrahentin zu orchestrieren. Chyna als Performerin musste sich erst als „gleichwertige“ Kämpferin etablieren, bevor hingenommen werden konnte, dass eine Frau im Rahmen einer Performance von einem Mann geschlagen werden durfte: „In 1997, Chyna wasn’t allowed to be hit at all – even by accident. Now, after being suplexed, punched, and kicked by the top guys of the game, she definitely wrestles like one of the guys, but more important, is accepted as one of the guys.”⁸³⁰ Auch in Foleys anerkennend gemeinten Worten schlägt die Wirksamkeit von Genderkonzepten durch, die die ebenbürtige Frau nur als „one of the guys“ lobend anerkennen können. Chynas Autobiografie *If they only knew* scheint die Strategie zu verfolgen, Joanie Laurers Weiblichkeit zu unterstreichen, indem das Bild einer emotional hochinstabilen Persönlichkeit

⁸²⁶ Rahilly, *Is RAW War?*, S. 226.

⁸²⁷ Rahilly, *Is RAW War?*, S. 226.

⁸²⁸ Rahilly, *Is RAW War?*, S. 226.

⁸²⁹ Rahilly, *Is RAW War?*, S. 226.

⁸³⁰ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 231.

gezeichnet wird, eine Strategie, die nicht dazu beigetragen hat, eine positive Erinnerung an Laurers (nicht nur als Pionierarbeit zu würdigenden) Leistungen im *Wrestling* nachhaltig zu unterstützen.

Es ist zu hoffen, dass im Rahmen der momentanen Entwicklung auch andere Geschlechtsentwürfe neben jenen der Männlichkeit ihren Platz in den *Wrestling*-Performances einnehmen können, die auf dieser Bühne zu einem Ausdruck ihrer selbst (und im Konflikt mit anderen Bildern) ermutigt werden. Die massenmedial kommunizierte Populärkultur hat etwa als tradiert „nicht-feminin“ beschriebene Ausdrucksformen (etwa „laut“, „aggressiv“ in positiver Konnotation) bereits (wenn auch nicht allumfassend, so doch bestimmt im Rahmen des *Professional Wrestling*) in das akzeptierte Spektrum der Weiblichkeit aufgenommen, wie es etwa auch Amy Dumas zumindest in Ansätzen beschreibt.⁸³¹ Inwieweit diese Entwicklungen nur Teil einer Produktdiversifizierungsstrategie sind oder doch Teil einer sukzessiven Veränderung des *Business*, welche die „unweigerliche“ Sexualisierung der weiblichen Performance im *Wrestling* auflöst, wird sich zeigen; und zwar etwa durch Autobiografien von zur Zeit aktiven Performerinnen.

3.1.5 Autorschaft und Erzähler

In der Regel werden bei *Professional Wrestling*-Autobiografien zwei AutorInnen angegeben, einerseits jener des/ WrestlerIn, dessen/deren Leben in der Autobiografie beschrieben wird und der/die im Rahmen des Haupttextes als ErzählerIn auftritt, andererseits jener des „Ghostwriters“, der diesem bei der Erstellung des Textes behilflich war. Diese Form der Kooperation wird also zumeist unumwunden eingestanden, im Text selbst jedoch (sieht man von Paratexten wie etwa Vorwort und Danksagung ab, in denen die beiden AutorInnen vielfach namentlich genannt und in gesonderten Abschnitten oftmals individuell zu Wort kommen) nicht referenziert. Die Autorschaft als solche und die damit einhergehende Tätigkeit des tatsächlichen Verfassens eines Texts wird in der Regel in den Autobiogra-

⁸³¹ Vgl. Amy Dumas, *Lita*, S. 350.

fien über die Paratexte hinaus nicht thematisiert (siehe dazu auch Abschnitt *Reflexion des Konstruktionscharakters der Autobiografie als literarisches Werk innerhalb der Professional Wrestling-Autobiografie*).

Ausnahmen sind die Autobiografien von Mick Foley, Bret Hart und Adam Copeland, die keinen Co-Autor nennen und explizit für sich in Anspruch nehmen, die Texte selbst verfasst zu haben. Einen Sonderfall stellt Chris Jerichos erste Autobiografie dar, in der sein Co-Autor in einer Vorbemerkung den eigenen Tätigkeitsbereich erläutert und dabei das Ziel verfolgt, in erster Linie als unterstützender Consultant denn als tatsächlich schreibender Partner aufgefasst zu werden.

Die „Ghostwriter“ sind in der Regel professionelle Autoren mit einem Naheverhältnis zu *Professional Wrestling*, Sport allgemein, oder zu dem Genre *Celebrity Autobiography*. Bis auf eine Ausnahme (Alison Coleman für die Autobiografie Tom Billingtons) sind alle Ghostwriter, die zu den im Corpus erfassten Texten beigetragen haben, Männer. Werden von einem Wrestler mehrere Autobiografien verfasst, kann dies im Rahmen einer stabilen Partnerschaft geschehen – Booker T. Huffman verfasste seine beiden Autobiografien mit Andrew William Wright (der auch Joe Laurinaitis beim Verfassen von dessen Autobiografie unterstützt hat), Chris Jericho verfasste seine bislang drei Autobiografien mit Peter Thomas Fornatale. Besonders produktive Co-Autoren, die jeweils drei Autobiografien des Corpus mitverfasst haben, sind Jeremy Roberts (David Batista, Eric Bischoff, Rey Mysterio) und Michael Krugman (Amy Dumas, Eddie Guerrero, Matt und Jeff Hardy). In Einzelfällen übernehmen Familienmitglieder (wie etwa Bill Goldbergs Bruder), langjährige Freunde (wie etwa im Fall von Diamond Dallas Page), langjährige Kollegen oder Manager (wie etwa Paul Heyman im Fall von Brock Lesnar) oder gar langjährige Fans (wie etwa im Fall von Bob Backlund) die Rolle des Co-Autors.

In der Regel wird die *Professional Wrestling*-Autobiografie von einem/r intradiegetischen, größtenteils stabil intern fokalisierten Ich-ErzählerIn verfasst,⁸³² der/die gemäß des Lejeuneschen autobiografischen Pakts mit

⁸³² Eine Ausnahme stellt die Autobiografie von Dwayne Johnson dar ([Dwayne Johnson] *The Rock with Joe Layden, The Rock Says... The Most Electrifying Man in Sports Enter-*

der Person der Handlung, dem/r impliziten wie tatsächlichen AutorIn ident ist und nach Belieben (und größtenteils ohne die damit einhergehenden Entscheidungen zu reflektieren oder zu rechtfertigen) den Gang der Diegese, die Selektion der geschilderten Ereignisse wie auch deren Anordnung steuert.

Die Rolle des Co-Autors wird hierbei jedoch (bis auf die Erwähnung des Namens auf Cover und im Titel, bzw. abgesehen von den den Erzähltext begleitenden Paratexten) durchgehend ausgeblendet.

Die absolute Kontrolle des/r Ich-ErzählerIn wird nur in Einzelfällen aufgebrochen. In manchen Autobiografien (etwa Arn Anderson, Steve Austin, Bob Backlund, Freddie Blassie, Ted DiBiase, Ric Flair, Joanie Laurer etc.) wird die Methode angewandt, die Stimme des/r autobiografischen ErzählerIn durch kurze, vom Fließtext abgehobene „Aussagen“ von Familienmitgliedern, PartnerInnen, anderen WegbegleiterInnen und Celebrities aus der Bekanntschaft zu kontrastieren bzw. durch ihre Aussagen die von dem/r ErzählerIn aufgestellten Behauptungen zu authentifizieren. In Bill Goldbergs Autobiografie wird ein Kapitel von seinem Bruder und eines von seinem Vater erzählt; in ersterem Fall handelt es sich um eine Beschreibung der Vorteile eines Prominentenlebens, deren Darstellung Erzähler Goldberg aus Bescheidenheit nicht selbst übernehmen wollte.⁸³³ Im Fall der Autobiografie der Hardy Boyz erzählt (man möchte beinahe sagen: selbstverständlich) nicht ein, sondern zwei Erzähler das Geschehen, da sich die Brüder (unter anderem sogar zeilenweise) mit dem Erzählen abwechseln. In der Autobiografie von Daniel Bryan alternieren Kapitel aus der Perspektive seines Ich-Erzählers, der sein Leben beschreibt, mit Kapiteln aus der Perspektive eines nicht näher definierten Erzählers, der in der Manier eines Lifestyle-Magazins in hagiografischem Stil Daniel Bryans Teilnahme an der Veranstaltung *WrestleMania 30* (und die Tage davor) beschreibt. In Diamond Dallas Pages Autobiografie kommen sowohl ein auto-

tainment (New York: HarperCollins 2000)), der in einzelnen Kapiteln (vor allem bei Match-Beschreibungen) in Einklang mit der Redeweise seiner Persona „The Rock“ von sich selbst in der dritten Person spricht.

⁸³³ Vgl. Bill Goldberg with Steve Goldberg, *I'm Next. The Strange Journey of America's Most Unlikely Superhero* (New York: Headline Book Publishing 2000), S. 129-142; 143-154.

biografischer Ich-Erzähler, zahlreiche „ZeugInnen“ und auch der Co-Autor (in Form seines langjährigen Freundes Larry „Smokey“ Genta) zu Wort – die unterschiedlichen Stimmen werden zudem typografisch durch unterschiedliche Schriftarten markiert.⁸³⁴

3.1.6 Bemühungen um Authentizität – Abbildungen von Personen und Objekten als Zeugen

Der überwiegende Großteil der Autobiografien setzt Fotos als Zeugen ein, welche die Wahrheit und Relevanz des Textes unterstreichen sollen. Je nach den finanziellen und infrastrukturellen Rahmenbedingungen des Publikationsprojekts werden Fotografien in Schwarz-weiß reproduziert oder in farbigen Hochglanzfotostrecken innerhalb des Textes montiert.

Dabei handelt es sich in der Regel um eine Mischung aus Fotos der „offiziellen“ Berichterstattung der jeweiligen *Wrestling*-Promotions und Privataufnahmen. Die Fotos sind hauptsächlich *Wrestling*-affin (Bilder aus dem Ring (vor, während, nach Matches) bzw. aus dem *Wrestling*-Leben hinter den Kulissen, also in Umkleidekabine, auf Reisen, beim Training, von Kollegen etc.), Familien-affin (Bilder der Familie des/r PerformerIn, Eltern, Großeltern, Bilder aus der eigenen Kindheit und Jugend (oftmals in Verbindung mit sportlicher Betätigung), Aufnahmen von PartnerInnen, eigenen Kindern, etc.) oder Celebrity-affin (also Aufnahmen der WrestlerInnen

⁸³⁴ Die Funktion dieser getrennten Erzählstimmen ist nicht einfach zu bestimmen; Gentas Aufgabe scheint es zu sein zu raffen, zusammenzufassen, zu kontextualisieren und zu evaluieren (sprich: zu loben), während der Ich-Erzähler Page für Gefühl, Situations- und Motivationsbeschreibung zuständig ist.

Die so unterschiedlichen Konstellationen sorgen für ein entsprechend buntes Bild. Die hochprofessionelle, sehr detaillierte Autobiografie Bret Harts, die als Hardcover beinahe 600 Seiten umfasst, gerade in den sehr intensiven Schilderungen seiner Kindheit und Jugend auch als literarisches Werk durchaus beachtenswert ist und zudem als eine der wenigen der hier analysierten Autobiografien über einen Index verfügt, stellte als tatsächlich eigenständig verfasstes Werk eine überaus beachtliche Leistung dar; im Gegenzug wirkt es durchaus stimmig, dass Adam Copeland allein für sein Werk verantwortlich ist. Die Entscheidung von Diamond Dallas Page, einen langjährigen Freund mit der Co-Autorschaft zu betrauen, hat etwa zu Stilblüten wie der folgenden geführt: „Gram [Pages Großmutter] had taken the role of day-to-day mom to Rory and Sally. Her husband Fred (Pop) was generally supportive, but never really fathered the children.“ (Diamond Dallas Page with Larry „Smokey“ Genta, *Positively Page. The Diamond Dallas Page Journey* (Baltimore: Positive Publications 2000), S. 24.)

mit Fans, Auftritte bei Auszeichnungen und *Red Carpet-Events*, Aufnahmen gemeinsam mit anderen Berühmtheiten).

Wrestling-Autobiografien, die ohne Unterstützung oder gar im Konflikt mit etwa der WWE entstanden sind, müssen (oder wollen) ohne Fotomaterial der Promotion auskommen. Martha Harts (Auto)Biografie verwendet etwa nur Familienfotos, Aufnahmen von Fans bzw. unabhängigen Journalisten bzw. Fotos, die in der Folge des Unfalltodes ihres Mannes von der Polizei aufgenommen wurden.

Bilder von Objekten mit „Zeugenfunktion“ sind weitaus seltener. Bob Holly inkludierte eine Aufnahme seines „Wrestling-Diploms“ in seinen Text,⁸³⁵ Chris Jericho ließ in seiner ersten Autobiografie etwa eine seiner Zeichnungen,⁸³⁶ einen an ihn gerichteten Brief seiner Wrestling-Schule,⁸³⁷ Werbematerial dieser Schule,⁸³⁸ die handschriftliche Skizze eines Promos⁸³⁹ oder auch ein Fax (Dankeschreiben an einen ehemaligen Arbeitgeber⁸⁴⁰) abbilden. Amy Dumas' Autobiografie enthält Reproduktionen von *hardcore punk*-Konzertplakaten aus ihrer Jugend,⁸⁴¹ Bret Hart ließ als Abschluss seiner Publikation einen von ihm angefertigten Gruppen-Cartoon abdrucken, der parodistische Darstellungen von 55 Wrestlern enthält.⁸⁴² Steve Austins Autobiografie mischt Abbildungen und transkribierte Reproduktionen von Briefen an die Familie und anderen Materialien.⁸⁴³

Die Abbildung von Material aus bildgenerierenden medizinischen Verfahren (wie etwa Röntgenbilder etc.) scheint tabu zu sein; lediglich Adam Copeland lässt ein Röntgen seines Nackens (und der darin befindlichen drei Schrauben) abbilden.⁸⁴⁴

⁸³⁵ Vgl. Bob Holly and Ross Williams, *The Hardcore Truth. The Bob Holly Story* (Toronto: ECW Press 2013), S. 35.

⁸³⁶ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 17.

⁸³⁷ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 23.

⁸³⁸ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 37.

⁸³⁹ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 393.

⁸⁴⁰ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 402.

⁸⁴¹ Vgl. Amy Dumas, *Lita*, S. 25ff.

⁸⁴² Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 575.

⁸⁴³ Vgl. Stone Cold Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 49, 55, 65, Postkarte in Abbildung S. 73, Notizen für die Durchführung eines Matches aus Heel-Perspektive, S. 78, Abrechnungen S. 114.

⁸⁴⁴ Vgl. Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge* (New York: Pocket Books 2005 – first edition 2004), S. 233.

3.1.7 Reflexion des Konstruktionscharakters der Autobiografie als literarisches Artefakt innerhalb der *Professional Wrestling*-Autobiografie

Die im weitesten Sinn „literarischen“ Operationen an sich, welche die Existenz einer Autobiografie bedingen – vom Schreib- über den Produktions- und Vermarktungs- bis hin zum Rezeptionsprozess werden in der *Professional Wrestling*-Autobiografie in der Regel wenig reflektiert. Dem Umstand, dass der Text von AutorIn und Co-Autor verfasst, von einem Verlag evaluiert, beeinflusst, produziert, vermarktet und vertrieben wird, wird zumeist lediglich in Form von Danksagungen an Co-Autor, AgentIn und Verlag in den Paratexten Rechnung getragen. Der Konstruktionscharakter des literarischen Artefakts kann zwar durch die im Abschnitt *Erzähler* beschriebenen Wechsel der ErzählerInne innerhalb des Textes deutlich werden (wobei es sich hierbei um Einzelfälle handelt), wird aber kaum reflektiert.

In Chris Jerichos erster Autobiografie *A Lion's Tale. Around the World in Spandex* wird die gestaltende Hand des Autors etwa insofern deutlich, als dass die Diegese zwar vordergründig chronologisch fortschreitend organisiert ist, aber in einigen Fällen entweder beinahe gleichzeitig oder über einen langen Zeitraum hin Geschehenes in verschiedenen Kapiteln beschrieben wird, welche die Ereignisse eines Lebensabschnitts nach inhaltlichen Kriterien in voneinander geschiedenen Abschnitten zusammenfassen (wie etwa im Kapitel über Jerichos Erfahrungen in Japan, die sich auf mehrere Tourneen über Jahre hinweg beziehen). Eine explizite Auseinandersetzung mit dieser Vorgangsweise wird jedoch nicht geboten (sieht man von der „Co-Author's Note“ ab, in der Co-Autor Peter Thomas Fornatale explizit darauf hinweist, es handle sich nicht um eine „as told to“⁸⁴⁵-Autobiografie; „to brainstorm ideas and help with organization and structure“ sei seine hauptsächliche Aufgabe gewesen: „The voice is 100 percent Chris Jericho.“⁸⁴⁶). Es ist ein tragischer Grund, der dazu geführt hat, dass Jericho in einer eigenen „Author's Note“ Einblick in den Entstehungs- und Produktionsprozess der Autobiografie gewährt:

⁸⁴⁵ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. ix.

⁸⁴⁶ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. ix.

I started working on this book in August of 2003 and finished it in May 2007. It was a long process and a labor of love, and when the final manuscript was handed in I was convinced that it was exactly the way I wanted it to be. The book was typeset and put into the galley form (industry talk for pretty much finished, with no more changes allowed), and that was to be it. But a horrible additional chapter unfolded.⁸⁴⁷

Jericho bezieht sich hierbei auf seinen Freund und Kollegen Chris Benoit, der am 22. Juni 2007 Frau und Sohn ermordete und sich zwei Tage später selbst tötete.⁸⁴⁸ Jericho bedankt sich bei dem Verlag, trotz des „abgeschlossenen“ Stadiums des Buches noch Änderungen vornehmen und diese Einleitung einfügen haben zu dürfen: „I just wish to God that I didn't have to, and I pray for the souls of the departed.“⁸⁴⁹ Abgesehen von Jerichos begreiflichem Wunsch, in einer solchen Situation auf die Tragödie Bezug zu nehmen, die ein enger Freund und Berufskollege zu verantworten hatte, zeigt sich in diesem Paratext eine autobiografische Strategie zwischen außertextueller Referenz und der innertextuellen Konstruktion der autobiografischen Persona im Dienste des Autors; Chris Benoits Tat wird nicht näher beschrieben, es bleibt bei einem „horrible additional chapter“, ausgeführt durch den Mann „that existed during the final days of his life.“ Der Autor geht davon aus, dass Benoits Tat dem Publikum bekannt ist (und konnte zumindest im Jahr 2007 wohl zu Recht davon ausgehen, dass in den USA nicht nur Fans des *Professional Wrestling* mit den Umständen vertraut waren). Der Mörder („during the final days of his life“⁸⁵⁰) wird in Jerichos kurzem Text von jenem Chris Benoit unterschieden, wie er in Jerichos Autobiografie beschrieben wird:

The majority of the events within this book focus on my life from 1990 to 1999. The Chris Benoit in this book is the one I knew within this same time frame. The man that I knew and loved exists within these pages, not the man that existed during the final days of his life.⁸⁵¹

In diesen kurzen Sätzen verwandelt Jericho den Freund und Kollegen zu einer Figur der Autobiografie, die aus der individuellen Perspektive Je-

⁸⁴⁷ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. vii.

⁸⁴⁸ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Benoit.

⁸⁴⁹ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. vii.

⁸⁵⁰ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. vii.

⁸⁵¹ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. vii.

richos erschaffen als vertrauter und geliebter Mensch in der Autobiografie an sich existiert und von dem Mörder Benoit geschieden wird. Jerichos Dank an „the tremendous understanding of the people at Grand Central Publishing“⁸⁵² hat eine ironische oder gar zynische Seite, da anzunehmen ist, dass es im Interesse des Verlags ebenso wie in jenem Jerichos lag, das positive Portrait eines Kindermörders in einer Autobiografie, die im Gefolge des Mords erscheinen sollte, derart einzurahmen. Jericho würde in seiner zweiten Autobiografie dem Umständen der Tragödie ein Kapitel widmen⁸⁵³ und dort die Art des Umgangs mit der Erinnerung an Benoit in Details dezent kritisieren.⁸⁵⁴ Im Abschnitt „*Professional Wrestling – Community & Politik*“ wird darauf näher eingegangen werden.

Der Verweis auf Jerichos zweite und dritte Autobiografie führt zu einem weiteren offensichtlichen Umstand, der den Konstruktionscharakter von Jerichos Autobiografie unterstreicht – die in den Autobiografien erzählte Zeit. Jerichos erste Autobiografie unterscheidet sich insofern von anderen ihrer Art, als dass die erzählte Zeit nicht seine gesamte Karriere oder seine Karriere bis hin zum Zeitpunkt des Verfassens des Textes beschreibt; der 2007 erschienene Text beschreibt Jerichos Karriere bis 1999 und spart damit seine Karriere in der WWF/WWE zum überwiegenden Großteil aus. Mit dieser Auswahl schreibt Jericho dem Text bereits das Ziel ein, eine Fortsetzung zu finden, ohne dass für diese Aufteilung zwingende inhaltliche (geschweige denn von im Text erläuterte) Gründe bestünden. Bislang sind drei Autobiografien Jerichos erschienen; ein vierter Text im Stile eines auf persönlichen Erfahrungen basierenden Ratgebers wird im August 2017 erscheinen.⁸⁵⁵

Einen ähnlichen Umfang hat auch Mick Foleys autobiografisches Oeuvre angenommen; seiner so erfolgreichen 1999 erschienenen Autobiografie ließ Foley drei weitere autobiografische Texte folgen; zudem sind auch ein

⁸⁵² Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. vii.

⁸⁵³ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 396-413.

⁸⁵⁴ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 409.

⁸⁵⁵ Chris Jericho, *No Is a Four-Letter Word: How I Failed Spelling but Succeeded in Life* (Boston: Da Capo Press 2017). Vgl. https://www.amazon.com/No-Four-Letter-Word-Spelling-Succeeded/dp/0306825058/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1496740742&sr=8-1&keywords=No+is+a+four+letter+word

von ihm verfasster Roman und Kinderbücher erschienen. Foleys *Wrestling*-Texte sind diejenigen Autobiografien, die ihren literarischen Konstruktionscharakter bzw. den ihnen zugrundeliegenden Schreibprozess explizit reflektieren, was in anderen Texten des Corpus praktisch gar nicht oder nur in einzelnen, sehr seltenen Sätzen geschieht, wie etwa in Bob Backlunds Autobiografie, wo einmal kurz auf die Notwendigkeit des Erzählers hingewiesen wird, trotz des Bemühens um eine chronologisch fortschreitende Erzählung um eines leicht verständlichen Sinnzusammenhangs willen auf Prolepsen zurückgreifen zu müssen;⁸⁵⁶ oder im Fall von Adam Copeland, der auf die Wünsche seines Lektors/Verlags (in Bezug auf Namensnennungen oder den Titel) hinweist.⁸⁵⁷ Mick Foleys autobiografisches Schaffen stellt auch in dem Bereich der expliziten Selbstreflexion des eigenen literarischen Schaffens einen Sonderfall dar.

Wie im Abschnitt *Struktur* näher erläutert wird, setzt der Erzähltext einer *Wrestling*-Autobiografie vielfach mit einer Prolepse ein, in der ein zentrales Ereignis in der Karriere eines/r WrestlerIn geschildert wird, das zumeist mit einem bestimmten Match in Verbindung steht. Auch der Text von Foleys erster Autobiografie setzt mit einer derartigen Prolepse ein, worin ein Match Foleys am 17. März 1994 in München beschrieben wird, bei dem er ein Ohr verliert. Diesem Text ist jedoch eine „Introduction“ vorangestellt, in welcher der 17. Mai 1999 beschrieben wird. Foley kehrt

⁸⁵⁶ Vgl. Bob Backlund, *Backlund*, S. 105.

⁸⁵⁷ Vgl. Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 129, 235. Adam Copeland nennt wie Bret Hart und Mick Foley keinen Co-Autor und nimmt für sich in Anspruch, den Text während einer siebenwöchigen Verletzungspause geschrieben zu haben (S. 13.). Der Schreibprozess wird allerdings nur im „Prologue“ (S. 11) und im 1. Kapitel (S. 13f.) thematisiert. Das erste Kapitel bietet wie so oft in der *Wrestling*-Autobiografie eine Prolepse, die dazu führt, dass das Leben des Protagonisten „an ihm vorbeizieht“, wobei diese Prolepse unmittelbar in den Beginn der Abfassung selbst übergeht und somit das Vorher des Erlebens mit dem Nachher des Erzählens in Beziehung zueinander gesetzt wird: Copeland wird im Alter von 30 Jahren während eines Matches schwer verletzt, was ihn dazu zwingt, sieben Wochen lang in sitzender Position auf seiner Couch zu schlafen. Die Erholungsphase bietet Raum für Reflexion und hat Folgen: „This brought on my epiphany (actually it was my ex-wife’s epiphany, but who’s counting); I would write out my life story, in long hand à la the hard-core author Mick Foley, because, like Mick, I, too, am computer illiterate. I was undaunted though, because I was about to write my very own book, my life story.

This is when my first dilemma hit me harder than an Undertaker chair shot. How do I do this? Better yet, where do I start? Well, folks, I am still not sure if I know, but as I sit here at 2:30 A.M. in my underwear (not a pretty thought, I know), the very beginning seems like a good idea.“ (S. 14)

nach einem Flug über London, New York, Atlanta und Pensacola erstaunlich energiegeladen nach Hause zurück; seine Frau vermutet, er müsse während der Flüge viel Schlaf bekommen haben. Als Foley dies verneint, vermutet die besorgte Ehefrau Drogenkonsum hinter der unerklärlichen Energie, aber nein – Foley erklärt, er habe *geschrieben*.⁸⁵⁸

Auf den folgenden Seiten erläutert Foley den Schreibprozess. Am 7. Mai 1999 begann er zu schreiben, nachdem er den *Head of Marketing* der WWF/WWE überzeugt hatte, das Buch selbst schreiben zu können (und eben nicht einem Ghostwriter zu überlassen). Foley zufolge war es weniger das Konzept des *ghostwriting* an sich, das ihn störte, sondern die damit einhergehende *creative license*: „I just wasn't comfortable with the idea of a writer putting words in my mouth. If the book was boring, it wouldn't be the writer taking the rap, it would be me, and I wasn't willing to put that much faith in someone else's hands.“⁸⁵⁹ Foley führt weiter aus, dass sein Vater ihm schon zu Beginn seiner Karriere dazu geraten habe, ein Tagebuch als Grundlage späterer Memoiren zu führen; die Idee wurde aber nicht in die Tat umgesetzt.⁸⁶⁰ Aufgrund fehlender Computerkenntnisse und des Umstands, dass seine elektrische Schreibmaschine fünf Jahre zuvor den Geist aufgegeben habe, schreibt Foley den Text mit der Hand – 760 Seiten auf Notizblock, vom 7. Mai bis zum 1. Juli 1999.⁸⁶¹ Bis auf den Umstand, dass der Autor hier die alleinige Autorschaft beansprucht, und die damit einhergehende Menge an Details, unterscheidet sich dies zumindest in der Anordnung der Informationen nicht von anderen *Wrestling*-Autobiografien, in denen der Schreibprozess an sich kurz in den Paratexten der Autobiografie erwähnt wird. Auch Foleys erster autobiografischer Text bietet sonst keine Informationen zum Schreibprozess. Von besonderem Interesse ist in dieser Hinsicht jedoch das „Bonus Chapter“, welches

⁸⁵⁸ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, ix.

⁸⁵⁹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, x.

⁸⁶⁰ Chris Jericho führte bis 2005 eine Liste sämtlicher Matches, die er bestritten hatte: „If I wanted to know how many games Wayne Gretzky played in the NHL I could look it up in a record book, but there were no such record books around for wrestling. I decided right then and there that I was going to keep a list of every match I ever had and from my first match on October 2, 1990, against Lance, until my one thousand eight hundred and seventy-seventh match on August 22, 2005, against John Cena, I did.“ (Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 45.)

⁸⁶¹ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, x-xi.

der Taschenbuchausgabe der ersten Autobiografie inzugefügt wurde, und Foleys folgende autobiografischen Texte, vor allem sein zweiter Text dieser Art, *Foley Is Good*.

Das „Bonus Chapter“⁸⁶² beschreibt Foleys Karriere von Februar 1999 bis April 2000. Darin nimmt er zunächst Bezug auf das Verfassen der vorliegenden Autobiografie (den Start der Niederschrift setzt er hier als „May 12, 1999, in Tallahassee, Florida“⁸⁶³ an). An diesem Tag rief er nach eigenen Angaben die WWF an, um ihnen mitzuteilen, dass die Zusammenarbeit mit dem ihm zugewiesenen Ghostwriter nicht funktionieren würde. Der Reaktion, man würde ihm einen anderen suchen, begegnete Foley mit dem Vorschlag, das Buch selbst zu schreiben. Dem darauf folgenden (von Foley farbenprächtig beschriebenen) Schweigen stellte Foley die Idee entgegen, ein Kapitel selbst zu schreiben und einzureichen; nach dessen Evaluierung sei es immer noch möglich, sich auf die Suche nach einem neuen Ghostwriter zu begeben. Daraufhin begann Foley zu schreiben (und zwar die Beschreibung der Umstände, unter denen er in Deutschland sein Ohr verloren hatte) – und im Wissen, dass eine Ablehnung der eigenen Autorschaft umso unwahrscheinlicher sein würde, je mehr an Arbeit er investierte, reichte er schließlich 70 handgeschriebene Seiten im Büro von Jim Herd ein, damals WWF *Head of Licensing and Merchandising*. Die Reaktion und deren Folgen:

„We like it, we’re going to go with it!“ came his gruff but lovable reply, and I was off to the races – literally – due to the fact that I had only fifty days to turn in a sixty-thousand-word book. In the hands of a professional writer, this would have been challenging but feasible. Organizational skills, combined with notes and a knowledge of pacing a story, would have resulted in a dutifully crafted sixty-thousand-word book. Much to the chagrin (for the record, I’ve never used that word before) of Judith Regan, the namesake of Regan-Books, she wasn’t dealing with a professional writer but a professional wrestler, and I didn’t have any organizational skills, notes, or knowledge of pacing a story. As a result, the July first deadline was met, not with a dutifully crafted sixty-thousand-word book, but 760 hand-written pages of notebook paper that checked in somewhere in the neighborhood of 200,000 words.⁸⁶⁴

⁸⁶² Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 693-735.

⁸⁶³ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 693.

⁸⁶⁴ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 695.

Foley war stolz auf das Ergebnis, für welches er sowohl in seiner professionellen wie privaten Umgebung positive Rückmeldungen bekommen hatte. Für den Verlag stellte aber der schiere Umfang des Manuskripts ein Problem dar. Zahlreiche Gespräche Foleys mit seinem Lektor Jeremie Ruby-Strauss waren die Folge, der Foley zwar versicherte, die Qualität des Texts sei sehr hoch, aber angesichts des ob des Umfangs resultierenden Preises Schwierigkeiten mit Zwischenhändlern vorhersah; Kürzungen schienen unvermeidlich. Foley war bereit, gegen Kürzungen des Manuskripts anzukämpfen, doch der Verlag entschied sich schließlich, den Text in seiner umfangreichen Form beizubehalten und zu einem niedrigen Preis anzubieten: „But I’ve got to be honest – we’re counting on your enthusiasm to help us sell a lot of copies.“⁸⁶⁵ Foley kürzt die Folgen mit der Zusammenfassung ab, dass an seinem Enthusiasmus nichts auszusetzen war, und dass seine Autobiografie letztlich auf Platz 1 der *New York Times Non-Fiction Bestseller List* landete. Foley führt in weiterer Folge im Rahmen seines „Bonus Chapters“ aus, in welcher illustrieren Gesellschaft sich sein Text auf dieser Bestseller-Liste befand. In Bezug auf die Konkurrenz bleiben Foley vor allem zwei Titel präsent: *Tis* von Frank McCourt und *Tuesdays with Morrie*, das von Mitch Albom erfasst wurde. Letzterer Text wurde von Oprah Winfrey beworben, was Foley für den Erfolg dieses Textes verantwortlich macht. Die literarische Welt und deren Gesetzmäßigkeiten scheinen Foley unvorbereitet getroffen und desorientiert zurückgelassen zu haben:

I’ve got to admit I wasn’t quite prepared for the stodginess and pretentiousness of the book world. I thought the whole process would be so simple: wrestling fans buy it, critics review it, the world outside of wrestling learns that the book is for more than just wrestling fans, the entire world is caught up in Foley mania, and I deposit my fat royalty checks and do very little but ride rollercoasters and watch Sopranos reruns for the rest of my life. Jennifer Suitor, my publicist at ReganBooks, had to break the bad news to me. „The critics only review what they want to review, and most of them feel that wrestling is beneath them,“ she sadly informed me. I was stunned.⁸⁶⁶

Foleys Text wurde zwar rezensiert, und dies auch größtenteils positiv, aber insgesamt von einer geringeren Anzahl an KritikerInnen, als er erwar-

⁸⁶⁵ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 696.

⁸⁶⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 698.

tet hatte. Jenseits der Unzufriedenheit mit den RezensentInnen, der Foley in seinem „Bonus Chapter“ Ausdruck verleiht, greift der Autor eine weitere problematische Folge seines Schreibens auf:

I was given a great piece of advice while working on *Have a Nice Day!*: „An autobiography is not the place to settle scores or ruin people’s lives,“ my editor told me while we edited out the parts of the book that did just that. I had actually written quite a few mean things during the course of the book’s development, but I had literally thrown out the worst of it and crosed out most of the rest before it even got to the editing process. Unfortunately, one completely unnecessary and hurtful dig at my first girlfriend made it into the book, and for that, I am deeply apologetic. By trying to keep up with my my „romantic loser“ image, I trivialized a relationship that was actually very special – if somewhat brief – and by doing so, possibly hurt someone who had always thought highly of me. Hopefully, she still does.⁸⁶⁷

In der Folge thematisiert Foley die schwindende Aufmerksamkeit, die seine Autobiografie mittlerweile erfährt, und damit die Notwendigkeit eines „Bonus Chapters“, um die Taschenbuchausgabe seiner Autobiografie verkaufen zu können. Andererseits aber sei das „Bonus Chapter“ relevant, um die *Wrestling*-Fans in Bezug auf Foleys nahende „Pensionierung“ auf dem Laufenden zu halten, die am 27. Februar 2000 beginnen soll. Ursprünglich habe Foley geplant, das erste Kapitel seines nächsten Buches als „Bonus Chapter“ zu veröffentlichen (Material dafür habe er genug), doch er befürchtet, dass bei Erscheinen dieser Folgeautobiografie der Markt bereits mit *Wrestling*-Autobiografien überschwemmt sein würde:

I will probably remain the only actual wrestler/author around, but there will be so many damn ghostwritten wrestler „autobiographies“ that mine would probably get lost in the shuffle. [...] So, instead of adding to the list that would include books by The Rock, Chyna, Bill Goldberg, Diamond Dallas Page, a wrestling cookbook, and an audiobook with the wrestlers reading Greek tragedies (no, I’m not kidding), I thought I’d take the next few days to provide a journal of my thoughts and feelings as my career drwas closer and closer to an end.⁸⁶⁸

Foleys *Wrestling*-Karriere sollte allerdings noch Jahre dauern, und er veröffentlichte (Stand heute) drei weitere autobiografische Texte in Buchlänge.

⁸⁶⁷ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 700.

⁸⁶⁸ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 703.

In weiteren Verlauf des „Bonus Chapters“ beschreibt er (obwohl er das Material für ein weiteres Buch verwenden will) das Jahr nach dem Ende der Diegese von *Have a Nice Day!* Trotz schwerwiegender körperlicher Probleme ist Foley so populär und damit so erfolgreich wie nie zuvor. Dazu kommt noch: „On May 12 I begin writing the book that will change my life.“⁸⁶⁹ Der Eintrag für Juni 1999 lautet: „I write whenever and wherever I can for the entire month. The idea that the book is going to be pretty damn good occurs to me often.“⁸⁷⁰ Joanie Laurer hat diese fieberhafte kreative Tätigkeit in ihrer Autobiografie beschrieben:

Mick wrote that book, longhand, in spiral notebooks, worked on it in the middle of the night, after matches, after doing things to his body that no stuntman in a Schwarzenegger movie could ever come close to doing. He wrote it dead tired, drained, and aching, on airplanes flying between performances. While the rest of us were snoring in coach, our backs and legs cramping up, he's corked into his own teeny little coach seat with the little light on and he's scribbling away.⁸⁷¹

Foley schließt den Text im Juli 1999 ab und beschreibt einen Eindruck, der im Leben vieler erfolgreicher Wrestler (bzw. aller Menschen) bestimmend sein dürfte:

I finish *Have a Nice Day!* while working on a television show called *G vs. E*. A strange realization occurs to me: My career can end now. I have nothing else to prove. Another realization occurs to me: I'm making more money than I've ever dreamed of – I've got to keep going.⁸⁷²

Schon im Oktober erscheint *Have a Nice Day!*, das als handgeschriebenes Manuskript im Juli beim Verlag eingereicht wurde, und wird zu einem großen Erfolg (der selbstverständlich in laufende *Wrestling*-Storylines eingebunden wird):

After three months of editing and legal phone calls that boggle my mind, „Have a Nice Day“ is released. I'm very proud of the book and promote it diligently. The book shocks the literary world when it debuts at number three on the New York Times list. Two weeks later, it hits number one, that is until Oprah... In a tremendous stroke of marketing genius, the book is incorporated into

⁸⁶⁹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 714.

⁸⁷⁰ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 714.

⁸⁷¹ Joanie Laurer, *Chyna. If they only knew*, S. 253.

⁸⁷² Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 714.

storylines on our television broadcasts. It even leads to a bitter breakup of the „Rock ,n’ Sock Connection,“ [Foleys Team-Up mit The Rock] when I mistakenly believe that The Rock threw away the autographed copy of the book that I had presented to him.⁸⁷³

Dazwischen findet Foley auch die Gelegenheit, die LeserInnen darüber zu informieren, dass er Kinderbücher schreiben möchte, und dass *Mick Foley’s Christmas Chaos* bereits verfasst worden ist. Foley beschreibt sein „Retirement Match“ am 27. Februar 2000 – und seine Teilnahme am *main event-Match* der *WrestleMania 16* am 19. April 2000, wobei er sich Kritik gegenüber seiner Teilnahme so kurz nach seiner „Pensionierung“ zu wehren versucht. Im Rahmen des „Bonus Chapters“ beschwert sich Foley über Autogrammjäger und Jugendfreunde, die nicht zu seinem „Retirement Match“ fahren wollten – es scheint so, als hätte Foley den im „Bonus Chapter“ zitierten Rat „An autobiography is not the place to settle scores or ruin people’s lives“ beim Verfassen desselben nicht beherzigt. Das „Bonus Chapter“ schließt mit einer als „fictional account“ gekennzeichneten Erzählung, in der Foley am Tag nach *WrestleMania* von einem Journalisten konfrontiert wird:

„Mick Foley“, he snorted, „you showed up at *WrestleMania* fat and out of shape. You threw away your honor and your dignity. You prostituted your name, and you crapped on your legacy. You lied to the fans and you disrespected your memory. You sold out everything you believed in for one last pay-off. What are you going to do now?“
The answer was simple: „I’m going to Disneyland!“⁸⁷⁴

Foley reflektiert dieses „Bonus Chapter“ in seiner zweiten Autobiografie, *Foley Is Good*, als er auf den Lektoratsprozess seiner ersten eingeht und damit den Konstruktionscharakter der autobiografischen Persona beschreibt, die im Rahmen des Textes aufgebaut wurde:

Even though I had done quite a bit of self-editing, quite a bit remained to be done. By the end of the process, happy Mick was well represented. Cranky Mick was eliminated. For those interested in the writings of cranky Mick, check out the bonus chapter in the paperback of *Have a Nice Day!* He’s all over it.⁸⁷⁵

⁸⁷³ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 715f.

⁸⁷⁴ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 734f.

⁸⁷⁵ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 245.

Später kommt Foley in *Foley Is Good* noch einmal auf dieses „Bonus Chapter“ zu sprechen:

I also felt the pressure as a result of my recent falling-out with Vince, the wounds from which had not yet completely healed. I was also working on a bonus chapter for the paperback edition of *Have a Nice Day!* I thought it would be intriguing to chronicle my final days as an active professional wrestler. In one respect, it turned out to be a fascinating portrait of my thoughts, hopes, and reflections during a tense and somewhat historic time. In another respect, it was a big mistake, as it tarnished the humour of the original. Sure, it's intriguing, but so was finding out that Judy Garland was an alcoholic and drug addict. We know the truth, but wouldn't it be better if everyone remembered her as Dorothy?⁸⁷⁶

Foley reflektiert an dieser Stelle implizit die *Wrestling*-Autobiografie als *a work*, die eine bestimmte Persona zu erzeugen hat und dementsprechend manipuliert werden soll. *Foley Is Good* setzt als Folgeautobiografie dieses „Bonus Chapter“ in größerem Rahmen um und ist ein besonders interessanter Text für die Reflexion des Konstruktionscharakters der *Wrestling*-Autobiografien. In seiner „Introduction“ zu *Foley Is Good* spricht Foley zunächst von einem Drehbuch, das er auf der Basis von *Have a Nice Day!* verfasst habe. Da er von dessen Qualität nicht überzeugt ist, macht er sich 2000 im Rahmen einer Reise nach Südostasien daran, die Fortsetzung zu *Have a Nice Day!* zu schreiben. Da der dafür angeschaffte Computer selbst einen Monat nach Erhalt nach wie vor nicht ausgepackt ist, bleibt es bei Foleys bewährtem Schreibmaterial: „two notebooks, and a collection of Pilot fine-point precise rollerball pens“.⁸⁷⁷ Sieben Wochen später hat Foley 129.000 Wörter zu Papier gebracht; während das Manuskript abgetippt wird, investiert er sieben Monate in Recherchen, um die Kritik des *Professional Wrestling* in den Medien in einem weiteren Abschnitt von 30.000 Wörtern zu reflektieren. Foley schließt die Arbeit am 20. Februar 2001 ab.⁸⁷⁸

Foley Is Good bietet detaillierte Einblicke in die Entstehungsgeschichte von *Have a Nice Day!* Allein die Beschreibung des Moments, in welchem

⁸⁷⁶ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 426f.

⁸⁷⁷ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. xii.

⁸⁷⁸ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. xiii.

Foley erfuhr, dass er zum „Autor“ werden sollte, verdient es näher in Augenschein genommen zu werden:

So WrestleMania 1999 had not exactly been a high point of my career, but it stands out in my mind for one important reason: it was the day I found out I was going to be an author.

„Hey, did you hear the news?“ I was asked by John Nahani, one of our producers in the World Wrestling Entertainment, and the man responsible for the World Wrestling Entertainment’s highly acclaimed Super Bowl commercials. „The World Wrestling Entertainment is going to do an autobiography on you, and my dad is going to write it.“ I was stunned, but in a happy way. I had often visualized my life story in book form, but had doubted it would ever become reality, especially because no large publishing house had ever shown interest in previous wrestling books. The World Wrestling Entertainment, in an agreement with ReganBooks of the HarperCollins family, had changed that. „They’re going to do three books,“ Nahani informed me, „Austin, Rock, and you, and yours is going to come out first.⁸⁷⁹

The World Wrestling Entertainment is going to do an autobiography on you, and my dad is going to write it. Es lässt sich kaum ein Satz vorstellen, welcher besser geeignet wäre, die besondere Situation kommerziell orientierter Autobiografien von Berühmtheiten zu veranschaulichen. In dieser Konstellation bleiben alle charakteristischen Merkmale der Autobiografie gewahrt: Eine Prosa-Erzählung wird in Retrospektions-Perspektive als Thema das persönliche Leben, die Geschichte einer Person behandeln, in deren Rahmen eine Identität von Autor und Erzähler sowie von Erzähler und Figur behauptet wird⁸⁸⁰ – nur die Person, die der Öffentlichkeit als Autor, Erzähler und Person ihr Leben offenbaren soll, erfährt innerhalb des Produktionsteams als letzte von diesem Vorhaben.

Dem geschilderten Gespräch ging also zunächst der Beschluss der WWF voraus, ihre Merchandising-Palette um eine neue Produktform zu erweitern, für die ein Partner gefunden werden musste, der über entsprechendes Know-How, Vertriebskanäle und symbolisches Kapital verfügte, also die Verlagsgruppe HarperCollins; in weiterer Folge wurden diejenigen Personen ausgesucht, die zur Zeit das größte Interesse der Öffentlichkeit zu wecken vermochten, ein Ghostwriter wurde bestellt, und danach konnte das Vorhaben auch der Person im scheinbaren Zentrum mitgeteilt werden,

⁸⁷⁹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 122f.

⁸⁸⁰ Vgl. Frank Zipfel, *Autofiktion*, S. 287.

deren Einverständnis im Übrigen vorausgesetzt wurde. Zu beachten ist hierbei auch die Geschwindigkeit, in welcher produziert wurde: Die *WrestleMania* des Jahres 1999 fand am 28. März statt⁸⁸¹ – *Have a nice day!* erschien am 31. Oktober 1999.⁸⁸²

Schon am Tag nach *WrestleMania* trifft Foley auf seinen Ghostwriter, der ihn mit den üblichen Arbeitsbedingungen im Verlagsgeschäft und der bevorstehenden Aufgabe vertraut machen soll: „It’s very easy [...] [y]ou tell your story into the microphone, and I turn it into a book.“⁸⁸³ Foley ist überrascht, dass er an dem Entstehungsprozess so wenig teilhaben soll, bekommt aber die Versicherung, diese Vorgehensweise sei gang und gäbe. Trotz einer gewissen Enttäuschung stimmt Foley zunächst zu und beginnt mit den notwendigen Interviews, ist aber von den resultierenden Textproben wenig angetan:

„I was born Michael Francis Foley, a typical Irish name if ever there was one, but our family was not the typical Irish vision of free-flowing beer on Saturday and church on Sunday. Hell, I didn’t even make my first communion until I was eighteen, an age when the other guys on the block already had their first girlfriends. After all, what kind of a girl would want to go out with a guy who hadn’t had his first communion?“

I was a little shocked. I should have known right then that this partnership wasn’t going to work out.

[...]

I had a bigger problem, however. „Larry, I didn’t actually say any of those things to you.“

So let me get this straight. A „ghostwriter“ takes a tape recording, fills in blanks, makes up quotes, and changes facts? Then a person who has never written a word of the resulting book gets credit for being an author? I certainly was surprised to find out that in many ways, the prestigious business of publishing books was, in truth, faker than pro wrestling.⁸⁸⁴

Foley erhält das erste Kapitel am 8. Mai 1999, nachdem ihn der Ghostwriter eine Woche lang auf seinen Reisen begleitet hat. Foley hatte den Ghostwriter davon überzeugt, den Text mit dem Bericht des Verlusts von Foleys Ohr einsetzen zu lassen. Wieder ist Foley mit dem Text nicht zufrieden und beginnt diesen zu lektorieren; weder sagt ihm die Darstellung seines Ohrverlusts zu, noch jene seines Vaters, noch die Umsetzung des Rat-

⁸⁸¹ https://en.wikipedia.org/wiki/WrestleMania_XV

⁸⁸² https://en.wikipedia.org/wiki/Have_a_Nice_Day:_A_Tale_of_Blood_and_Sweatsocks

⁸⁸³ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 123.

⁸⁸⁴ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 127.

schlags des Ghostwriters, dem Publikum müssten unbedingt die Lieblingspeisen Foleys mitgeteilt werden⁸⁸⁵ – aber Stil wie Inhalt lassen für Foley ganz generell zu wünschen übrig. Zudem ist der Text *kayfabe* verfasst, was Foley für nicht zeitgemäß hält: „Worst of all, Larry wrote about wrestling matches as if they were real, an error that readers would find inexcusable in the current wrestling atmosphere.“⁸⁸⁶

Foley verlangt zahlreiche Änderungen, die der Ghostwriter umzusetzen verspricht („He told me that in all his years of ghostwriting autobiographies, no one had ever taken such a hands-on approach.“⁸⁸⁷) Zudem darf Foley den Versuch unternehmen, das erste Kapitel sowie das Kapitel über seinen Vater selbst zu schreiben. Foley erinnert sich an unliebsame Erfahrungen mit Lehrkräften an Schule und Universität, die ihm die Liebe zum Schreiben ausgetrieben hätten, und gesteht freimütig ein, in Bezug auf Grammatik und Interpunktion vertrauensvoll auf die Hilfe eines Lektors zurückgreifen zu müssen. In Bezug auf die eigene Lesepraxis berichtet er von seinem Interesse an der Geschichte des Sezessionskriegs, welches zu umfangreicher Lektüre geführt habe. Foley verfasst als „a guy who hadn't written anything larger than an autograph in fifteen years“⁸⁸⁸ ein 2500-Wörter-Kapitel über seinen Vater und holt sich sofort Feedback ein; sein Bruder zeigt sich hochamüsiert, gibt aber zu bedenken, Vater Foley könnte weniger Vergnügen daran finden; eine potentielle Folge des eigenen autobiografischen Schreibens, die Foley selbst bis dahin nicht bedacht hatte. Die Erfahrung reicht aber aus, um Foley zu der Überzeugung zu bringen,

⁸⁸⁵ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 152f. In demselben Text, in dem Foley seinen Ghostwriter derart kritisiert, bietet er selbst dem Publikum zahlreiche Lieblingslisten: „Mick's Top Ten Amusement Parks“, „Mick's Top Five Water Parks“, „Mick's Top Ten Roller Coasters“, „Mick's Top Ten Noncoaster Rides“, „Mick's Top Ten Favorite Movies“, „Mick's Top Ten TV Shows“, „Mick's Top Ten Wrestling Matches“, „Mick's Ten Favorite Matches That I've Been In“, „Top Ten Christmas Songs“ (Foley, *Foley Is Good*, S. 191-202). Angesichts des Umstands, dass Foley nach der Beschreibung einer 13jährigen Karriere in seiner ersten Autobiografie einen Text beinahe gleicher Länge über 15 Monate seines Lebens folgen ließ, sind derartige Füllsel vielleicht nachvollziehbar – und damit auch die eingehende Reflexion des Entstehungsprozesses seiner ersten Autobiografie. Zudem liegt die Annahme nahe, dass Foley darum bemüht war, seine alleinige Autorschaft und damit Errungenschaft zu unterstreichen, um sich innerhalb des Booms der *Wrestling*-Autobiografien ein zu beachtendes Alleinstellungsmerkmal zu sichern.

⁸⁸⁶ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 153.

⁸⁸⁷ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 156.

⁸⁸⁸ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 162.

den Text selbst verfassen zu können.⁸⁸⁹ Die Art und Weise, in der Foley auch die WWF davon überzeugte, sind bereits im Rahmen der Auseinandersetzung mit Foleys „Bonus Chapter“ geschildert worden. Die Aufgabe stellte sich zu diesem Zeitpunkt folgendermaßen dar:

The book was supposed to be 60,000 words. Larry had already written half of that, and covered my life up to 1991. I intended to simply insert my two chapters into the beginning and pick up where Larry had left off. I knew I had my work cut out for me. I had 30,000 words to write and a July 1 deadline – which gave exactly fifty days to finish. But first I had to speak with my father.⁸⁹⁰

Foley senior ist zunächst skeptisch und möchte lieber nicht als Figur auftreten – nach kurzer Bedenkzeit ist er aber gerne bereit, zahlreiche „ausgezeichnete“ Anekdoten für die Autobiografie bereitzustellen. Damit ist der Weg frei:

I BEGAN WRITING LIKE A MADMAN (no, not the wrestler). I wrote on planes, in dressing rooms, in hotels, at my kitchen table – anywhere I could find. I didn't read a paper or watch television for the next fifty days. My much-vaunted lovemaking skills, which usually combined a marathon aerobic workout with the secrets of the *Kama Sutra*, became merely perfunctory. During one trip back from England, I wrote for eighteen hours.⁸⁹¹

Eine Verletzungs- bzw. Rehabilitationsphase infolge einer Operation wird von Foley als Glücksfall gesehen, um sich vornehmlich dem Schreiben widmen zu können (womit zugleich eine Tradition individueller „Saisonzeiten“ für das Abfassen von *Wrestling*-Autobiografien begründet wird): „Thankfully, I had surgery scheduled for the end of the month, at which time I could concentrate on writing full-time while still having time to play Superdad at home.“⁸⁹² Schon früh während des Schreibprozesses ergeben sich zwei Entscheidungen: Erstens beschließt Foley das gesamte Buch selbst zu schreiben, da der Stil seines Ghostwriters und sein eigener zu verschieden sind; Foley schreibt zunächst die zweite Hälfte des Textes, um sich dann der ersten zu widmen. Zweitens wird ihm bald klar, dass er die

⁸⁸⁹ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 159-163.

⁸⁹⁰ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 164.

⁸⁹¹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 166.

⁸⁹² Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 166.

vereinbarten 60,000 Wörter weit übertreffen wird: „I had already written almost 50,000 and had only covered the period from 1991 to 1995.“⁸⁹³ Foley scheint keinerlei Schwierigkeiten gehabt zu haben, Seiten zu füllen:

I had been shocked – or actually, relieved would be more accurate – to see how vivid my recall was. [...] Instead, I was writing about eents I hadn't thought of in years [...]. My 60,000-word book was already up to 100,000, and I had only covered 1991 to 1998. With this in mind, I decided to skip right over any semblance of „Mom made the best spaghetti on the block“ and start this saga at the age of eighteen, with my trip to see Jimmy Snuka inside a steel cage.⁸⁹⁴

Am 2. Juni 1999 wird Foley operiert und verlangt nach eigenen Angaben, keine Schmerzmittel verabreicht zu bekommen, um sofort nach dem Erwachen wieder schreibfähig zu sein – was er auch kaum erwacht gleich unter Beweis stellt. Foley dokumentiert sein eigenes Durchhaltenmögen auch durch die Schilderung des folgenden Familienurlaubs, den er tagsüber in Freizeitparks verbringt, nur um nachts zwischen 22:00 und 05:00 früh über seinem Manuskript zu sitzen.⁸⁹⁵ Am 1. Juli 1999 schließt Foley das Manuskript ab. Sein Fazit in Bezug auf den Schreibprozess lautet: „I will forever consider writing that book to be my finest professional achievement. As an author, I can accurately state that writing is a rewarding, therapeutic experience. It is not, however, a real effective form of aerobic exercise or a proven calorie burner.“⁸⁹⁶ Foley hat zunächst Schwierigkeiten, den Verlag davon zu überzeugen, den Text in diesem Umfang beizubehalten, kann sich aber zuguterletzt durchsetzen. Der Verlag hofft (trotz oder wegen des Umfangs) auf einen guten Umsatz; Foley zitiert Larry Nahani, dass 100,000 verkaufte Exemplare einen gewaltigen Erfolg darstellen würden. Howard Sterns Autobiografie hatte 1993 überraschender Weise mehr als eine Million Exemplare verkauft, Marilyn Mansons Autobiografie etwa 150,000 Exemplare. Fran Drescher und Meat Loaf hätten sich hingegen mit 50,000 bescheiden müssen. Foleys Angaben zufolge hoffte sein Verleger auf Zahlen, die mit Mansons Verkäufen konkurrieren konn-

⁸⁹³ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 167.

⁸⁹⁴ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 178.

⁸⁹⁵ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 178-180.

⁸⁹⁶ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 207.

ten. Foley vergleicht den Umfang seines Textes mit den 30,000 Wörtern, die *Tuesdays with Morrie* beinhaltete, dem Text, der ihn von Platz 1 der *New York Times Bestseller*-Liste verdrängte, und insinuiert, Bestsellerlisten sollten nach Umfang gesplittet werden, also gleichsam nach „Gewichtsklassen“ – bzw. dass sein eigener Text zu lang war, um dauerhaft auf den Bestsellerlisten zu bleiben.⁸⁹⁷

Foley reflektiert auch die Schwierigkeiten, die MitarbeiterInnen des Verlags mit der Entzifferung seiner Handschrift hatten. Er begründet dies unter anderem mit den schwierigen Umständen, unter denen er Gelegenheit zum Schreiben fand, erwähnt aber auch, dass seine Frau von ihm verlangte, das Kapitel, welches ihre erste Begegnung beschrieb, in betrunkenem Zustand zu verfassen. Wie sehr sich Foley auch bemüht, das Typoskript, das er vom Verlag zurückbekam, enthält zu fünf Prozent Leerstellen oder Fehlinterpretationen („A section on Terry Funk stands out in particular. Since he is my idol and mentor, I wrote quite a bit about Terry, who I affectionately referred to as „The Funker.“ The manuscript came back with every Funk reference written as „The F–ker.“⁸⁹⁸) Zwei Korrekturdurchläufe später beginnt der tatsächliche Lektoratsprozess, der etwa Vorschläge zu Änderungen in der Struktur beinhaltet (manche davon akzeptiert Foley, gegen andere kämpft er an – welche, und ob erfolgreich, teilt er nicht mit). „More important, my editor suggested we cut out things that made me look like a jerk.“⁸⁹⁹ Anlass dafür scheint es genug zu geben:

In fifty days, I had been able to settle all the scores, right all the wrongs, and get back at all the people who had screwed me along the way. Much of it, I know, was a little severe. Many people thought that I was rough on Ric Flair, a certifiable wrestling legend and possibly the most respected performer of the modern era. For those people, and for Ric himself, who I heard was hurt by it, I can only say that it's a good thing you didn't see all my words. I remember writing for six straight hours about Flair and then throwing it all out in the morning because it was a little too brutal. As brutal as it was, it was very therapeutic to get my feelings down on paper. I can honestly say that I have never had any ill will toward Flair since then, so it's too bad he hates my guts now.⁹⁰⁰

⁸⁹⁷ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 236-241.

⁸⁹⁸ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 243.

⁸⁹⁹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 244.

⁹⁰⁰ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 244. Es ist wohl auch *too bad*, dass sich Foley durch Flairs Gegenangriff in dessen Autobiografie (er bezeichnete Foley unter anderem als

Die Auswirkungen dieser (Selbst-)Zensur (und deren Unterbleiben im bereits besprochenen „Bonus Chapter“) sind bereits dargestellt worden. Die Editionsarbeiten und Druckvorbereitungen finden ob des geplanten Erscheinungstermins Anfang Oktober 1999 unter großem Zeitdruck statt, scheinen für Foley aber lösbar zu sein. Allein rechtliche Fragen stellen eine letzte große Hürde dar, die noch genommen werden musste. Foley hatte nicht damit gerechnet; „after all, this was an autobiography and these were my opinions.“⁹⁰¹ Die involvierten AnwältInnen haben etwa die Sorge, WWF-Besitzer Vince McMahon würde Kritik an der WWF und an ihm selbst zu beanstanden haben, doch diese Problematik ergibt sich nach Foleys Darstellung nicht („Instead, they were stunned when Vince responded with „don’t gut the book, if that’s the way he feels, then print it.““⁹⁰²) Andere Einzelfälle muss Foley in Telefongespächen klären. In manchen Fällen tauscht Foley humoristische Passagen (in denen potentiell wehrhafte Berühmtheiten lächerlich gemacht wurden) durch die Darstellung bereitwilliger Opfer aus, bei denen er die entsprechende Erlaubnis einholt. Die rechtlichen Fragen nehmen sich (zumindest in Foleys Darstellung) überaus amüsant aus:

What’s the basis for your belief that Flash wanted to hammer Foley? Was Esterly found sitting Indian-style naked, eating brownies? Who are The Godfather’s Ho’s and what do they do?

All in all 325 legal questions were raised, including whether my saying that I had seen seventies adult film star Kay Parker perform oral sex on a videotape was slanderous to her reputation. The toughest question of all, however, was the following: What is the basis for stating that Scorpio is a „genitalactic“ freak of nature?

[...] I decided to answer in the easiest way I knew. „Um, because he has a large penis?“ I actually answered in the form of a question. They gave me a follow-up: „Is this true?“ I assured them it was. „Would you be able to find witnesses to corroborate your statement?“⁹⁰³

„glorified stuntman“, Ric Flair, *To Be the Man*, S. 195) verletzt zeigte und die mutmaßliche therapeutische Wirkung dieser Aussage auf Flair nicht zu schätzen wusste: „But that’s not to say that I’ve completely forgotten about what he said about me in his book. Because I think it’s changed me; caused me to become less concerned about my career and whatever legacy it might leave in the wrestling business. I no longer expect my peers to say nice things about me.“ (Foley, *The Hardcore Diaries*, S. 365)

⁹⁰¹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 245.

⁹⁰² Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 247.

⁹⁰³ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 251.

Abgesehen von diesen rechtlichen Schwierigkeiten (Foley gelingt es letztlich die AnwältInnen davon zu überzeugen, dass ihn kein Mann verklagen wird, weil er diesem einen großen Penis nachsagt) gibt es Konflikte um die Darstellung der Autorschaft und den Titel des Buches: Foley hätte den Titel *Blood and Sweatsocks* bevorzugt und muss zudem darum kämpfen, mit seinem echten Namen genannt zu werden:

In the end we compromised. It was too late to change the title, but we did add a *A Tale of Blood and Sweatsocks* as the subtitle. Mick Foley did get credit as the author as well, even if the nae does appear awfully little next to the nearly Scorpio-size MANKIND that dominates the spine of the book.⁹⁰⁴

Foley beschreibt in weiterer Folge, wie seine Beschreibungen aus *Have a Nice Day!* im Rahmen eines Rechtsstreits tatsächlich als Quelle vor Gericht verwendet wurden (obwohl der Text an sich nicht Gegenstand des Rechtsstreits war).⁹⁰⁵

Soweit die Reflexionen des Konstruktionscharakters der Autobiografien, wie sie in ihnen selbst thematisiert werden. Einen Ausdruck des Zweifels an der bloßen Möglichkeit eines „unverstellten Blicks auf die eigene Lebensgeschichte“ und seiner Darstellbarkeit in literarischer Form (und damit wiederum an der Möglichkeit seiner Referenz auf die außertextuelle Welt), wie sie in den Ausführungen dieser Arbeit zur Theorie der Autobiografie thematisiert wurden, wird man in den Autobiografien aus der Welt des *Professional Wrestling* selten finden, wie etwa die Ausführungen Ole Andersons in dem Vorwort seiner Autobiografie. Anderson bezweifelt darin zwar nicht das Vorhandensein tatsächlicher Fakten, aber deren objektive, wirklichkeitsgetreue Wiedergabe durch AugenzeugInnen:

When I was a kid, it was impressed upon me to tell the truth. That way, you never have to remember a lie. In my opinion, that's nonsense. The problem is that most people can't even remember what the truth is. If you ask ten people for the truth, you'll get ten different answers. If you want an example of that, read the eyewitness reports made in late 2002 about the snipers in Washington, D.C. Many people said they spotted the snipers in a white van. The truth is, the snipers were driving a blue 1990 Chevrolet Caprice. The people who called in reports about a white van weren't necessarily lying. They just had

⁹⁰⁴ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 252.

⁹⁰⁵ Vgl. Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 252-259.

their facts screwed up, or reported what they thought was the truth. Well, I might make a mistake, too.⁹⁰⁶

Die Maxime des *Business* („This business is a total work. Check your concept of reality at the door. Anything can happen and usually does.“⁹⁰⁷) ist zwar sowohl aus Perspektive der Literatur- wie Kulturwissenschaft als auch eines Vertrauten mit der Welt des *Professional Wrestling* auf die Autobiografie ebenso anzuwenden wie auf alle anderen Vorgänge in dieser Welt (und aller anderen), doch der Freibrief auf „offene“ Selbsterzählung, der mit dem Fall von *kayfabe* Ende der 1980er und mit der Popularisierung der *Wrestling*-Autobiografie erteilt wurde, beinhaltet keinen Anspruch auf eine Reflexion des problematischen Anspruches auf Wahrheit und Wirklichkeitsvermittlung, wiewohl die bloße Gegenüberstellung der Autobiografien Anlass genug gäbe, diesen Anspruch zu problematisieren – auch jenseits postmoderner Perspektiven.

Die vorliegende Arbeit kann nicht den Aufwand betreiben, alle widersprüchlichen Darstellungen von relevanten (und mindestens ebenso zahlreichen eher irrelevanten) Ereignissen aus der Geschichte des *Wrestling* aufzulisten, einander gegenüber zu stellen und zu analysieren; diese Mühe muss von zukünftigen historiografischen Darstellungen des *Professional Wrestling* geleistet werden, denen diese Arbeit nur eine grundsätzliche erste Anleitung zum Umgang mit diesem umfangreichen Quellenmaterial an die Hand geben kann. Es sei nur darauf hingewiesen, dass die bloße Widersprüchlichkeit, die sich aus der Überschau über die Autobiografien ergibt – und mag diese Widersprüchlichkeit auch vielfach subtil und nur in Details zutage treten – einen absoluten Anspruch auf Wirklichkeitsvermittlung bereits *ad absurdum* führt, ohne sich auf die Feinheiten des Referenzcharakters von Zeichen einlassen zu müssen. Zwar werden diese Widersprüchlichkeiten durchaus explizit angesprochen, aber auf den von persönlichen Interessen motivierten Konflikt von wahr und falsch, Agenda gegen Agen-

⁹⁰⁶ Ole Anderson, *Inside Out*, S. 10.

⁹⁰⁷ Joe „Animal“ Laurinaitis with Andrew William Wright, *The Road Warriors: Danger, Death, and the Rush of Wrestling* (Aurora, IL: Medallion Press 2013), S. 40.

da, Meinung gegen Meinung reduziert.⁹⁰⁸ Wie das *Professional Wrestling* selbst ist auch die dazugehörige Autobiografie *a work* – es wird analog zu der so wandelbaren Wrestling-Persona nun eine literarisch fixierte Persona des Performers nachgereicht, die der Etablierung der eigenen Selbstwahrnehmung und der Manipulation der Fremdwahrnehmung im Rahmen der kollektiven *Wrestling*-Gedächtnisses dienen soll, und auch der Beförderung von Zukunftsplänen, denen eine entsprechende Selbstdarstellung dienlich sein soll. Eine Reflexion der Instabilität einer autobiografisch konstruierten „Wirklichkeit“ ist diesen Zielen nicht dienlich und ist damit auch nicht in den Autobiografien zu finden; *the work continues*. Für eine derartige Schlussfolgerung reichen die selbstreflexiven Äußerungen zum Verfassen von Autobiografien, die in erste Linie den Texten von Mick Foley zu entnehmen sind, bereits aus. Foley nimmt Einfluss auf das kollektive Wrestling-Gedächtnis und präsentiert sich selbst als Persona, die zum einen nicht als *jerk* erscheinen soll – die dahinterstehende Motivation ist auf den ersten Blick einleuchtend und muss nicht näher erläutert werden – und damit geht auch die Darstellung der Persona Foley als aufopferungsvoller Ehemann, liebevoller Vater, humorvoller, verlässlicher und fördernder Kollege und Mentor etc. einher. Darüber hinaus dienen die Autobiografien Foleys aber im Gefolge seiner ersten Autobiografie dem Zweck, nicht nur die positiv besetzte Persona des *Wrestlers* Foley zu konstruieren, nicht nur die positiv besetzte Persona des *Menschen* Foley zu konstruieren, sondern vor allem auch die Persona des *erfolgreichen Bestseller-Autors* Foley zu erschaffen. Das mag ein Grund dafür sein, weshalb Foley in *Foley Is Good* so detailliert auf die Hintergründe seines literarischen Schaffens eingeht. Wird in *Foley Is Good* vielfach auf zukünftige Pläne, Drehbücher, *Mick Foley's Christmas Chaos* und einmal auch auf den in Entstehung befindli-

⁹⁰⁸ Beispielsweise Adam Copeland geht in seiner Schilderung der Vorbereitungen auf sein Match bei *WrestleMania 17* explizit auf die Darstellung der Hardy Boyz (vgl. Matt and Jeff Hardy with Michael Krugman, *The Hardy Boyz. Exist 2 Inspire* (New York: Regan-Books 2003), S. 172-181) ein und widerspricht dieser (wobei er auf Bezug auf die Rezeption dieser Darstellung nimmt): „Unlike Jeff Hardy's version, which he wrote in their book, it would have never come to blows. It was a heated debate between two perfectionists. So, to all of you M-Fers reading this, don't roast me on a spit because we worked it out and he is still one of my closest friends.“ (*Adam Copeland on Edge*, S. 173)

chen Roman *Antietam Brown* eingegangen (der schließlich 2003 unter dem Titel *Tietam Brown* bei Knopf in den USA und bei Jonathan Cape in Großbritannien erschien), verstärken sich diese Erwähnungen (und Äußerungen des Unmuts über den mangelnden Erfolg des Romans bei Publikum und Kritik⁹⁰⁹) in den beiden folgenden autobiografischen Veröffentlichungen.⁹¹⁰ Darin wird der Wunsch und das Bemühen überdeutlich, in einer literarischen Karriere finanziellen Erfolg und Anerkennung jenseits des *Wrestling*-Rings zu finden, doch in einer recht bitteren Ironie wird Foleys Anspruch auf derartigen Erfolg nie deutlicher als in seiner ersten Autobiografie – die, soviel sei an dieser Stelle gesagt, meiner Meinung nach auf mehreren Ebenen Beachtung verdient und eine große Leistung darstellt – in der er allerdings niemals auf den Schriftsteller Foley zu sprechen kommt, dessen Leistungen in den folgenden Texten so viel Erwähnung finden. Damit zeigen Foleys Texte in gewisser Weise die Grenzen des Marketings auf bzw. die Grenzen dessen, was die „Errichtung“ einer Persona im Rahmen einer Autobiografie zu leisten vermag, wenn die entsprechenden „außertextuellen“ Leistungen diese Fiktion nicht zu tragen vermögen; womit Namedropping und das Erwähnen der Anerkennung von „hochkulturellen“ Gatekeepern wie etwa dem renommierten Verlagshaus Knopf⁹¹¹ einen Eindruck hinterlassen, welcher der Absicht des Autors nicht entsprechen dürfte.

Obwohl diese von Foley angewandte Strategie, das Verfassen von Autobiografien analog der Konstruktion von *Professional Wrestling*-Narrativen in Matches transparent zu machen, in anderen Autobiografien nicht (oder zumindest kaum) zur Anwendung kommt, ist davon auszugehen, dass bei der Produktion anderer Autobiografien dieser Art ähnliche Mechanismen angewendet wurden, wobei der Grad der Involvierung individueller *Wrestling*-„AutorInnen“ in diesen Prozess Spekulation bleiben muss. Zumindest in Bezug auf die Vorgänge der Abfassung, Redaktion, rechtlichen Absiche-

⁹⁰⁹ Stellvertretend

vgl.

<https://www.theguardian.com/books/2003/jul/27/fiction.features4>.

⁹¹⁰ Vgl. Mick Foley, *The Hardcore Diaries* (New York: Pocket Books 2008 – first edition 2007); Mick Foley, *Countdown to Lockdown. A Hardcore Journal* (London: Orion 2013 – first edition 2010).

⁹¹¹ Vgl. Mick Foley, *The Hardcore Diaries*, S. 42f.

rung und der Produktion wird man wohl – zumindest im Rahmen von Projekten, die von der WWF/WWE und großen Verlagshäusern getragen wurden – von ähnlichen Verfahrensweisen ausgehen können, wobei vielleicht zu berücksichtigen wäre, dass sich gerade im Bereich rechtlicher Zusammenhänge eine gewisse Tradition und damit einhergehende Sicherheit eingespielt haben mag, die bei Foleys Text als „Pilotprojekt“ der WWF noch nicht gegeben war und sich in weiterer Folge durch entsprechende Erfahrungen ausbilden konnte.

Hand in Hand mit den im Abschnitt „Inhaltliche Tendenzen und Ziele zwischen Scheitern und Erfolg“ skizzierten Zusammenhängen sei an dieser Stelle noch angesprochen, dass die Annahme plausibel scheint, die von Foley implizit wie explizit thematisierten Strategien zur Konstruktion einer (oder gar mehrerer) Persona(e) im Rahmen der *Professional Wrestling*-Autobiografien seien auch bei anderen Texten dieser Art zur Anwendung gekommen. Dies ist im Einklang mit jenen Ausführungen, die im Abschnitt „Motivation“ bereits präsentiert worden sind. Die *Wrestling*-Autobiografie ist stets im Hinblick auf die Position zu betrachten, in der sich deren AutorIn/ErzählerIn/ProtagonistIn zum Zeitpunkt des Verfassens oder der Veröffentlichung befand, und muss in Hinblick auf die privaten wie beruflichen Ziele hin analysiert werden, die für die jeweilige Person in dieser Situation zu verfolgen waren. Mick Foley, der als guter Mensch erscheinen und eine Karriere als Autor verfolgen möchte, richtet sein Artefakt entsprechend nach diesen Zielen aus und folgt größtenteils dem Ratschlag seines Lektors, alles zu tilgen, was ihn als *jerk* erscheinen lassen könnte; am anderen Ende des Spektrums lässt sich Brock Lesnars 2011 erschienene Autobiografie verorten, die das Ziel zu verfolgen scheint, ihn als *complete jerk* – oder eher, in aller Fairness, als *badass* – darzustellen (was dem Text auch in bewundernswerter Manier gelingt). Hier ließe sich als Motiv vermuten, dass Lesnar aufgrund seiner damaligen Tätigkeit als (tatsächlich wettbewerbsmäßig tätiger) Kampfsportler im Rahmen von *Mixed Martial Arts*-Veranstaltungen bemüht war, ein Image als rücksichtsloser *badass* zu pflegen. Die Autobiografien jener Frauen, die in den 1980er und 1990er Jahren im *Professional Wrestling* tätig waren und (wie bereits hinreichlich

erläuert wohl aufgrund der von Sharon Mazer für den damaligen Zeitpunkt korrekt beschriebenen, aber für die langfristige Entwicklung zu deterministisch und unveränderlich gesehenen Bedingungen und Konsequenzen der Tätigkeit von Frauen im *Professional Wrestling*) in weiterer Folge nach ihren Wrestling-Karrieren beruflich pornografische Produkte und Dienstleistungen vertrieben, gehen im Rahmen ihrer Autobiografien in einer Weise auf die eigenen sexuellen Handlungen ein, wie sie in dieser expliziten Form in anderen Wrestling-Autobiografien nicht geboten wird. In Bezug auf Drogen- und spirituelle Autobiografien, die im Rahmen der *Professional Wrestling*-Autobiografie oft Hand in Hand gehen, ist im Rahmen der Positionierung der Persona ein inszenierter Kontrast zu sehen, der in einem scharf voneinander getrennten Vorher und Nachher den *jerk* von der geläuterten, gereiften, erleuchtenden Persona scheidet, was in entsprechender erzählerischer Strategie umzusetzen ist.

3.1.8 Zur Struktur von *Professional Wrestling*-Autobiografien

Der Erzähltext einer *Professional Wrestling*-Autobiografie wird in der Regel von zahlreichen Paratexten umrahmt. Widmungen wenden sich etwa an geliebte lebende und/oder verstorbene Mitmenschen⁹¹² oder verstorbene Kollegen,⁹¹³ „Acknowledgements“ sprechen Dank aus, AutorIn und Co-Autor verweisen in Vorworten oder Einleitung gegebenenfalls auf den Entstehungsprozess, Motivationen und Hintergründe. Ein weiterer oft aufzufindender Paratext ist das Vorwort einer Größe des *Professional Wrestling*; auch Kollegen oder Fans können in dieser Form zu Wort kommen.

Das erste Kapitel einer *Wrestling*-Autobiografie ist oftmals eine Prolepse, die ein zentrales Ereignis in der Karriere eines/r WrestlerIn beschreibt – ein besonderes Match (ob richtungsweisender Sieg oder Niederlage) oder ein besonderer privater Moment (ob positiv oder negativ, wobei letz-

⁹¹² Vgl. Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, o. S.

⁹¹³ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, bzw. Chris Jericho, *A Lion's Tale*.

tere überwiegen – vom Gefängnisaufenthalt⁹¹⁴ bis zum Selbstmordversuch⁹¹⁵). Danach folgt in zumeist chronologischer Abfolge die Beschreibung des Lebens der WrestlerInnen bis zu einem besonderen Moment (etwa dem erstmaligen Gewinn eines großen Titels) bzw. bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Autobiografie in Druck ging, es sei denn die Autobiografie wäre bereits im Vorhinein als erster Teil einer Serie geplant; in einem solchen Fall schließt sie an einem dramaturgisch günstigen Moment zwischen bedeutenden Lebensabschnitten (wie etwa im Rahmen eines Wechsel zu einer anderen *Wrestling*-Promotion).⁹¹⁶ Der Werdegang des/r ErzählerIn (von Familiengeschichte über Geburt, Kindheit und Jugend bis zum tatsächlichen Eintritt in das *Wrestling*-Geschäft) wird in der Regel beschrieben, wobei das Ausmaß an Detail von Fall zu Fall variiert.

Morton/O'Brien haben in Bezug auf die Struktur eines *Wrestling*-Werdegangs eine prototypische Darstellung erstellt, die sich auch als Bauplan der professionellen Entwicklungs- und damit auch Narrativ-Stufen einer *Wrestling*-Biografie verwenden lässt: Nach dem Entschluss, in das *Wrestling*-Geschäft einzutreten, und nachdem entsprechende „Gatekeeper“ überzeugt worden sind, wird in einer ersten Trainingsphase die athletisch-physische Grundlage erarbeitet, die entweder in einem spezialisierten Trainingscamp oder unter Anleitung eines mehr oder minder erfolgreichen Wrestlers erfolgt. Die hier erarbeiteten Fähigkeiten müssen sodann verkauft werden – der „Nachwuchs“ muss PromoterInnen, KollegInnen und Publikum von sich überzeugen, indem erfolgreich Netzwerke aufgebaut und ein überzeugendes Auftreten als *Wrestling*-Persona entwickelt wird.⁹¹⁷ *Wrestling*-Autobiografien folgen diesem Schema und stellen nahegelegender Weise einigermaßen erfolgreiche Variationen eines solchen Lebenslaufs dar. Morton/O'Brien schätzen die Erfolgsaussichten eines Nachwuchswrestlers (Stand 1985) folgendermaßen ein: „of fifty to sixty agile

⁹¹⁴ Vgl. Tammy Sytch, *A Star Shattered*, S. 1f.

⁹¹⁵ Vgl. Chris Kanyon & Ryan Clark, *Wrestling Reality. The Life and Mind of Chris Kanyon, Wrestling's Gay Superstar* (Toronto: ECW Press 2011), S. 1-5.

⁹¹⁶ Beispiele für Autobiografien, die abwechselnd Handlungsstränge auf verschiedenen Zeitebenen verfolgen, sind jene von Dave Batista (Dave Batista with Jeremy Roberts, *Batista Unleashed* (New York: Pocket Books 2008 – first edition 2007)) und Joanie Laurer, *Chyna. If They Only Knew*).

⁹¹⁷ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 64f.

skilled beginners in professional wrestling, only five or six remain with it any length of time; and of these, perhaps two eventually reach stardom and big dollars.“⁹¹⁸ Ausbleibender Erfolg bzw. kurze Dauer einer Karriere sind zumeist auf mangelnde körperliche Fähigkeiten und/oder Charisma, fehlendes Vermögen, PromoterInnen von sich zu überzeugen, Verletzungen und den typischen Lebensstil von EntertainerInnen zurückzuführen – ständiges Reisen, prekäre Arbeitsbedingungen etc.⁹¹⁹ Die ErzählerInnen treffen auf Verbündete und FreundInnen, RivalInnen und Feinde, verfeinern ihre Fertigkeiten, wechseln von Promotion zu Promotion oder arbeiten sich innerhalb der Hierarchie einer einzigen solchen nach oben, verarbeiten Rückschläge durch mangelnde Unterstützung seitens der Promotion, Verletzungen oder Drogenabhängigkeit, und erreichen schließlich das Ziel – „oben“ angekommen zu sein und hoffnungsvoll in die Zukunft zu blicken, alles erreicht zu haben und auf dem Höhepunkt des Erfolgs zu sein, alles erreicht zu haben und nun das *Business* verlassen zu können, eine zweite Karriere gefunden zu haben oder Gott oder damit beides zugleich. Der Fokus liegt dabei in erster Linie auf den *Wrestling*-Aktivitäten der ErzählerInnen bzw. auf den Auswirkungen dieser auf ihr Privatleben. Die Autobiografien sind stets in Kapiteln strukturiert, die entweder nach Zeitabschnitten und/oder inhaltlichen Kriterien geordnet werden. In manchen Fällen (Hulk Hogans erste Autobiografie, jene von Eric Bischoff oder Rey Mysterio) wird das Narrativ in zahlreiche Kurzkapitel von nur wenigen Seiten Länge gegliedert, die den Fließtext lediglich durch zahlreiche Zwischenüberschriften teilen. Die erzählte Zeit wird in der Regel gerafft wiedergegeben; besondere Ereignisse wie etwa außergewöhnlich wichtige Matches, Verletzungen oder sonstige einschneidende Erlebnisse werden zeitdeckend oder gar zeitdehnend wiedergegeben. Besonders auffällig ist die minutiöse Darstellung von rechtlich relevanten Situationen, also die Wiedergabe von Festnahmen oder Geschehnissen, die in der Folge zu Gerichtsprozessen und/oder entsprechender öffentlicher Aufmerksamkeit

⁹¹⁸ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 65.

⁹¹⁹ Vgl. Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 66.

führten.⁹²⁰ Diese Passagen geben dem/r ErzählerIn die Möglichkeit, einen detaillierten Gegenentwurf zu Medienberichterstattung oder Gerichtsurteilen zu präsentieren und damit ihr öffentliches Image zu verändern. Nachworte bieten Zusammenfassungen und die Bilanz einer Karriere, geben Ausblick auf die berufliche Zukunft (innerhalb oder außerhalb des *Business*) bzw. situieren die jeweilige Ausgabe in ihrem Publikationszusammenhang. Indices sind selten.

Taylor benennt wie bereits ausgeführt folgende Kategorien der Sport-Autobiografie: die "golden success story" ("often written in the wake of a major sporting triumph and structured as a standard chronological progression through life and career, save that the triumphant moment tends to act as both preface and climax of the book"⁹²¹), das "ups and downs"-Narrative ("favored by the less celebrated sporting figure, and is characterized by oscillation between success and failure but without a victorious conclusion"⁹²²) sowie das "rise and- fall"-Narrative ("an initial rise to glory with a subsequent waning of talent, motivation and success"⁹²³). Dem „ups and downs“-Narrativ ist noch das „Comeback“-Narrativ gegenüberzustellen, welches Erfolg, Fall und „Wiederauferstehung“ – also ein erfolgreiches Comeback beschreibt, während der „golden success story“ noch als Variation das Narrativ des erfolgreichen Underdogs zur Seite zu stellen wäre. In diese vier Kategorien lassen sich zumindest im weitesten Sinn auch *Professional Wrestling*-Autobiografien einteilen; ein Versuch einer Zuordnung (bzw. deren Schwierigkeit) und die inhaltliche Variation dieser Themen wird im Abschnitt „Inhaltliche Tendenzen und Ziele“ vorgenommen werden. Zudem ist zu unterstreichen, dass in der *Professional Wrestling*-Autobiografie wie in der Sport-Autobiografie (nach Taylor) der möglichst authentischen Stimme des/r ErzählerIn besondere Bedeutung zukommt, die in den bestimmten Jargon der Subkultur einzuführen weiß und hier wie in der Sport-Autobiografie einen vornehmlich mit Männlichkeit kon-

⁹²⁰ Vgl. etwa die Autobiografien von Tammy Sytch; Chris Jericho, *Undisputed*; Linda Hogan; und Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*.

⁹²¹ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 479.

⁹²² Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 479.

⁹²³ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 479.

notierten Raum des Erzählens beschwört – Fitnessstudios, Umkleidekabinen, und von besonderer Bedeutung für das *Wrestling*, das Auto, *on the road* von Auftritt zu Auftritt.⁹²⁴ Daraus resultiert ein dem mündlichen Erzählen nahestehendes Narrativ, das in einer Aneinanderreihung von Anekdoten Authentizität, Charakterisierung des und Identifikation mit dem/r ErzählerIn, und auch eine Form von Erzählstruktur bietet; Seitenbemerkungen, zerstückelte Narrative sowie eine Mischung von Erzählung und Kommentar sind bestimmend und auch ein tradierter Standard der *Professional Wrestling*-Autobiografie.⁹²⁵

Zusammengefasst lässt sich folgende Grundstruktur von *Professional Wrestling*-Autobiografien beschreiben:

1. Paratexte situieren den Text innerhalb persönlicher, professioneller und publizistischer Zusammenhänge
2. In einführenden Kapiteln werden der familiäre Hintergrund, die Begeisterung für *Wrestling* (oder die vornehmlich ökonomischen Motive, sich einer solchen Karriere zuzuwenden) und die dafür geeigneten persönlichen Eigenschaften herausgearbeitet. Besonderes Augenmerk liegt hierbei auf athletischen Fähigkeiten und Aktivitäten, gegebenenfalls dem Herausstreichen kreativer Talente und eines Hangs zu Showmanship.
3. (Vergleichsweise kurze) Beschreibung der Ausbildungsphase
4. Einstieg in die professionelle *Wrestling*-Welt
5. Wechsel von Promotion zu Promotion, internationale Tourneen, berufliche Erfolge, Verletzungen, Rückschläge
6. Nachworte, Ausblicke, „Bonus Chapters“, Informationen und Updates zu Folgeauflagen oder Taschenbuchausgaben

Ausnahmefälle sind die bereits erwähnte Autobiografie von Daniel Bryan, die alternierend zur „klassischen“ *Wrestling*-Autobiografie die Tage vor *WrestleMania 30* schildert, Dave Batistas und Joanie Laurers Autobiogra-

⁹²⁴ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 480.

⁹²⁵ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 481f.

fien (die innerhalb des gesamten Texts zwischen verschiedenen zeitlichen Ebenen wechseln) und *Making the Game. Triple H's Approach to a Better Body*, ein Text, der in die „klassische Struktur“ immer wieder Kapitel zu Bodybuilding, Training und Ernährung montiert.⁹²⁶

3.1.9 Cover

Die Cover der Autobiografien zeigen in der Regel eine fotografische Abbildung der Person, aus deren Perspektive das autobiografische Narrativ erzählt wird. In knapp zwei Dritteln der Fotos bietet der Blick in die Kamera eine Visualisierung eines Dialogs zwischen BetrachterIn und abgebildeter Person. In zwei Dritteln der Fälle wird auf dem Foto auch das „Kostüm“ getragen, welches die WrestlerInnen in ihrer berühmtesten Persona zeigt – dies trifft vor allem auf jene Texte zu, die in direkter Kooperation mit der WWE veröffentlicht wurden (diese sind zumeist an der Verwendung des WWE-Logos auf dem Cover leicht zu erkennen). Im anderen Fall tritt der/die WrestlerIn in „Zivil“ auf, also in legerer Kleidung oder im Anzug. Letzteres kommt vor allem bei jenen PerformerInnen zum Tragen, die neben dem *Wrestling* auch andere Karrieren (zu) verfolgen (versuchen). Besonders auffällig ist dies etwa im Fall von Mick Foley, der auf dem Cover seiner ersten Autobiografie noch in seiner *Mankind*-Persona (samt Maske) abgebildet ist, sich auf dem Cover der zweiten Autobiografie aber in Großaufnahme in „Zivil“ präsentiert. Einen Sonderfall stellt Kurt Angle dar, der als Olympiasieger 1996 auf dem Cover seiner Autobiografie in US-amerikanischer „Athleten-Uniform“ vor einer amerikanischen Flagge dargestellt wird.

Das Cover stellt die ErzählerInnen entweder allein für sich dar oder zeigt diese (seltener) in einer Match-Situation, wobei in diesem Fall mehrere Bilder kombiniert werden können. Häufig ist auch ein Abschnitt des Rings mitabgebildet, bzw. AutorInnen posieren vor oder hinter Ringseilen

⁹²⁶ Auch Amy Dumas bietet in ihrer Autobiografie etwa Schmink- und Haarpflegetipp, vgl. *Lita*, S. 152f.

(gegebenenfalls mit zahlreichen Fans im Hintergrund). Ein häufig abgebildetes Symbol für Erfolg sind Championship-Gürtel, die von den WrestlerInnen getragen werden. Außergewöhnliche Aufnahmen bzw. Bildmontagen sind selten. Dave Batista ist auf dem Cover seiner Autobiografie zweimal (nämlich horizontal gespiegelt) abgebildet, einmal in Zivil, einmal mit nacktem Oberkörper (also im Kostüm). Shawn Michaels erste Autobiografie *Heartbreak & Triumph* (in Referenz auf seinen Beinamen *The Heartbreak Kid*) zeigt ihn im Ring auf einer Leiter, während er eine Hand nach oben streckt. Dies ist einerseits als Anspielung auf sein berühmtes *ladder match* gegen Razor Ramon (Scott Hall) bei der *WrestleMania X*, andererseits auf die spirituellen Aspekte seines Textes zu lesen. Aufgrund seines Blicks in die Kamera versucht er dabei auch die LeserInnen zu erreichen. Auch Adam Copelands Autobiografie zeigt im Hintergrund des Covers in einem Foto eine Szene aus einem seiner berühmten *ladder matches*.

Die Titel beziehen sich in erster Linie auf die Namen der PerformerInnen bzw. jenen ihrer Persona sowie damit verknüpfte *catchphrases*, wobei vor Wortspielen nicht zurückgeschreckt wird (Autobiografien aus dem Umkreis der Hart-Familie tragen Titel wie: *Broken Harts*, *Hart Strings*, *Straight from the Hart*, Dustin Rhodes' Autobiografie ist mit *Cross Rhodes* betitelt, etc.). Beispiele für das Aufgreifen von Catchphrases sind Kurt Angles *It's True! It's True!*, Ted DiBiases *Every Man Has His Price*, Ric Flairs *To Be the Man*, Eddie Guerreros *Cheating Death*, *Stealing Life* etc.). Beliebte sind auch Titel der Variante *Wrestling with... – Wrestling for My Life* (Shawn Michaels), *Wrestling with the Devil* (Lex Luger), *Wrestling the Hulk* (Linda Hogan), *Wrestling Reality* (Chris Kanyon).⁹²⁷

3.1.10 *Professional Wrestling* (-Autobiografien) und Inter/Transtextualität

Eine der Funktionen der *Professional Wrestling*-Autobiografien ist es, das transtextuelle Gefüge der *Wrestling*-Matches deutlich zu machen und die-

⁹²⁷ Auch der Autor muss eingestehen, einen wissenschaftlichen Artikel mit dem Titel *Wrestling with Narratives* veröffentlicht zu haben.

sem Gewebe eine weitere Ebene rein sprachlicher Form hinzuzufügen. Versteht man Matches im übertragenen Sinn als Texte, also als performative Form zusammenhängender kommunikativer Handlungen, lassen sich bestehende Theorien zur Inter- und Transtextualität ohne Schwierigkeit und mit großem Gewinn auf die Welt des *Professional Wrestling* anwenden. Jedes *Wrestling*-Match verweist auf vergangene Matches und beeinflusst zukünftige; jede *Wrestling*-Autobiografie verweist auf vergangene Matches (und andere Autobiografien, jedoch nicht nur, weil diese etwa dieselben Matches zum Inhalt haben) und beeinflusst Konstruktion wie Rezeption zukünftiger Matches. Gérard Genette hat in die theoretische Intertextualitätsdiskussion im Gefolge Julia Kristevas den Begriff der Transtextualität von Texten eingebracht, innerhalb dessen die Intertextualität die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen darstellt, eben das, „was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“.⁹²⁸ Genette unterscheidet fünf Typen der Transtextualität: die Intertextualität, die Paratextualität, die Metatextualität, die Architextualität, und die Hypertextualität.⁹²⁹ All diese Formen der Transtextualität können auf die Wesensform des *Wrestling* angewandt und für dessen Analyse verwendet werden. Die *Wrestling*-Autobiografien wiederum machen die Bedeutung der unterschiedlichen Textualitäten für die Produktion und die Rezeption des *Professional Wrestling* deutlich bzw. bauen in dem durch sie konstituierten literarischen Feld weitere transtextuelle Beziehungen auf.

Die Intertextualität im Genetteschen Sinn lässt sich innerhalb einer *Wrestling*-Show als Zitat, Plagiat und Anspielung in vielerlei Hinsicht nachverfolgen: Einspielungen von Videoaufnahmen vergangener Veranstaltungen dienen der Verankerung des aktuellen Geschehens in einem historischen und performativem Kontext. Innerhalb der Matches selbst werden Stile (von Kostümen über Bewegungen bis hin zu diversen Manierismen), besondere Manöver, *moves* und etablierte Kombinationen dieser, wie sie vor allem von berühmten Wrestlern bekannt gemacht wurden, zitiert, plagiiert und als Anspielung eingesetzt. Die *Wrestling*-Autobiografie greift all

⁹²⁸ Gérard Genette, *Palimpseste; Die Literatur auf zweiter Stufe* (Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1993), S. 9.

⁹²⁹ Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 10-15.

diese *Wrestling*-„Texte“ auf bzw. steht in engem intertextuellen Verhältnis zu anderen *Wrestling*-Autobiografien, auf deren Existenz, Inhalte, Perspektiven und Vorgehensweisen bis hin zum direkten Zitat verwiesen wird, wodurch Konflikte oder besonders ausgeprägte Naheverhältnisse zwischen verschiedenen AutorInnen deutlich markiert werden.⁹³⁰ In Bezug auf die im Ring stattfindende und bewusst eingesetzte Intertextualität beschreibt etwa Adam Copeland folgende satirische Strategie, die während eines Matches gegen Rick Martel eingesetzt wurde:

The final night of the tour took place in New Glasgow, Nova Scotia. The end of a tour is a chance to let your hair down and have some fun. It quickly became a night for memorable ribs [practical jokes]. The last match of the match was scheduled to be the Suicide Blondes vs. The Supermodels. However, that night it was Rick Martel and a shrunken, Caucasian, long-brown-haired version of Abdullah the Butcher. Don had taken his black workout pants, put a string of masking tape with „A. Butcher“ written on it, and stuck it on his hip. Or at least where his hip should have been, because like Abdullah, Don had pulled his pants up to just south of his nipples. He had actually taken the time to make black tape, curly toe extensions for his boots. [...] Don's wrestling repertoire that night consisted of one move – Abdullah's judo thrust to the throat. That was it.

Luckily, Jay and I had a little rib of our own up our sleeves. We got our hands on the Wrestling Album Vol. 2 supplied by our referee that night, Frank „The Tank.“ This cassette contained the horribly classic song „Girls in Cars.“ The theme music of former Tag Team Champions, Strike Force – Rick and his former partner Tito Santana. While „Girls in Cars“ blared from the lousy New Glasgow sound system, Jay and I put on our best Rick Martel impression. We had our laces hanging out, and our „Rick Martel babyface shuffle“ was in full effect. We did all of Rick's signature moves including a double Boston crab. Essentially it was Abdullah the Butcher and Rick Martel vs. Rick Martel and Rick Martel. Don stunned us, we stunned Rick, and the crowd sat in stunned silence.⁹³¹

Die Paratextualität, die im Genetteschen Sinn auf Vorworten, Begleittexten, Titeln etc. basiert, drückt sich im *Professional Wrestling* auf der Makroebene der Veranstaltungen durch die etablierten Titel von Großveranstaltungen aus (von der „Gattungsbezeichnung „Pay-per-view“ bis hin zum individuellen Titel jährlicher Großveranstaltungen wie *WrestleMania*, *Summerslam* etc.) und wird von vielfachen Begleit-„Texten“ wie Begleit-

⁹³⁰ Adam Copeland verweist etwa vielfach auf Mick Foleys autobiografisches Schaffen (etwa *Adam Copeland on Edge*, S. 14., oder im direkten Zitat auf S. 241: „Mick Foley said it best, „In our industry the world championship is the equivalent of winning the Oscar for best actor.“) Diese Verbindung wird auf paratextueller Ebene noch verstärkt, da Foley das Vorwort zu Copelands Autobiografie verfasste.

⁹³¹ Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 95f.

veranstaltungen, Werbemaßnahmen, Vorverkauf etc. umrahmt. Auf der Mikroebene der Matches bestehen Paratexte aus Video-Einspielungen zur „Entstehungsgeschichte“ des Matches, Vorstellungen der KontrahentInnen durch Ring-AnnouncerInnen, der zelebrierte Einzug der WrestlerInnen in die Halle etc. Durch eine derartige Präsentation werden die Vorgänge im *Professional Wrestling* durch ihre bloße Paratextualität mit Kampfsportarten wie etwa dem Boxen verknüpft. Die für die *Wrestling*-Autobiografien typischen Paratexte sind bereits im Abschnitt „Struktur von *Professional Wrestling*-Autobiografien“ erläutert worden.

Bei Metatextualität „[...]“ handelt es sich um die üblicherweise als ‚Kommentar‘ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen.“⁹³² Die metatextuellen Aspekte des *Professional Wrestling* dürften in den theoretischen und historischen Kapiteln bereits zur Genüge deutlich geworden sein; ist es doch zentrale Eigenschaft des *Wrestling*, eben nicht athletischer Wettbewerb an und für sich zu sein, sondern eine kampfssportlich konnotierte Performance, die in vielfältiger Weise ebenso viele kulturelle „Texte“ wie Geschlechtsverhältnisse, Männlichkeitsvorstellungen, Diskurse zu Erfolg und Reichtum oder auch politische Auseinandersetzung bewusst kommentiert. Die *Wrestling*-Autobiografien wiederum sind als Metatexte dieser Performances zu verstehen.

Die Architextualität, bei der es sich „um eine unausgesprochene Beziehung [handelt], die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxinomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt (in Form eines Titels wie *Gedichte*, *Essays* oder *Der Rosenroman* usw. [...])“⁹³³, ist im *Professional Wrestling* sowohl auf der Ebene des Matches (des Matchverbands im Rahmen einer *Wrestling*-Veranstaltung) wie auch auf der Ebene der Autobiografien gegeben und klar gekennzeichnet.

⁹³² Genette, *Palimpseste*, S. 13.

⁹³³ Genette, *Palimpseste*, S. 13.

Unter Hypertextualität versteht Genette Folgendes:

[...] jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Wir gehen vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d. h. eines Textes aus, der von einem anderen früheren Text abgeleitet ist. Diese Ableitung kann deskriptiver und intellektueller Art sein, wenn ein Metatext (etwa diese oder jene Seite der *Poetik* des Aristoteles) von einem anderen Text (*Oedipus Rex*) ‚spricht‘. Sie kann aber auch ganz anderes geartet sein, wenn B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist, die ich, wiederum provisorisch, als *Transformation* bezeichnen möchte, und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren.⁹³⁴

Auch die hypertextuellen Aspekte des *Professional Wrestling* dürften in den theoretischen und historischen Kapiteln bereits deutlich geworden sein; doch über die Metatextualität der kampfssportlich konnotierten Performance hinaus, die sich in hypotextueller Manier auch auf ganz konkrete kulturelle Texte bezieht (wenn etwa die Aussendungen und sonstigen Bemühungen des *Parents Television Council* (PTC) durch die Wrestler-Gruppe RTC (*Right to Censor*) aufgegriffen und persifliert werden, eine Gruppe, die sich aus „reformierten“ Personas ehemaliger Zuhälter- und Pornodarsteller-Westler zusammensetzt). Die *Wrestling*-Autobiografien wiederum sind als Ganzes Hypertext des Hypotexts *Professional Wrestling*; die Widersprüchlichkeiten dieses Hypertexts in Bezug auf seine Referenz auf den Hypotext zu veranschaulichen, zu analysieren und auszuwerten muss Teil der Bemühungen einer fundierten Geschichte des *Professional Wrestling* sein.

Ebenso fruchtbar für die Analyse des *Professional Wrestling* und seiner Autobiografien ist der Intertextualitätsbegriff von Manfred Pfister. Er definiert Intertextualität wie folgt:

Damit wird Intertextualität zum Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrunde liegenden Codes und Sinnsystemen, wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quellen und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie

⁹³⁴ Genette, *Palimpseste*, S. 14f.

und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption schon bisher behandelt hat [...].⁹³⁵

Darüber hinaus ist aber Pfisters System vor allem in der Lage, unterschiedliche Grade der Intertextualität unterscheiden zu können:

In unserem Vermittlungsmodell wollen wir daher von dem übergreifenden Modell der Intertextualität ausgehen und innerhalb dieser weit definierten Intertextualität diese dann nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezuges differenzieren und abstufen.⁹³⁶

Nach diesem Modell ist Intertextualität nach der Ausprägung von Referentialität (folgt dem Postulat, „daß eine Beziehung zwischen Texten umso intensiver intertextuell ist, je mehr der eine Text den anderen thematisiert“⁹³⁷), Kommunikativität („Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezuges beim Autor wie beim Rezipienten“⁹³⁸), Autoreflexivität (Steigerung der Intensität der Intertextualität dadurch, dass ein Autor in einem Text „über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert“⁹³⁹), Strukturalität („syntagmatische Integration der Prätexte in den Text“⁹⁴⁰), Selektivität („die unterschiedlichen Grade in der Prägnanz der intertextuellen Verweisung“⁹⁴¹) und der Dialogizität (umso höher, „je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.“⁹⁴²) zu bewerten.

Die Anwendung dieses Konzepts auf das *Professional Wrestling* bzw. die darauf basierenden Autobiografien zeigt die komplexen Beziehungen zwischen PerformerInnen und Publikum sowie deren individuelle Wahrnehmung bzw. Bewusstheit der einflussnehmenden Texte und Traditionen auf bzw. deren Weiterverarbeitung in den autobiografischen Texten. Selbst-

⁹³⁵ Manfred Pfister, ‚Konzepte der Intertextualität‘, in *Intertextualität; Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich, Manfred Pfister, unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich (Tübingen: Niemeyer 1985) S. 1-30, hier S. 15.

⁹³⁶ Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 25.

⁹³⁷ Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 26.

⁹³⁸ Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 27.

⁹³⁹ Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 27.

⁹⁴⁰ Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 28.

⁹⁴¹ Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 28.

⁹⁴² Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, S. 29.

verständlich kann die intertextuelle Situation eines spezifischen *Wrestling*-Matches bzw. dessen Schilderung im Rahmen einer Autobiografie nur als Einzelfall betrachtet werden, trotz der immanenten intertextuellen Verfasstheit eines jeden *Wrestling*-Vorgangs, der immer in *Wrestling*-Kontext und -Tradition eingebunden ist. Im zuvor zitierten Beispiel aus der Autobiografie von Adam Copeland wäre etwa ein hoher Grad an Referentialität, Strukturalität und Selektivität zu konstatieren, während die Bewertung der Kommunikativität (zumindest auf Basis der in der Autobiografie gebotenen Informationen) nicht einfach ist: Für die an dem Match beteiligten Performer (Wrestler wie Schiedsrichter) war die Kommunikativität der intertextuellen Beziehungen hoch, und im Rahmen der Beschreibung der Autobiografie ist sie es auch für die Lesenden; inwieweit diese Kommunikativität auch für das anwesende Publikum zur Geltung kam, lässt sich dem autobiografischen Text nicht entnehmen („Don stunned us, we stunned Rick, and the crowd sat in stunned silence.⁹⁴³) – das Publikum mag ob der seltsamen Vorgänge oder ob der für sie vielleicht offensichtlichen (und im Rahmen der kolportierten „Wettbewerbssituation“ des „Kampfes“, also der Performance, absurden) intertextuellen Verweise „stunned“ gewesen sein. Es gibt im *Professional Wrestling* jedoch genug Beispiele für intertextuelle Bezüge, deren Kommunikativität sehr hoch ist, bzw. die – und dies macht eine Besonderheit des Performance-Vorgangs aus, der in Wechselbeziehung zwischen PerformerInnenn und Live-Publikum stattfindet – erst vom Live-Publikum als intertextueller Vorgang markiert und damit kommuniziert wird. Wenn dieser Tage ein/e WrestlerIn einen „Chop“ anwendet (also einen Schlag mit der flachen Hand auf die Brust des Gegners ausführt), wird dies vom Publikum mit dem Ausruf „Wooo“ kommentiert – ein Verweis auf den „Trademark“-Ausruf des legendären Wrestlers Ric Flair, zu dessen Standardrepertoire der „Chop“ gehörte. Wird also (ob in bewusster intertextueller Referenz oder nicht) der „Chop“ von einem Wrestler eingesetzt, wird der intertextuelle Bezug sofort von dem anwesenden WWE-

⁹⁴³ Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 96.

Publikum erkannt und durch den entsprechenden Ausruf in seiner Kommunikativität befördert.⁹⁴⁴

Als Beispiel für die unterschiedlichen Grade der Intertextualität im *Professional Wrestling* und in den Autobiografien sei das Genre der *Ladder Matches* angeführt. Allen *Ladder Matches* ist gemein, dass das Objekt der Begierde (seien es *Championship Belt(s)*, Säcke mit Geld, oder *Money in the Bank*-Koffer, die einen garantierten Vertrag auf ein Championship-Match beinhalten) in einer solchen Höhe über dem Ring aufgehängt wird, dass sie von den WrestlerInnen nur mit Hilfe einer Leiter erreicht werden können. Ziel eines solchen Matches ist es, das Objekt der Begierde zu erreichen und loszumachen – wer dieses Ziel erreicht, hat das Match gewonnen. Damit geht unweigerlich einher, dass die in diesem Match involvierte Leiter (bzw. Leitern) als Waffe eingesetzt wird; bzw. erwartet das Publikum mittlerweile entsprechende durch die Höhe der Leitern in ihrer Fallhöhe erweiterte „bumps“, da die involvierten WrestlerInnen im Rahmen der Matches vielfach von den Leitern zu fallen (bzw. geworfen zu werden) haben. Das erste in der WWF im Fernsehen und landesweit übertragene Leiter-Match fand im Rahmen der *WrestleMania X* zwischen Shawn Michaels und Razor Ramon statt. Alle folgenden Leiter-Matches werden an diesem (berechtigterweise) als legendär anerkannten Match gemessen und referenzieren dieses, als Match an sich, das die grundlegenden Elemente dieses Pionierprojekts zwangsläufig aufgreifen muss, oder im Rahmen von Autobiografien, die von Ladder-Matches berichten.⁹⁴⁵ In einer besonderen Form hypertextueller Referenz sind auch diejenigen Ladder-Matches zu sehen, die zwar sehr wohl vor diesem Genre-begründenden Match stattfanden, aber aufgrund fehlender breitenwirksamer Ausstrahlung im kollektiven *Professional Wrestling*-Gedächtnis nicht als zentraler Hypotext verankert wurden

⁹⁴⁴ Bob Holly beschreibt in seiner Autobiografie, dass sich die Leitung der WWF/WWE dieser intertextuellen Bezüge bewusst war und diese in Bezug auf Ric Flairs „Chop“ zunächst beschränken wollte, um den *move* für Flair exklusiv zu halten: „Vince took me aside at one point and told me I wasn’t allowed to chop any more. Everybody was throwing chops and Vince wanted to save the move for Flair. They even put a sign up in Gorilla [die Position vor dem Vorhand, durch den die WrestlerInnen die Halle betreten] that said NO CHOPS.“ Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 132.

⁹⁴⁵ Vgl. Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 189.

und als solche mit Bedauern in Autobiografien erinnert werden.⁹⁴⁶ Allen *Ladder Matches* (und damit allen *Professional Wrestling-(Gimmick-)Matches*) ist gemein, dass sie in Produktion wie Rezeption nicht für sich allein stehen können, sondern nur auf der Basis intertextueller Bezüge umgesetzt werden können. Dabei ist sowohl ihre Referentialität, Kommunikativität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität zumindest angesichts eines mit der Tradition und Geschichte der Performance vertrauten Publikums hoch anzusetzen. Lediglich die Autoreflexivität der intertextuellen Bezüge ist in der Regel der autobiografischen Darstellung der Vorgänge vorbehalten.

Die autobiografische Darstellung von Karrieren innerhalb des *Professional Wrestling* an und für sich wäre ohne intertextuelle Verweise sinnlos. Es ist den grundlegenden Bedingungen der autobiografischen Darstellung geschuldet, dass in der prinzipiellen wie offensichtlichen Referentialität auf *Wrestling*-Geschehnisse deren medielle/textuelle Verfasstheit als Live-Veranstaltung, Fernseh-Ausstrahlung oder gespeicherter Weitervertrieb nicht in sich geschlossen erhalten bleiben, der Verweischarakter als solcher (vor allem in Bezug auf die Teilnahme an einer Live-Veranstaltung) bleibt jedoch als solcher klar. Die Kommunikativität, Selektivität und Autoreflexivität der Bezüge wird vor allem in den Autobiografien stark herausgearbeitet, während die Strukturalität von der Perspektive des autobiografischen Erzählers bestimmt und damit variabel bleibt. Die Dialogizität als semantische und ideologische Spannung zwischen Prätext und Folgetext bleibt innerhalb der *Professional Wrestling*-Autobiografie hauptsächlich durch die persönlichen Entscheidungen von AutorIn/ErzählerIn/ ProtagonistIn bestimmt, die intertextuellen Bezüge im Rahmen der autobiografischen, selbstbestimmten Einflussnahme auf die Konstitution eines kollektiven *Professional Wrestling*-Gedächtnisses zu manipulieren.

⁹⁴⁶ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 289, 291, 345.

3.1.11 Inhaltliche Tendenzen und Ziele zwischen Scheitern und Erfolg

Wie bereits im Abschnitt zur Theorie der Autobiografie dargelegt, sind autobiografische Texte von Sportlern nicht allein aus Sportnarrativen gestaltet, sondern greifen auf Traditionen von Autobiografien der Arbeiterklasse und etwa spiritueller Autobiografien zurück.⁹⁴⁷ Selbes gilt auch für die *Professional Wrestling*-Autobiografie, die wiederum auf diesen Traditionsmix zurückgreift und diesen fortschreibt, Hand in Hand mit dem Trend, dass Autobiografien von (Sport)Persönlichkeiten neben großen Erfolgen zunehmend auch Enttäuschungen, Niederlagen und Schattenseiten des Ruhms in den Vordergrund stellen.⁹⁴⁸ Auch die Autobiografien von WrestlerInnen sind Teil der Selbstproduktion und -repräsentation, wie sie Teil der *Celebrity Culture* ist, und bieten doch zugleich die Möglichkeit, Informationen aufzunehmen, die in der medialen Berichterstattung unter den Tisch fallen, da sie nicht unmittelbarer Teil der Skandaldarstellung und der Performance öffentlicher Entschuldigung und Sühne sind.⁹⁴⁹ Gleichzeitig ist der Celebrity-Appeal des *Professional Wrestler* jenem von *Reality TV*-Stars verwandt, insofern dass ihr Erfolg unmittelbarer als jener von SportlerInnen und KünstlerInnen mit einer medialen Erzeugung ihres Bedeutungspotentials verknüpft ist; die Leistung des/r WrestlerIn besteht darin, unabhängig von tatsächlicher sportlicher Leistungsfähigkeit als relevant und leistungsfähig zu erscheinen, weshalb die autobiografische Darstellung des Erfolgs von WrestlerInnen der Produktion ihres *Wrestling*-Erfolgs näher steht, als dies in Bezug auf die Leistungen anderer Celebrities der Fall ist. Damit steht die *Wrestling*-Autobiografie als Erzählung in einem besonderen Naheverhältnis zu dem Master-Narrativ des *American Dream*, welcher das Erfolgspotential des Individuums durch den bloßen Willen zum Erfolg betont, und dies noch dazu in besonderem Maße zu seiner Ausformung im 21. Jahrhundert, in der *Ruhm durch Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit an sich* über die Kommunikationsmöglichkeiten des Internets einem im Vergleich zu früher höherem Prozentsatz an Menschen die Mög-

⁹⁴⁷ Vgl. Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 480.

⁹⁴⁸ Vgl. Palmer, *Drinking, downfall and redemption*, S. 169.

⁹⁴⁹ Vgl. Palmer, *Drinking, downfall and redemption*, S. 170.

lichkeit bietet, am Wettbewerb um die Aufmerksamkeit durch die Manipulation ihrer Persona via YouTube, Facebook, Instagram etc. teilzunehmen. *Wrestling*-Autobiografien erzählen vom Erfolg durch das Erzählen vom Erfolg, als Text wie auch durch das konzertierte Handeln im Ring, wobei dieser Erfolg stets in ständiger Auseinandersetzung mit einem in die Inszenierung eingeschriebenen drohenden Scheitern errungen werden muss.

Stefan Zahlmann zufolge haben in den vergangenen drei Jahrhunderten „tief greifende Veränderungen der Formen und der Rahmenbedingungen biographischen Scheiterns sowie der Möglichkeiten seiner Interpretation und Verarbeitung“⁹⁵⁰ stattgefunden:

Der Hintergrund ist in den „Menschenbildern“ der Moderne selbst zu sehen: Die Ideen der Aufklärung beeinflussten Biographiekonzepte ebenso wie die im 19. Jahrhundert einsetzenden Prozesse der Industrialisierung und Urbanisierung oder die audiovisuelle Medialisierung des öffentlichen und privaten Lebens im 20. Jahrhundert. Angesichts dieser auf Fortschritt und Wachstum ausgerichteten Modernisierungsprozesse, dem kollektiven westeuropäischen Projekt „Moderne“, wurde ein individuelles Nicht-Mithalten-Können im notwendigen Tempo biographischer Veränderung – eine Anforderung zahlloser Alltagsexperimente – zu einem „Scheitern“. Jedoch zu einem Scheitern, dessen Belastungen der Mensch allein tragen musste und oft noch immer muss, gilt es doch bis in die Gegenwart vielfach als selbst verschuldete Ausnahme von der vermeintlichen Alltäglichkeit gelungenen Lebens.⁹⁵¹

Diesen Vorstellungen entspricht der *amerikanische Traum*, der ein jedes Scheitern angesichts der zahlreichen propagierten Möglichkeiten, zu Glück und Reichtum zu finden, zu einem persönlichen Versagen machen musste. Doch wo es keinen *Wilden Westen* mehr gibt, dessen UreinwohnerInnen ein amerikanischer Traum um den Preis eines amerikanischen Alptrahms abgetrotzt werden konnte, und in einer globalisierten und zunehmend digitalisierten Welt gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts „wird doch ein (drohendes) Scheitern für immer mehr Menschen zur biographischen Realität.“⁹⁵² Angesichts dieser Entwicklungen erhofft sich Zahlmann das Erwachen der Fähigkeit,

⁹⁵⁰ Stefan Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns – Eine Kultur biographischer Legitimation*, in *Scheitern und Biographie*, hg. von Stefan Zahlmann und Sylka Schol (Gießen: Psychosozial-Verlag 2005), S. 7-31, hier S. 8.

⁹⁵¹ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 8.

⁹⁵² Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 9.

sich von trügerischen Normalitätsfiktionen zu emanzipieren und „scheiterfähige“ Biographiekonzepte zu entwickeln. Mit dieser Funktion verbindet sich zum einen die Fähigkeit zum Sprechen über eigenes Scheitern. Einem Sprechen jenseits der Selbstverurteilung und einer ins Leere zielenden Klage. Diese Scheiterfähigkeit wäre zum anderen jedoch auch der sprachliche Nachvollzug einer außersprachlichen Kompetenz – denn „scheiterfähig“ bezeichnet nicht allein die individuelle Bereitschaft und Fähigkeit, ein mögliches Scheitern als Faktor in biographische Strategien mit einzubeziehen. Der Begriff verweist auch auf eine progressive Ausrichtung eines Identitätskonzepts, auf eine Gewährleistung weiterer Handlungsfähigkeit selbst in der Krise. Ziel der Scheiterfähigkeit ist gerade nicht das Scheitern selbst, sondern die Fähigkeit, ein biographisches Scheitern durch das eigene Handeln (und hierbei durch das eigene Sprechen) zu verarbeiten und für das weitere Leben produktiv zu nutzen. Ein solches Sprechen braucht Zuhörer und deren Zustimmung oder Widerspruch.⁹⁵³

An dieser Stelle ist in Erinnerung zu rufen, dass das *Professional Wrestling* nach Mazer in seiner Performance aufzeigt, dass die Chancen auf Erfolg keineswegs gerecht verteilt sind, sondern dass die ökonomisch wie hierarchisch Bessergestellten stets die Oberhand behalten – und zwar in einer Darstellung der Vergeblichkeit, der Niederlagen der Gerechten.⁹⁵⁴ Die Darstellung des Scheiterns hat im *Wrestling* eine zentrale Funktion, die nichts mit der Zuweisung einer persönlichen Schuld oder eines Versagens denjenigen gegenüber zu tun hat, die dieses Scheitern verkörpern: Im *Wrestling* gilt die Sympathie des Publikums gerade auch denjenigen, die scheitern. Lassen sich aber die Erzählformen des *Professional Wrestling* – und in weiterer Folge der damit verbundenen Autobiografien – mit der von Zahlmann propagierten „Kultur des Scheiterns“ in Einklang bringen?

Diese Kultur des Scheiterns beginnt Sprach- und Denkmuster, Symbole und Strategien anzubieten, um sich über biographisches Scheitern zu verständigen und dieses nicht länger als Sackgasse oder sinnlosen Umweg eines Lebensweges, sondern als selbstverständlichen Bestandteil moderner Biographien zu begreifen.⁹⁵⁵

Das Scheitern kann in den Erzählungen des *Professional Wrestling* niemals sinnlos sein, sondern ist selbstverständlicher Teil dessen, was erzählt und mitgeföhlt werden soll. Doch vor allem wird in den Narrativen des *Business* inszeniert, dass das Scheitern des Individuums, der *Wrestling*-Persona,

⁹⁵³ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 9.

⁹⁵⁴ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 153.

⁹⁵⁵ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 9.

durch die narrativen Mustern des *Wrestling* bedingt ist und nicht der alleinigen Verantwortung dieser Persona unterliegt. Bei Zahlmann heißt es:

Ausgangspunkt ist hierbei die These, dass sich eine „Biographie“, verstanden als zentraler Bezugspunkt menschlicher Individualität und Identität, durch Sprechen in narrativen Mustern konstituiert und soziale Bedeutung übernimmt. Hierdurch wird der Tatsache Rechenschaft getragen, dass „biographisches Scheitern“, obwohl in seiner Wahrnehmung und Bewertung an gesellschaftlichen Mustern orientiert, durch das Fehlen von kollektiv geteilten und legitimen Sprachmustern vor allem als individuelles Problem erfahren wird.⁹⁵⁶

Im als *work* und Konstrukt erfahrenen *Wrestling* wird dieser Zusammenhang für die RezipientInnen, der das Scheitern einer *Wrestling*-Persona miterleben, klar und deutlich erfahrbar. In der säkularisierten Moderne hingegen ist der Mensch selbstverantwortlich für das Erreichen des „Glücks“ verantwortlich:

Hierdurch verschärft sich jedoch der Charakter des Scheiterns, denn ein Glück, das nicht erst im Jenseits, sondern bereits im irdischen Leben verwirklicht werden kann, wird nicht einfach leichter greifbar, es wird – wie etwa in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung – zu einem Anspruch. Es wechselt auch nicht einfach vom Jenseits ins Diesseits, es wechselt von der Kategorie des „Möglichen“ in die des biographisch „Notwendigen“. Es scheitern vor diesem Hintergrund Strategien, die zum Erreichen eines biographischen Ziels auf menschliches Handeln angewiesen sind. Hier zeichnet sich bereits der spezifisch modern, aktionale und meritokratische Charakter des Scheiterns ab: Das, was ein Mensch in seinem Leben erreicht, wird ihm zugute gehalten – und für das, was ihm versagt bleibt, muss er die Verantwortung übernehmen. Scheitern wird zum individuellen Konflikt.⁹⁵⁷

Erfolgt die Wahrnehmung eines Scheiterns in der (post)modernen Gesellschaft durch die dabei mitgedachte Beurteilung durch eine Öffentlichkeit, innerhalb derer Leistung bzw. deren Abwesenheit objektiviert werden („Ein ökonomisch erfolgreiches und damit gelungenes Leben zeigt sich in Statussymbolen, ein Scheitern vor allem im „offensichtlichen“ materiellem Mangel.“⁹⁵⁸), wird das Scheitern im Rahmen eines *Wrestling*-Narrativs als Effekt einer Gestaltung verstanden, während der emotionale Effekt des Miterlebens eines Scheiterns durch die Leistung der PerformerInnen ge-

⁹⁵⁶ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 10.

⁹⁵⁷ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 11.

⁹⁵⁸ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 12.

wahrt bleibt. Geht in der (post)modernen Gesellschaft dieses System Hand in Hand damit, dass eine gelungene Außendarstellung privates Scheitern vor den Augen der Öffentlichkeit verbergen kann, gibt es diese Umkehrung in den Narrativen des *Wrestling* nicht, denn privates, vor der Öffentlichkeit verborgenes Scheitern ist in diesem Rahmen nicht darstellbar und damit nicht vorhanden. Ist in der (post)modernen Gesellschaft öffentliches Scheitern vor allem ökonomisches Scheitern, ist in der Welt der *Wrestling*-Inszenierung öffentliches Scheitern letztlich ökonomischer Erfolg. Das Scheitern als Teil der *Wrestling*-Inszenierung ist Teil des Reizes, der zu Umsatz führt; in der Gesellschaft bleiben Erfolg und Glück auch in den inszenierten Narrativen ihrer Beurteilungsinstanzen ökonomisch konnotiert: „Die enge Verbindung, beinahe eine Gleichsetzung des Scheiterns mit dem Verlust von Erwerbstätigkeit und materiellem Besitz sowie dem Statusverlust in der Öffentlichkeit, reduziert biographische Ziele auf das Erreichen ökonomischer Sicherheit.“⁹⁵⁹ Doch jenseits der Frage, welche Instanz ein Scheitern als solches zu diagnostizieren habe, seien es gesellschaftliche Normen oder der eigene Anspruch, liegt für Zahlmann die Entscheidung darüber „ob Scheitern zu einem oft lebenslangen biographischen Problem wird oder nicht“⁹⁶⁰ in der „Möglichkeit durch ein „Sprechen“ über Scheitern (verstanden als eine intentionale Auseinandersetzung in Wort, Bild oder Schrift) seine Erfahrungen zu verarbeiten und sich hierdurch die eigene Biographie erneut anzueignen“.⁹⁶¹ Das eigene Scheitern wird als Tabu behandelt – gerade weil das Scheitern an sich (bzw. der anderen) allgegenwärtig sein mag. Zudem

hat die Thematisierung des Scheiterns in der amerikanischen Moderne vor allem die Aufgabe, symbolische Handlungsspielräume für noch nicht gescheiterte Menschen zu eröffnen: Die Kultur erzeugt die Fiktion einer Überlebbarkeit von Scheitern – oder weist ihr zumindest eine ästhetische Überhöhung zu – um die lähmende Angst vor dem Versagen zu verdrängen. Aspekte, die auch ein Charakteristikum europäischer Kultur darstellen. Zugleich übernimmt jede kulturelle Thematisierung des Scheiterns eine informierende und normierende Funktion: Man kann am Leben anderer Menschen stellvertretend die

⁹⁵⁹ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 12.

⁹⁶⁰ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 14.

⁹⁶¹ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 14.

Hier soll noch einmal der Satz fallen, dass das Scheitern als Teil der *Wrestling*-Inszenierung Teil des umsatzgenerierenden Reizes ist, und der Erfolg dieses Konzepts könnte darauf zurückgeführt werden, dass auch die *Wrestling*-Narrative des Scheiterns „symbolische Handlungsspielräume für noch nicht gescheiterte Menschen [...] eröffnen“ sollen. Dass das eigene Scheitern ein Tabu darstellt, mag angesichts zahlreicher „Beichten“ in Form von Autobiografien als ein Widerspruch erscheinen, ist es aber nur vordergründig; denn einerseits liegt ein großer Teil des Reizes solcher Texte für die Lesenden darin begründet, dass sie Zeugen des Scheiterns eines anderen werden können, andererseits bedeutet der bloße Umstand, AutorIn des Berichts über das eigene Scheitern geworden zu sein, dass sich der „Beichtende“ wieder auf die Bahn des Erfolgs begeben hat. Im Rahmen von *Professional Wrestling*-Narrativen ist es jedoch zentral nochmals zu betonen, dass eine jede Inszenierung eines Scheiterns in ihrem Rahmen von den RezipientInnen als konstruiert begriffen werden kann und gar muss, weshalb eine derartige Darstellung eines Scheiterns durchaus als System begriffen werden kann, das sich bemüht „Sprach- und Denkmuster, Symbole und Strategien anzubieten, um sich über biographisches Scheitern zu verständigen und dieses nicht länger als Sackgasse oder sinnlosen Umweg eines Lebensweges, sondern als selbstverständlichen Bestandteil moderner Biographien zu begreifen“ – oder zumindest als Ergebnis von Zusammenhängen, die eine Bewertungsinstanz jenseits der Verantwortung des Betroffenen erschaffen haben. Im Rahmen der vorliegenden Ausführungen stellt sich aber die Frage, ob über das Potential der Performances des *Professional Wrestling* hinaus die *Professional Wrestling*-Autobiografien einen Raum darstellen, in welchem „die Fähigkeit zum Sprechen über eigenes Scheitern“ entwickelt werden kann.

So wie die WrestlerInnen hybride Sport-Entertainer-PerformerInnen darstellen, ist auch die entsprechende Autobiografie ein hybrider Genremix. Ist sie einerseits in Struktur, Stil und Inhalt mit der Sportautobiogra-

⁹⁶² Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 15.

fie zu vergleichen, rückt sie der Entertainment-Aspekt des *Wrestling* unweigerlich in die Nähe der Autobiografien von EntertainerInnen aus etwa Film und Musik. Teilt sie mit diesen zentrale Inhalte wie Bedingungen des Performance-Bereichs, wie etwa der Interaktion mit dem Publikum, der notwendigen Förderung durch Management und Marketing, der prekären anzuzielenden Balance aus Publikumsinteresse, Erfolg bei KritikerInnen und im Umsatz, steht bei der Darstellung des Lebens als PerformerIn in der *Wrestling*-Autobiografie der Umstand weitaus deutlicher im Vordergrund, dass Talent ohne die Förderung durch tradierte Strukturen und einflussreiche *Gatekeeper* niemals zum Durchbruch kommen kann – und zwar gerade auch, und dies ist als besonders wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu werten, im Rahmen von Autobiografien, die sehr erfolgreiche *Wrestling*-Karrieren beschreiben. Zudem befindet sich WrestlerInnen als PerformerInnen aufgrund der in Kapitel 1 und 2 skizzierten Strukturen und Traditionen des *Business* in einem solchen besonderen Verhältnis zu ihren Rollen, ihren Personae, dass sie diese für das Publikum umfassender „verkörpern“ als etwa FilmschauspielerInnen ihre bekannteste Rolle; doch im Gegensatz zu SportlerInnen können sie ihre Leistungen niemals gänzlich als auf den Punkt gebrachte Eigenleistung begreifen, die sie ihre RivalInnen überflügeln ließ, sondern als Ergebnis einer Inszenierung, die auf dem Zusammenwirken vieler AktantInnen beruht, was selbst den messbaren Erfolg des eigenen Wirkens – Umsatz – zu einer persönlichen Leistung macht, die durch das ihr zugrunde liegende Zusammenspiel vieler Kräfte KritikerInnen stets die Möglichkeit gibt, den Beitrag des/r individuellen Sports-EntertainerIn dazu zu relativieren. Hinzu kommt noch die traditionelle und selbst heute noch fortbestehende Marginalisierung des *Professional Wrestling*, die in Kapitel 1 und 2 dieser Arbeit hinreichend dargelegt wurde, und die WrestlerInnen nur unmittelbar im Kreis von Vorgesetzten, KollegInnen und Fans Anerkennung finden lassen.

Die Autobiografien des *Professional Wrestling* können in gewisser Weise als „golden success stories“ (etwa Mick Foleys erste Autobiografie, Dwayne Johnsons Autobiografie), „ups and downs“-Narrative (Bob Backlund, Brock Lesnar, Booker T. Huffman), „rise and fall“-Narrative (Tom Bil-

lington, Tammy Sytch), „Comeback“-Narrative (Shawn Michaels) oder Underdog-Narrative (Bob Holly) beschrieben werden; doch dies ist nur im Rahmen einer oberflächlichen Kategorisierung möglich. Bei einem näheren Blick entziehen sich die einzelnen Texte der Möglichkeit einer eindeutigen Zuweisung, was mehrere Gründe hat. Der wichtigste davon ist zugleich jener, der den besonderen Reiz der *Wrestling*-Autobiografie ausmacht: Es gibt in ihr *à la longue* keine absoluten Gewinnerinnen und Gewinner. Dies mag einerseits ihrer eigenen Tradition geschuldet sein, da die Geschichte der *Wrestling*-Autobiografie bislang kaum dreißig Jahre umfasst und somit nur in einem Klima publiziert wurde, in welchem einerseits hagiografische Darstellungen nicht dem Zeitgeist entsprachen bzw. solche Texte auf einen RezipientInnenkreis stoßen mussten, dessen Informationsquellen und Kommunikationsmöglichkeiten eine solche Darstellung sofort relativieren mussten. Abgesehen davon lässt sich aber vor allem aus der Lektüre der Texte eine unweigerliche Schlussfolgerung ziehen: Beinahe eine jede *Wrestling*-Karriere zieht unweigerlich Verletzungen nach sich, deren Folgeerscheinungen das Leben der PerformerInnen chronisch und zum Teil umfangreich beeinträchtigen bzw. gar vorzeitig beenden (werden). Man mag einwenden, dass eine jede professionelle Karriere im Hochleistungssport (vor allem bei Körperkontaktsportarten wie Boxen, American Football etc., aber auch in anderen Bereichen) Folgeschäden nach sich ziehen kann oder gar muss; es ist aber den *Wrestling*-Autobiografien zufolge geradezu Teil des Selbstverständnisses, die mit der Ausübung des Berufs verbundenen Risiken, Verletzungen und Einschränkungen herauszustreichen, um dadurch dem vielfach kommunizierten Minderwertigkeitskomplex (*Wrestling* sei *fake*, kein „echter“ Kampfsport) entgegenzutreten. *Wrestling*-Autobiografien handeln aus dieser Perspektive stets von einem unweigerlichen Scheitern, von einerseits wohltrainierten, fähigen Körpern, die sich andererseits aber auf einer Reise befinden, die unweigerlich zu Abnutzung, Verletzung, gar Behinderung und schließlich Tod führt. Hinzu kommt noch, dass diese Opfer nicht nur zur Inszenierung einer Performance gebracht werden, die wie bereits mehrfach in diesen Ausführungen zitiert nach Mazer aufzeigt, dass in den

Wrestling-Narrativen Chancen auf Erfolg keineswegs gerecht verteilt sind, sondern dass die ökonomisch wie hierarchisch Bessergestellten stets die Oberhand behalten – und zwar in einer Darstellung der Vergeblichkeit, der unvermeidlichen Niederlagen der Gerechten⁹⁶³ – sondern dass dies auch von den PerformerInnen selbst (zumindest im Rahmen der Darstellungen, die die Autobiografien vermitteln) so empfunden wird: Wer im *Professional Wrestling* tätig ist, unterwirft sich denselben Strukturen, die durch die inszenierten Narrative vermittelt werden. Die Promotion bestimmt, und die PerformerInnen reibt sich daran auf. Aus dieser Perspektive heißt im *Wrestling* tätig zu sein letztlich zu scheitern – denn selbst die, die im *Business* erfolgreich sind, haben einen hohen Preis dafür zu bezahlen. Die Publikationsbedingungen von *Wrestling*-Autobiografien befördern diesen Eindruck noch zusätzlich. Was Taylor in Bezug auf Sport-Autobiografien schreibt („Most were written when the individual was still relatively young, midway through a successful career or shortly after retirement from active sport, and thus could more accurately be described as career narratives rather than life stories.”⁹⁶⁴), gilt auch für *Wrestling*-Autobiografien: Doch im Gegensatz zu etwa der Autobiografie eines Fußballweltmeisters, welcher, was auch immer noch in seiner Karriere geschehen mag, stets auf den vergleichsweise stabilen Erfolg der Fußballweltmeisterschaft zurückblicken kann, ist der Erfolg der WrestlerInnen weitaus instabiler und stärker vom bloßen Moment geprägt, weshalb die *Wrestling*-Autobiografien, die während einer laufenden Karriere verfasst werden, zwangsläufig nur eine Momentaufnahme bieten und langfristig eine weitaus kürzere Halbwertszeit aufweisen mögen; und der Entertainment-Aspekt des *Professional Wrestling* führt auf der anderen Seite dazu, dass Zeitpunkte wie „shortly after retirement“ gänzlich anders zu werten sind als im kompetitiven Hochleistungssport. Ein Fußballer, um bei dem gewählten Beispiel zu bleiben, kann in Folge eines Kreuzbandrisses nicht erwarten, in einem kompetitiven Match auf dem Platz tatsächlich von Nutzen zu sein; und hat er in Folge von Alterserscheinungen an Kon-

⁹⁶³ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 153.

⁹⁶⁴ Taylor, *Sport, History, and Autobiography*, S. 481.

kurrenzfähigkeit eingebüßt, wird er nicht mehr auf höchstem Wettbewerbsniveau eingesetzt werden. Ein Wrestler hingegen, dem es aufgrund der Stigmatisierung seines Berufsfeldes schwer fallen mag, eine andere (ähnlich hochbezahlte) Anschlusskarriere zu finden, kann aufgrund seiner Fähigkeiten als Entertainer (bzw. aufgrund seiner Beliebtheit bei dem Publikum) trotz körperlicher Beschwerden seine Karriere zu verlängern zu versuchen (obwohl dies seine körperlichen Probleme nur verschlimmern kann), da es ihm die inszenierte Natur des *Business* ermöglichen mag, trotz seiner Handicaps erfolgreich zu performen. Hier scheidet sich das *Professional Wrestling* klar von kompetitivem Hochleistungssport – und führt zugleich zu dem in den Autobiografien vielfach dokumentiertem Umstand, dass es WrestlerInnen schwer fällt, trotz umfassender Beschwerden Abstand von einer Fortsetzung der *Wrestling*-Karriere zu nehmen. Dies führt in (wie im Rahmen der in Kapitel 2 gebotenen Geschichte des *Professional Wrestling* detailliert dargelegten) allgemeinen Zusammenhängen zu wirtschaftlichen Problemen, wenn das gebotene Produkt einer Promotion zu stark von der Leistung von PerformerInnen bestimmt wird, die den Zenit ihrer Leistungsfähigkeit bereits überschritten haben, aber aufgrund ihrer tradierten Bedeutung und ihres resultierenden Einflusses in der Lage sind, sich im Scheinwerferlicht zu halten, bzw. führt in den subjektiven Darstellungen individueller Lebenswege im Rahmen von Autobiografien zu dem Bild eines ausweglosen Niedergangs, der durch die Entscheidung eines Wrestlers befeuert wird, über die eigene körperliche Leistungsfähigkeit hinaus zu versuchen, an der eigenen Performance weiterhin zu verdienen. Somit wird vor allem im Kontext des Feldes der *Professional Wrestling*-Autobiografie ein darin skizzierter Erfolg vielfach relativiert. Selbst die Erfolgsgeschichte eines Mick Foley (wie sie im Rahmen seiner ersten Autobiografie konstruiert wurde) spricht, obwohl sie durchaus als „golden success story“ oder auch als erfolgreiches Underdog-Narrativ verstanden werden kann, die zahlreichen Opfer und Folgeerscheinungen an, die eine derartige Karriere erfordert hat, und bietet etwa im Rahmen des der Taschenbuchausgabe beigefügten *bonus chapter* die Darstellung seiner notwendigen (und im Rahmen des insze-

nierten Narrativs entsprechend monetarisierten) „Pensionierung“; Foleys zweite Autobiografie schildert detailliert, dass er sich nicht mehr in der Lage fühlt, als *Wrestling*-Entertainer im Ring Qualität liefern zu können, dennoch aber des Geldes wegen aktiv zu bleiben versucht; die folgenden Autobiografien zeigen, dass es Foley trotz seiner Versuche, als Autor erfolgreich zu bleiben, nicht möglich schien, aus finanziellen Gründen auf eine Fortsetzung einer Karriere im Ring zu verzichten, obwohl er zuvor oft genug betont hatte, dafür körperlich nicht mehr dazu in der Lage zu sein. „Golden success stories“ sehen anders aus. Die erste Autobiografie des vor allem in Bezug auf seine Arbeit in und um den Ring hochgeschätzten Shawn Michaels ist, je nach Perspektive, eine „golden success story“, ein „rise and fall“- oder auch ein „comeback“-Narrativ, eine Drogen- wie auch eine spirituelle Autobiografie – seine zweite Autobiografie verstärkt in einer Art aktualisierten Zusammenfassung den spirituellen Aspekt seines späteren Lebens, dokumentiert aber gleichzeitig anhaltende körperliche Probleme und Schwierigkeiten finanzieller Art. Die Autobiografie Steve Austins, des erfolgreichsten Wrestlers der späten 1990er, an sich eine „golden success story“ sondergleichen, wird angesichts der beschriebenen körperlichen Folgeschäden zu einem „rise and fall“-Narrativ. Ähnliches gilt für die Autobiografie Bret Harts, der nach großen Erfolgen im Gefolge des in Kapitel 2 beschriebenen *Montréal Screwjobs* massiven beruflichen Enttäuschungen und gesundheitlichen Problemen ausgesetzt war. Andererseits ist die Autobiografie des im Mainstream erfolgreichsten Wrestlers, Dwayne Johnson, der zwischenzeitlich zum bestbezahlten Schauspieler Hollywoods aufgestiegen war, zu „früh“ erschienen, um diesen außergewöhnlichen Erfolg mit abbilden zu können.

Generell lässt sich auch in Bezug auf das Finanzielle wenig nachhaltiger Erfolg aus den Autobiografien herauslesen. Details hierzu werden im Abschnitt „*Professional Wrestling* – Arbeitsbedingungen & ökonomische Existenz“ näher ins Auge gefasst. Allgemein gesprochen entsteht durch die Autobiografien der Eindruck, Geld wäre mindestens ebenso schnell ausgegeben worden, wie es eingenommen wurde, für Anzahlungen auf Häuser und Autos, für Reisen und Luxusgegenstände – mit der Höhe der Ein-

nahmen seien gleichermaßen die Höhen der Hypotheken gestiegen. Selbst Wrestler wie Foley, die intensiv auf die eigene Sparsamkeit (etwa *on the road*) eingehen, werden nicht müde, die Notwendigkeit eines *Mehr an Einnahmen* zu betonen.

Insofern lässt sich feststellen, dass *Professional Wrestling*-Autobiografien als Corpus von Texten aufzufassen sind, welche die Unweigerlichkeit eines Scheiterns thematisieren. Ob es sich dabei um Texte handelt, die das Scheitern explizit nicht „als Sackgasse oder sinnlosen Umweg eines Lebensweges, sondern als selbstverständlichen Bestandteil moderner Biographien [...] begreifen [...]“⁹⁶⁵, ist nicht einfach zu beurteilen. Es sind Texte, die das Scheitern als selbstverständlichen Bestandteil moderner Biographien erzählen, gleichzeitig aber die Darstellung dieses Scheiterns als Erfolg dazustellen versuchen. Inwieweit dieses Bemühen als Akzeptanz eines ohnehin unvermeidlichen Scheiterns aufzufassen ist, oder aber als ideologische Zwangsumdeutung bzw. „Umerzählung“ eines Scheiterns im Rahmen der Leistungsgesellschaft zu interpretieren ist, lässt sich nicht für das gesamte Spektrum der Autobiografien beantworten.

Wrestling-Autobiografien werden wie bereits ausgeführt in der Regel von Menschen verfasst, die in irgendeiner Form im *Professional Wrestling* beruflich tätig waren (bzw. in wenigen Fällen von deren Ehe- bzw. Exfrauen). Die *Wrestling*-Autobiografie ist zuallererst eine Karriere-Biografie, in der die Darstellung des beruflichen Werdegangs an erster Stelle steht; Kindheit, Jugend und das Privatleben während der Karriere werden zwar auch beschrieben, nehmen aber vergleichsweise weniger Raum ein. Getrieben werden die WrestlerInnen oder der sonst im *Professional Wrestling* tätige Mensch, wie er in subjektiver Sicht von jeder Autobiografie konstruiert wird, einerseits von einer „Liebe zum *Business*“ bzw. einem Wunsch nach Erfolg. Je nach persönlicher Anlage, beruflichen Möglichkeiten und Talenten können diese beiden Hauptmotivationen zusammenfallen oder nicht. Aus der jeweiligen persönlichen Verschränkung mit dem *Professional Wrestling* wird daraus im Rahmen der Autobiografie, glaubt

⁹⁶⁵ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 9.

man den Erzählerinnen und Erzählern, stets eine wie auch immer im Einzelfall konkret gestaltete Erfolgsgeschichte. Die PerformerInnen erlangen entweder Ruhm und (relativen) Reichtum, oder leben zumindest ihren Traum, arbeiten sich aus Tiefpunkten heraus zu neuen (gegebenenfalls *Wrestling*-fernen) karrieretechnischen Höhepunkten, oder ziehen trotz gesundheitlicher oder finanzieller Missstände Befriedigung daraus, zu dem *Professional Wrestling* etwas Besonderes oder auch nur Individuelles beigetragen bzw. ein Leben nach eigenen Maßstäben gelebt zu haben. Tom Billington kehrte nach seiner beinahe dreizehnjährigen Karriere in Nordamerika und in Japan mit derselben Summe Geldes zurück nach England, die er als 19jähriger bei seinem Aufbruch besessen hatte.⁹⁶⁶ Durch die Folgeschäden seiner *Wrestling*-Karriere behindert und körperlich stark beeinträchtigt, schreibt er im letzten Absatz seiner Autobiografie:

I'll be honest, when I started out wrestling as the Dynamite Kid all those years ago, I had no idea things would end up the way they did. But I'd do it all again. I wouldn't change a thing. Which I know sounds strange coming from a guy whose wrestling career put him in a wheelchair, but it's true. Wrestling was my life, and I loved it. No regrets. I had a blast.⁹⁶⁷

Selbst die Autobiografie Martha Harts, welche das Leben und den Tod ihres Mannes Owen schildert, welcher nach einem Sturz aus großer Höhe im Ring ums Leben gekommen war, ist letztlich insofern eine Erfolgsgeschichte, als dass in ihr und durch sie das Andenken an ihren Mann hochgehalten und die Umstände seines Todes dokumentiert werden sowie die Liebe eines Ehepaares im Text verewigt wird; die Autobiografie schließt mit der einvernehmlichen Einstellung des Rechtsstreits zwischen Martha Hart und der WWF/WWE in Folge der Zahlung einer Summe an die Witwe, über deren Höhe die Beteiligten Stillschweigen vereinbart haben. Und so sehr Tammy Sytchs Autobiografie *A Star Shattered* schon allein vom Titel her mit den Assoziationen einer Skandalautobiografie einer „gefallenen Frau“ spielt, lautet der Untertitel *The Rise & Fall & Rise of Wrestling*

⁹⁶⁶ Vgl. Former British Bulldog Tom Billington with Alison Coleman, *Pure Dynamite. The Price You Pay for Wrestling Stardom* (Etobicoke, Ontario: Winding Stair Press 2001 – first edition published in the UK by SW Publishing, 1999), S. 183.

⁹⁶⁷ Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 201.

Diva Tammy „Sunny“ Sytch. Der Text beschreibt den Aufstieg der Erzählerin zur *Wrestling*-Celebrity – auf die Jahre des Erfolgs schließen allerdings Alkoholismus, toxische Beziehungen und ein Gefängnisaufenthalt an. All das (und der Umstand, dass die Autobiografie in konzertierter Aktion mit dem Erscheinen eines Pornofilms mit Sytch in der Hauptrolle publiziert wurde) mag den Eindruck einer Skandalautobiografie bestätigen und vielleicht gemeinhin die Beschreibung eines gescheiterten Lebens bedeuten; die Erzählerin zumindest präsentiert das Erscheinen von Autobiografie und Pornofilm (und ihre sonstigen damit einhergehenden geschäftlichen Tätigkeiten) als Aufbruch in eine neue Zeit finanziellen Erfolgs und der Selbstbestimmung.

In der *Professional Wrestling*-Autobiografie wird das Narrativ stets von der Karriere innerhalb des *Business* angetrieben, und auch das bloße Erscheinen der Autobiografie ist der Bekanntheit des Autors oder der Autorin als Wrestler zu verdanken. Selbst Autobiografien, die den Tätigkeiten des Erzählers oder der Erzählerin außerhalb des *Wrestling* viel Raum widmen, kehren immer wieder zum *Wrestling* zurück und entsprechen damit dem Leben der PerformerInnen, die zwar versuchen, außerhalb des *Business* beruflich – vor allem im Entertainmentbereich – Fuß zu fassen, oftmals aber zurückkehren (müssen), weil ihnen außerhalb des *Wrestling* vergleichbarer Erfolg versagt blieb. Bis heute ist Dwayne Johnson der einzige *Wrestling*-Superstar, der auch außerhalb des Business zum Superstar wurde und mittlerweile wohl mehr Menschen durch seinen Geburtsnamen bekannt ist als durch seine *Wrestling* Persona *Rocky Maivia* bzw. *The Rock*. Vor allem die zweite und dritte *Wrestling*-Autobiografie von Chris Jericho dokumentieren die zahlreichen Bemühungen eines talentierten Performers, der trotz gewisser Erfolge in Musik und sonstigem Showbusiness immer wieder zu seinem Kerngeschäft zurückkehrt, wobei über seinen sonstigen Erfolgen stets der Schatten liegt, sie wären lediglich im Windschatten seines *Wrestling*-Erfolgs entstanden.

Wrestling-Autobiografien bleiben in der Regel, auch wenn sie Inhalte von Celebrity-, Entertainment, Drogen- und spirituellen Autobiografien enthalten, stets der Struktur der *Wrestling*-Karriere verhaftet. Die Autobi-

ografie eines Wrestlers, die in erster Linie Drogen- oder spirituelle Autobiografie wäre, gibt es nicht. Konzepte wie Franks „restitution narrativ“ bzw. Whannels „rise and fall hermeneutic structure“, wie sie etwa von Palmer eingesetzt wurden,⁹⁶⁸ können auch in der Analyse von *Wrestling*-Autobiografien eingesetzt werden (in welchen übrigens Drogensucht und folgende „Heilung“ oft Hand in Hand mit einer spirituellen Erweckungsgeschichte und damit entstehende Religiosität einhergehen – etwa in den Autobiografien von Eddie Guerrero, Lex Luger und Shawn Michaels); doch während dem „Aufstieg und Fall“ ein Comeback folgt (etwa bei Guerrero und Michaels), lässt sich die simple Struktur des *restitution narrative* (heute bin ich krank, morgen werde ich wieder gesund sein) kaum auf die *Wrestling*-Autobiografien anwenden. Eddie Guerreros Autobiografie schildert, wie er durch Alkoholismus und Schmerzmittelmissbrauch den Respekt vor sich selbst sowie seine Familie und seine Arbeitsstelle verlor, nur um in der Folge der Sucht erfolgreich den Kampf anzusagen, trocken zu werden, sich wieder mit seiner Familie zu versöhnen, und beruflich ungekannte Höhen des Erfolgs und der Anerkennung durch Fans und KollegInnen zu erreichen. Eingeleitet wird die Autobiografie allerdings durch einen Nachruf Vince McMahons, da Guerrero 2005 vor Erscheinen der Autobiografie an einem Herzversagen verstorben war.⁹⁶⁹ Lex Luger beschreibt seinen Kampf gegen Alkoholismus, Drogensucht und Verletzungen; wenn er auch wie durch ein Wunder den Rollstuhl verlassen kann und zu einer spirituellen Lebenseinstellung findet, kann trotz einer kommunizierten religiös konnotierten Gelassenheit gegenüber zahlreichen Widrigkeiten angesichts der umfassenden körperlichen Versehrtheit und der schwierigen finanziellen Situation nur mit Schwierigkeiten von einer glatten *restitution* gesprochen werden. Selbst wenn das Erreichen einer Heilung in Einzelfällen innerhalb eines Textes möglich sein sollte, werden die darin konstruierten Narrative von Folgeautobiografien oder innerhalb des unmittelbaren Kontextes der Texte wieder relativiert. Selbst Shawn Michaels' erfolgreiche Auseinandersetzung mit seiner Schmerzmittelsucht

⁹⁶⁸ Whannel, *Media Sport Stars*, S. 55.

⁹⁶⁹ Vgl. „In Memory“, in Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, Schmutzblatt recto.

und die geradezu wundersame Abschwächung seiner körperlichen Probleme, die ihm ein Comeback und eine jahrelange hocherfolgreiche zweite *Wrestling*-Karriere ermöglichten, erscheinen in seiner zweiten Autobiografie zwar ungebrochen, aber in einen realistischen Kontext versetzt, der den täglichen Umgang mit körperlichen Folgeschäden verdeutlicht, aber auch finanzielle Sorgen zeigt, die Schwierigkeit, auch außerhalb des *Business* einer lukrativen und erfüllenden beruflichen Tätigkeit nachzugehen, und die stets präsente „Glaubensarbeit“, die für ihn für eine dauerhafte Distanz von einem von Drogen bestimmten Leben erforderlich ist.⁹⁷⁰ Um die Präsenz der „Aufstieg, Fall und Auferstehungs-Struktur“ in Michaels erster Autobiografie zu veranschaulichen, sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass sich die Schilderung von Niedergang, Familiengründung und religiöser Erweckung in drei kurzen Kapiteln vollzieht, die innerhalb des beinahe 350 Seiten langen Texts nur wenig Raum einnehmen („Lost“, S. 281-291; „Unearned Love“, S. 303-312; „Redemption“, S. 313-325)

Das Suchtverhalten von WrestlerInnen wird in den Autobiografien in einer Weise dargestellt, die sich von der von Oliver Lovesey beobachteten Wahrnehmung der Sucht von Prominenten unterscheidet. Wird diese laut Lovesey von Mythen und Metaphern bestimmt, die Genie und Schönheit abnormale Fragilität zuschreiben und Ruhm in eine enge Verbindung mit dem Tod stellen („The nearness of death is the sign of authenticity, the rejection of conventional life in all its forms, and the drive of genius.“⁹⁷¹), ist der Drogenkonsum der WrestlerInnen nicht mit ihren kreativen Fähigkeiten verknüpft; der dem Drogenkonsum zugrunde gelegte Mythos ist eher einer, der die Flucht vor unvermeidbaren Schmerzen und Einsamkeit zum Inhalt hat und in seiner letzten Konsequenz nur den Tod bedeuten kann. WrestlerInnen nehmen Schmerzmittel, um die Folgen der Verletzungen ertragen und weiterhin einsatzfähig bleiben zu können, Schlaf- und Aufputschmittel helfen ihnen, die Strapazen des ständigen hektischen Reisens meistern zu können, wie auch jene Drogen, die dem Vergnügen gewidmet sind. Zwar wird auch der Wrestler wie der Star vielfach als sexuell hoch-

⁹⁷⁰ Vgl. Shawn Michaels with David Thomas, *Wrestling for My Life. The Legend, the Reality, and the Faith of a WWE Superstar* (Grand Rapids, MI: Zondervan 2014).

⁹⁷¹ Lovesey, *Disabling Fame*, S. 299.

aktiv dargestellt, wird von Groupies umschwärmt, lebt ein Leben, welches von Drogenkonsum geprägt ist, gleichzeitig aber von dem Druck gewinnorientierter Promoter bestimmt wird, wie es Lovesey ausgeführt hat⁹⁷² – doch die Sucht als Lebensstil und der Tod an sich werden in der *Professional Wrestling*-Autobiografie in der Regel nicht glorifiziert.⁹⁷³ Eine Hochstilisierung des Partylebens als luxuriöser, ungezügelter, an und für sich erstrebenswerter Lebensstil wird lediglich in der Beschreibung der Spätphase der NWA unter Jimmy Crockett jr. geboten,⁹⁷⁴ was aber auch zumindest im Rahmen der Rezeption insofern negativ konnotiert ist, als dass diese Zeit hemmungslosen Konsums mit dem Verkauf der Promotion endete, um dem drohenden Bankrott zu entgehen.

Eine Abkehr von Drogen geht wie bereits erwähnt in der *Wrestling*-Autobiografie meist mit einer religiösen Konversion Hand in Hand. Lovesey hat in seinem Aufsatz zu Suchtautobiografien des Musikgeschäfts auf Robyn Warhol verwiesen, die in Bezug auf die Rhetorik der Sucht die Ähnlichkeit zwischen „recovery and Evangelical conversion narratives“⁹⁷⁵ herausgearbeitet hat. Doch im Gegensatz zu der von Lovesey beschriebenen Situation der Rock-Sucht-Autobiografien mischt sich in den *Wrestling*-Autobiografien keine Nostalgie für vergangenen Hedonismus mit dem Gestus spiritueller Autobiografien⁹⁷⁶ – die Drogenexzesse werden in einer Art beschrieben, die eher an *Self-Medication* bis zur Selbstzerstörung denken lässt.

Die Tendenz der *Wrestling*-Autobiografie, das Erlebte in der Erzählung als Erfolg zu präsentieren, geht insofern mit der eben beschriebenen eher negativen Darstellung eines hedonistischen Lebenswandels Hand in Hand, als dass in zahlreichen Autobiografien auch der Versuch zu beobachten ist, den Wrestler jenseits seiner Rolle als Performer in einem marginalisierten,

⁹⁷² Vgl. Lovesey, *Disabling Fame*, S. 299.

⁹⁷³ Eine detaillierte Darstellung des *Wrestling*-Lebensstils *on the road* ist im Abschnitt *On the Road & Killing Time* zu finden.

⁹⁷⁴ Vgl. hierzu Arn Anderson, *Arn Anderson 4 Ever. A Look Behind the Curtain* (Johnston, RI: wrestlingsuperstore.com o. J. [1998]), S. 74f., und Dusty Rhodes with Howard Brody, *Dusty. Reflections with Wrestling's American Dream* (New York: Sports Publishing 2012), S. 101-107.

⁹⁷⁵ Lovesey, *Disabling Fame*, S. 302.

⁹⁷⁶ Vgl. Lovesey, *Disabling Fame*, S. 303.

unsteten und – zumindest aus einer Außenperspektive – überaus seltsamen Entertainmentbereich als „guten Familienmenschen und Ernährer“ darzustellen, der einer widrigen Welt im Dienste seiner Familie um den Preis körperlicher Folgeschäden und eines entbehrungsreichen Arbeitsalltags fern der Familie finanzielle Sicherheit abtrotzt. Dies mag einerseits eine narrative Strategie sein, im Rahmen der eigenen Autobiografie eine weitere sympathiefähige Persona zu konstruieren, die den *American dream* lebt – andererseits ist es durchaus denkbar, hierin den literarischen Niederschlag einer unter Wrestlern nachvollziehbarer Weise weitverbreiteten Wunschvorstellung zu sehen. In vielen der in den Autobiografien präsentierten Lebensentwürfen werden Familien gegründet, die der Wrestler zwangsläufig wenig zu sehen bekommt, ist es doch für erfolgreiche Performer der WWF/WWE durchaus möglich, 300 Tage oder gar mehr pro Jahr unterwegs zu sein.⁹⁷⁷

Professional Wrestling ist laut Sammonds regulierte Rebellion, die Feier der freiwilligen Unterwerfung und Objektivierung. Die Körper der WrestlerInnen zeigen und zerstören die Fiktion eines „autonomous sense of self and of relations between free individuals so essential to the middle-class narrative of personal and social progress.“⁹⁷⁸ Die *Professional Wrestling*-Autobiografie kann als Versuch gesehen werden, diese Fiktion wieder aufzurichten, dem Wrestler als Träger einer solchen Fiktions-Zerstörung zumindest im Rahmen der Autobiografie Zugang zu der Konstruktion einer Mittelschichtsfiktion hinter den *Wrestling*-Narrativen zu gewähren bzw. eine solche der LeserInnenschaft im Rahmen eines „commodity packages“ zu bieten. Eine solche Vorgehensweise kann auch als vorseilender Gehorsam einer urteilenden gesellschaftlichen Instanz gegenüber verstanden werden, die von der – selbstverständlich wiederum im Rahmen eines Narrativs konstruierten – Persona des „Wrestlers hinter den Kulissen“, abseits von der Anarchie der *Wrestling*-Narrative, die er verkörpert, eine Überein-

⁹⁷⁷ Vgl. die zweite Autobiografie von Hulk Hogan, in der er ausführt, dass er aufgrund zahlreicher Reisen zwischen Nordamerika und Japan wegen des Zeitunterschiedes sogar mehr als 365 Tage im Jahr unterwegs war. (Vgl. Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 118).

⁹⁷⁸ Sammond, *Introduction*, S. 8.

stimmung mit tradierten und vorherrschenden Werten erwartet, die ein „gelungenes Leben“ bedingen sollen. Dies deckt sich auch mit Ausführungen Rahillys zu *Wrestling*-Dokumentationen, die die Hintergründe oder gar die Wahrheit hinter der *Wrestling*-Welt aufdecken sollen:

The incompatibility of wrestling with the norms of family and citizenship are taken up again in Barry W. Blaustein's *Beyond the Mat* (1999), a documentary aiming – as the title indicates – to depict wrestlers in the “real” world, beyond and in contradiction to the spectacular artifice of their live and televised quasi-competitions. Predictably determining “reality” via attention to conventional family values, the film depicts the effects of wrestling performance – and particularly of the pain thus incurred – on various athletes’ parents, spouses, and children. [...] Underscoring its visualization of Foley’s harmonious “real-life” existence, the film approximates emotional intimacy with Foley via a number of extreme close-ups, during which he articulates that his “true” priorities are to retire from the dysfunctional world of wrestling and dedicate himself completely to his responsibilities within the household.⁹⁷⁹

Wie bereits in Abschnitt 1 dieser Ausführungen ausgeführt, ist Männlichkeit in den Narrativen des *Professional Wrestling* zugleich Wahl und Essenz, Option und Auftrag. Obwohl Mainstream-kompatible Männlichkeit im *Wrestling* immer repräsentiert wird, finden daneben und gleichzeitig andere Männlichkeitsentwürfe ihren Platz in den Performances, die zu einem Ausdruck ihrer selbst (im Konflikt mit anderen Bildern) ermutigt werden; wie bereits erwähnt sieht Mazer darin einen Grund, weshalb *Professional Wrestling* von vielen Männern als Teil ihrer Adoleszenz (und damit der Umsetzung ihres eigenen Selbst- und Männlichkeitsbildes) positiv erinnert wird.⁹⁸⁰ Im Kontext der *Wrestling*-Autobiografien werden diese Optionen vielfach zurückgenommen – im Rahmen des Auftrags, sich als realer Mensch und Bürger zu präsentieren, steigt der Druck, sich in der Selbstrepräsentation wieder einem Bild anzugleichen, welches Mainstream-kompatibel ist. Für die Exploration von Männlichkeitsentwürfen und etwa Vaterrollen jenseits des Üblichen ist in der *Wrestling*-Autobiografie wenig Platz; und wessen Traum einer harmonischen Kleinfamilie „geplatzt“ ist, muss diesen Verlust zumindest entsprechend als Scheitern kennzeichnen und bedauern. Für WrestlerInnen ist in der Autobiografie bislang kein

⁹⁷⁹ Rahilly, *Is RAW War?*, S. 220.

⁹⁸⁰ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 107.

Platz für das Errichten einer analogen Fiktion; für sie scheint der Weg zurück in eine Mittelschichts-Fantasie versperrt zu sein und keine Option zu bestehen, wie männliche Kollegen während der Karriere eine Parallelexistenz zu führen zu versuchen.

Erfolgt die Wahrnehmung eines Scheiterns in der (post)modernen Gesellschaft über die dabei mitgedachte Beurteilung durch eine Öffentlichkeit, innerhalb derer Leistung bzw. deren Abwesenheit objektiviert werden, wird – wie bereits ausgeführt – das Scheitern im Rahmen eines *Wrestling*-Narrativs als Effekt einer Gestaltung verstanden, während der emotionale Effekt des Miterlebens eines Scheiterns durch die Leistung der PerformerInnen gewahrt bleibt. Doch in der *Professional Wrestling*-Autobiografie wird ein wie auch immer erlebtes Scheitern wiederum durch eine Darstellungsweise modifiziert, die sich an einer dabei mitgedachten Beurteilung durch eine Öffentlichkeit orientiert, innerhalb derer Leistung bzw. deren Abwesenheit nach Standards objektiviert werden, die im Rahmen der *Wrestling*-Narrative zumindest variiert oder durch die Inszenierung als Konstruktionen gezeigt werden. Geht in der (post)modernen Gesellschaft dieses System Hand in Hand damit, dass eine gelungene Außendarstellung privates Scheitern vor den Augen der Öffentlichkeit verbergen kann, gibt es diese Umkehrung im den Narrativen des *Wrestling* nicht, denn privates, vor der Öffentlichkeit verborgenes Scheitern ist in diesem Rahmen nicht darstellbar und damit nicht vorhanden. In der *Professional Wrestling*-Autobiografie gibt es jedoch sehr wohl privates Scheitern, das vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen werden kann und durch eine derartige Vorgehensweise Erfolg nach außen hin behauptet und darstellt. Ist in der (post)modernen Gesellschaft öffentliches Scheitern vor allem ökonomisches Scheitern, führt in der Welt der *Wrestling*-Inszenierung öffentliches Scheitern letztlich zu ökonomischem Erfolg, und dies ist auch in der *Wrestling*-Autobiografie (so sie Aufmerksamkeit und Umsatz generiert) der Fall – doch ohne dass die Inszenierung dieses Scheiterns so deutlich markiert würde wie durch den Rahmen, der das *Wrestling*-Narrativ an sich ergibt. Ein Scheitern, das im Rahmen einer *Wrestling*-Autobiografie erzählt wird, muss in der Regel in ein wie auch immer konstruiertes Er-

folgsmodell übersetzt werden; insofern sind sie weit davon entfernt, ein Scheitern nicht „als Sackgasse oder sinnlosen Umweg eines Lebensweges, sondern als selbstverständlichen Bestandteil moderner Biographien zu begreifen“. ⁹⁸¹ Und doch bietet gerade die *Professional Wrestling*-Autobiografie Räume, „die Fähigkeit zum Sprechen über eigenes Scheitern“ zu entwickeln, allein dadurch, dass die Lebens- und Arbeitsbedingungen des *Business* das Potential besitzen, die erzählerischen Strategien der Konstruktion eines erfolgreichen Lebens in einer Weise zu kontrastieren, dass der Eindruck eines Scheiterns Zentrum selbst der Erfolgsautobiografie sein muss. Darüber hinaus zeigt sich die Erzählbarkeit eines Scheiterns (oder zumindest eines Lebens abseits großen Erfolgs) gerade auch in den von Großverlagen und der WWE allein gelassenen Publikationsprojekten derjenigen, die auch in weiterer Folge als PerformerInnen von der Promotion fallen gelassen wurden – also etwa die Autobiografie Joanie Laurers, die aus Perspektive eines „Erfolgsmodells“ desaströs erscheinen mag, aus einer anderen Perspektive aber das Scheitern an einer Inszenierung und deren strukturellen Grenzen in Worte fasst, die vor allem in ihrer nach Maßstäben der Erfolgskonstruktion geradezu selbstzerstörerischen Authentizität Scheitern sagbar machen – oder in den Publikationsprojekten von vergleichsweise kleinen oder kleinsten Verlagen wie der *ECW Press* und der *Crowbar Press*, die Autobiografien als Stimmen eines Lebens im *Professional Wrestling* jenseits großen Erfolgs veröffentlichten, ohne diese „als Sackgasse oder sinnlosen Umweg eines Lebensweges“ zu präsentieren.

⁹⁸¹ Zahlmann, *Sprachspiele des Scheiterns*, S. 9.

3.2 *Professional Wrestling* erlernen und ausführen

In diesem Abschnitt werden die Autobiografien auf jene Inhalte hin analysiert, die Informationen zu einer Sozialgeschichte des *Wrestling* beinhalten und die Mechanismen, Funktionen und Diskurse dieser Subkultur, wie sie im ersten Kapitel dieser Arbeit präsentiert wurden, aus der individuellen Sicht der WrestlerInnen veranschaulichen, belegen oder kontrastieren. Dabei liegt das Augenmerk auf den konkreten Fertigkeiten und Handlungen, die eine Ausführung von *Wrestling*-Performances bedingen, und Fragen der Ausbildung und des Berufseinstiegs.

3.2.1 Wrestler werden – Motivation, Ausbildung & Initiation

Sharon Mazer hat in dem Kapitel „Learning the Game“⁹⁸² basierend auf ihren Feldstudien in einer *Wrestling*-Schule in den 1990ern die relevanten Elemente und tragenden Strukturen der *Professional Wrestling*-Ausbildung skizziert. Ihren Studien zufolge muss der *Wrestling*-Aspirant mehr erwerben als bloße „athletische und performative Skills“ – die *Wrestling*-Ausbildung dient auch dazu, ihm maskuline Verhaltenscodes beizubringen, die er annehmen muss:

But learning the game is an often brutal reality check, an enforced encounter with one's own physical, intellectual, and emotional limitations experienced through the tedium of repetitive practice and the volatility of the other men. It is an exercise in managing the self, as much as learning to submit as it is about dominating, and about learning to accept the demand that one lose as it is about the pleasure of winning, or at least the appearance of winning.⁹⁸³

Mazer beschreibt eine Ausbildung, die basale athletische Fertigkeiten ebenso vermittelt wie Grundlagen von *Performance* und *Showmanship*: *Persona*-Entwicklung, Vorgehensweise als *babyface* und *heel*, Verbindung mit dem Publikum, das Generieren von *heat*. Training findet Mazers Erfahrung nach vor allem eins-zu-eins bzw. zwischen den AspirantInnen untereinander statt: „In a linked chain of apprenticeship, the more experienced

⁹⁸² Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 50-92.

⁹⁸³ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 53.

wrestlers, some with as little as two or three months' training themselves, come to act as trainers and coaches to the newer ones, going a few rounds, demonstrating moves, offering advice from the sidelines."⁹⁸⁴ Damit werden aber auch Respekt (aktiv wie passiv), Demut und maskuliner Stolz als Teil eines Initiationsvorgangs vermittelt, der laut Mazer in abweichenden Versionen jedem/r WrestlerIn abverlangt wird – „a process of assimilation via discipline and submission into the wrestlers' fraternity."⁹⁸⁵ Mazer streicht die Parallelen zu hoffnungsvollen JungschauspielerInnen heraus, die sich nach New York oder Hollywood aufmachen: „Like neophyte actors, what neophyte wrestlers buy is more than a chance at a dream; it's a chance to live in the dream while working toward it."⁹⁸⁶ Das Training beinhaltet einen fließenden Übergang zur Professionalität, da viele *Wrestling*-Trainer auch als die ersten Agenten und Promoter ihrer Auszubildenden tätig sind und eigene *Wrestling*-Events in kleinen Venues mit wenig Umsatz organisieren. *Wrestling*-AspirantInnen erhalten somit durch Live-Auftritte vor Publikum eine umfassende Einführung in die verschiedenen Aspekte des Geschäfts.

When a wrestler enters the ring he begins to „act as“ a professional wrestler. As he deliberately works at developing a wrestler's physicality and assimilating a wrestler's knowledge, he acquires a distinctive wrestler's presence. The wrestler he becomes in practice becomes his persona in performance.⁹⁸⁷

Professional Wrestling-AnfängerInnen sind zumeist um die zwanzig, als Fans in der *Wrestling*-Kultur sozialisiert, und haben zumeist bereits eine Sportart betrieben – etwa Football oder Ringen. Viele der AspirantInnen betreiben Bodybuilding. Manche entstammen *Wrestling*-Familien; viele haben irgendeine Form von Schauspiel-Erfahrung.⁹⁸⁸

Die Ausbildung ähnelt in ihren Rhythmen und Prinzipien jener von SchauspielerInnen und TänzerInnen – „concentration, precision, consciousness into subconsciousness, repetition, demonstration, explanation,

⁹⁸⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 55.

⁹⁸⁵ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 57.

⁹⁸⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 57.

⁹⁸⁷ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 58.

⁹⁸⁸ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 53-61,

imitation.“⁹⁸⁹ Fortschritt wird durch eine Periode ständiger Wiederholung bei gleichzeitiger Einsicht in die noch vorhandenen eigenen Beschränkungen erzielt. Verständnis für die Vorgänge (auf einer abstrakten Ebene) wird durch ständiges aktives Engagement auf physischer Ebene erreicht. Eine andere Gemeinsamkeit besteht auf ökonomischer Ebene: „Like actors and dancers, while it is possible to become an insider in a very privileged community, a key component of the learning process is coming to recognize that very few „professionals“ are ever successful enough to give up their day jobs.“⁹⁹⁰ Ziel ist „a kind of kinetic fluency“, die WrestlerInnen automatisch agieren und reagieren und improvisierte wie choreografierte Bewegungsabläufe im Konzert mit einem/r PartnerIn zu einem gemeinsamen Match-Narrativ werden lässt.⁹⁹¹

Die Ausführungen Mazers beschreiben grundsätzliche Elemente des *Wrestling*-Trainings in einer abstrahierten Form, welche sich prinzipiell mit den in *Professional Wrestling*-Autobiografien geschilderten individuellen „Ausbildungs- und Lehrlingszeiten“ deckt; der Mehrwert des Ausbildungsbeschreibungen der Autobiografien liegt in der Vielzahl individueller Stimmen, die über die Funktionsweisen des Trainings hinaus ein vielschichtiges Bild davon geben, wer wie zum/r WrestlerIn wird – und veranschaulichen, was „a process of assimilation via discipline and submission into the wrestlers’ fraternity“ tatsächlich bedeuten kann, inwiefern die Qualität der Ausbildung fluktuiert, und wie sich der „fließende“ Übergang zur Professionalität gestaltet.

Wer findet den Weg in das *Business*? Einige jener, die ihre *Wrestling*-Karriere in einer Autobiografie beschrieben, wurden in das *Business* geboren. Ted DiBiase, Terry Funk, Eddie Guerrero, Bret Hart, Owen Hart, Dustin Rhodes, und Rey Mysterio wuchsen als Söhne bzw. Neffe von Wrestlern (bzw. im Falle von DiBiase auch einer Wrestlerin) und *Wrestling*-Promotern auf – Dwayne Johnson war sogar Wrestler dritter Generation. Für sie scheint der Weg in das *Business* vorgezeichnet zu sein – sie haben von Geburt an Zugang zu Wissen, Ausbildungsmöglichkeiten, Netz-

⁹⁸⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 71.

⁹⁹⁰ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 71.

⁹⁹¹ Vgl. Mazer, *Professional Wrestling*, S. 71.

werken und verfügen über umfangreiches symbolisches Kapital. Doch nicht für alle verlief der Karriereweg so eindeutig wie etwa für Terry Funk, der schon im Alter von fünf Jahren in die Grundbegriffe des Ringens und mit den Jahren sukzessive in das *Professional Wrestling* eingeführt wurde, um in der Promotion seines Vaters gemeinsam mit seinem Bruder aufzutreten;⁹⁹² oder wie für Rey Mysterio (jr.), der als Neffe des mexikanischen Wrestlers Rey Mysterio im Alter von acht Jahren in der *Wrestling*-Schule seines Onkels seine Ausbildung begann,⁹⁹³ seine Karriere im Alter von 14 Jahren startete und 1991 im Alter von 16 Jahren offiziell lizenziert wurde.⁹⁹⁴ Zwar waren alle Wrestler, die in der Subkultur aufgewachsen und deren Autobiografien ausgewertet wurden, von Kindheit an mit den Regeln des *Business* vertraut und hatten sich – oftmals spielerisch – einen Großteil der notwendigen Fertigkeiten angeeignet, doch sie wurden nicht zwangsläufig dazu angehalten, in das Familiengeschäft einzusteigen – vielmehr scheinen sich *Wrestling*-Familien für ihre Kinder Karrieren jenseits des *Wrestling* zu wünschen, und zwar vor allem in akzeptierten, „legitimen“ Sportarten. Das Muster, das sich in solchen Biografien abzeichnet, liegt in der Situation begründet, dass für die Kinder des *Wrestling* das *Business* stets als Alternative bereitsteht, bei Rückschlägen auf dem Weg in eine *Wrestling*-ferne Karriere einen Rückzugsort und einen Plan B bedeutet – und zudem die Gelegenheit, schon in jungen Jahren viel Geld zu verdienen, was ihnen durch ihre Familienverbindungen leichter fallen mag als anderen jungen Kollegen. Ted DiBiase hatte es etwa über ein Football-Stipendium auf das College geschafft, blieb aber auch nach dem Tod seines Stiefvaters über seine Freundschaft mit den Funks in Amarillo mit dem *Business* in Kontakt. Dort erlernte DiBiase die Grundlagen des *Wrestling* und nahm etwa auch an dem Training teil, das Tomomi Tsuruta von den Funks erhielt.⁹⁹⁵ DiBiase half als Schiedsrichter bei den Funks aus und erhielt für

⁹⁹² Vgl. Terry Funk, *More than just Hardcore*, S. 17-40.

⁹⁹³ Vgl. Rey Mysterio with Jeremy Roberts, *Rey Mysterio. Behind the Mask* (London, New York: Simon & Schuster 2010 – first edition 2009), S. 15-18.

⁹⁹⁴ Vgl. Rey Mysterio, *Behind the Mask*, S. 28.

⁹⁹⁵ Vgl. Ted DiBiase with Tom Calazzo, *Ted Dibiase. The Million Dollar Man* (New York: Pocket Books 2008), S. 72.

den Tag \$50.⁹⁹⁶ Im Sommer 1974 vertrat DiBiase einen Wrestler, verletzte sich dabei prompt und riskierte damit seine Karriere als Footballer. Er zog sich vom *Wrestling* zurück, um sich auf Football konzentrieren zu können, doch weitere Verletzungen warfen ihn dabei zurück. Dick Murdoch vermittelte DiBiase an Bill Watts *Mid-South-Promotion* – zunächst als Sommerjob. Am Ende des Sommers teilte DiBiase seinem Football-Team mit, dass er nicht mehr zurückkehren würde.⁹⁹⁷ Eddie Guerrero begann seine Ausbildung von Kindheit an im Alter von acht oder neun Jahren als Sohn des Wrestlers und Promoters Gory Guerrero.⁹⁹⁸ Für den notwendigen „process of assimilation via discipline and submission into the wrestlers’ fraternity“ sorgten statt *Wrestling*-Brüdern seine tatsächlichen Brüder in schmerzhafter Initiation, bevor sie ihn in die Prinzipien des *Business* einweihten.⁹⁹⁹ Guerreros Rationalisierung der derart an ihm verübten Gewalt findet sich in ähnlicher Form in zahlreichen Autobiografien wieder: „I didn’t realize it at the time, but by kicking my ass, they were teaching me respect. They were showing me how to respect this business. They were treating me like they would treat any kid who wanted to learn how to wrestle.“¹⁰⁰⁰ Schon als Neunjähriger trat Guerrero im Rahmen eines komödiantischen Programmsegments als Wrestler vor Publikum auf; seine Ausbildung wurde durch sportliches Ringen vervollständigt.¹⁰⁰¹ Ein sommerlicher *Wrestling*-Tournée-Trip als Begleiter seiner Brüder Chavo und Hector in der Promotion *Florida Championship Wrestling* brachte ihn in den *Wrestling*-Lifestyle und auf den Geschmack.¹⁰⁰² Seine Karriere als Ringer an der *New Mexico Highlands University* endete aufgrund einer Verletzung schon im ersten Semester.¹⁰⁰³ Guerreros Vater verhalf ihm als Trainer zu einem letzten Schliff der Fähigkeiten, die ihm in Kombination mit den Verbindungen sei-

⁹⁹⁶ Vgl. Ted Dibiase, *The Million Dollar Man*, S. 76f.

⁹⁹⁷ Vgl. Ted Dibiase, *The Million Dollar Man*, S. 80-82

⁹⁹⁸ Vgl. Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 22.

⁹⁹⁹ Vgl. Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 22f.

¹⁰⁰⁰ Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 23.

¹⁰⁰¹ Vgl. Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 33.

¹⁰⁰² Vgl. Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 34f.

¹⁰⁰³ Vgl. Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 37.

ner Familie einen Start im *Professional Wrestling* ermöglichten; Guerreros erstes offizielles Match fand am 27. Juni 1987 statt.¹⁰⁰⁴

Die familiäre Situation kann vor allem dann eine schwierige sein, wenn das Einkommen der Familie von der *Wrestling*-Promotion der Eltern abhängig ist und die eigenen Kinder als verlässliche Mitarbeiter und Wrestler gesucht sind. Bret Hart wurde als zehntes von zwölf Kindern des kanadischen *Wrestling*-Promoters Stu Hart geboren. Nicht nur Vater und Mutter, auch viele seiner Geschwister waren im Geschäft des Vaters tätig.¹⁰⁰⁵ Bret Hart war zunächst unentschlossen, ob er eine Karriere als Wrestler einschlagen sollte, und dachte darüber nach, die Filmhochschule zu besuchen;¹⁰⁰⁶ als dieser Traum platzte, begann er in der Firma seines Vaters als Wrestler und zeitweise auch als Booker zu arbeiten. Ausgebildet wurde er zuvor im Haus seiner Eltern von den Wrestlern Katsuji Adachi und Kazuo Sakurada.¹⁰⁰⁷ Trotz seines Hintergrundes bedeutete der Schritt, Wrestler zu werden, auch für Hart eine einschneidende Änderung. Nach einem Jahr als Wrestler resümiert er:

I almost didn't recognize my own face in the rearview mirror, I'd changed so much in one year. I hardly saw my old high school friends any more. Either they weren't interested in wrestling, or they sensed it was awkward for me to talk about it. My life was full off the strangest characters now, and it was all so oddly inviting. I was beginning to understand why all my big brothers were involved in wrestling; the camaraderie, mutual respect and sense of belonging did wonders to mend lost and battered souls. But what I didn't see, as I followed the broken white line home, is that life as a pro wrestler is highly addictive. Once you get a taste for it, your old life fades away and disappears.¹⁰⁰⁸

Sein jüngerer Bruder Owen verfolgte Ringen als Schulsport, arbeitete als Jugendlicher in der Promotion seines Vaters¹⁰⁰⁹ und wurde (nach der Darstellung seiner Ehefrau und Witwe) sukzessive in eine Karriere im Ring hineingezogen; nach seinem High-School-Abschluss begann er als Wrestler für seinen Vater und in Europa zu arbeiten; das steigende Arbeitsvolumen

¹⁰⁰⁴ Vgl. Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 38f.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 1-34.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 36.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 37-40.

¹⁰⁰⁸ Bret Hart, *Hitman*, S. 61.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Martha Hart, *Broken Harts*, S. 39-44.

(und Paychecks zu \$500 die Woche) führten dazu, dass Hart seine Universitätsausbildung abbrach.¹⁰¹⁰ Einen Sonderfall stellt Dustin Rhodes dar, der als Sohn des berühmten Wrestlers Dusty Rhodes aufwuchs, seinen Vater allerdings während Kindheit und Jugend kaum zu Gesicht bekam. Rhodes sen. war zunächst gegen eine *Wrestling*-Karriere seines Sohnes, akzeptierte den Wunsch seines Sohnes aber 1988, gab ihm einen 45-minütigen Crash-Kurs in Bezug auf die Mechanismen des *Business* und verschaffte dem 19jährigen einen Job als *Wrestling*-Schiedsrichter. Dustin Rhodes fuhr für diesen Job über 700 Meilen und erhielt dafür \$20.¹⁰¹¹ In der Folge schickte Rhodes sen. seinen Sohn zum Training nach Dallas zu Jim Wehba. Nach ein paar Monaten Training vermittelte Rhodes sen. seinen Sohn nach Tampa, damit dieser in der Promotion *Florida Championship Wrestling* seine ersten Sporen verdienen konnte. Dustin Rhodes arbeitete dort zwei Jahre lang, für \$20 pro Nacht.¹⁰¹²

Wer nicht aus einer *Wrestling*-Familie stammt, aber dennoch einen Weg in das *Business* finden will, hat es schwerer. Mit Ende der 1980er war es immerhin möglich geworden, in Kontakt mit einer *Wrestling*-Schule zu kommen (wie es etwa auch Sharon Mazer für ihre Feldforschung tat). Vor den 1980ern musste der prospektive Wrestler einen *inside man* kontaktieren, der ihm den Weg in das *Business* eröffnete – wenn nicht sogar das *Business* in Einzelfällen von sich aus auf einen vielversprechenden Kandidaten zukam. Das Training fand vor der Einrichtung von *Wrestling*-Schulen (und damit einhergehenden gewinnmaximierenden Strategien) vornehmlich als Einzeltraining oder im Training gemeinsam mit bereits arrivierten Wrestlern statt. Aus der Frühzeit des *Professional Wrestling* im 20. Jahrhundert, soweit die Autobiografien diesen Teil der *Wrestling*-Geschichte abdecken, lassen sich nur wenige Details zu den Trainingsbedingungen herauslesen. Als eine zweite Gruppe innerhalb derer, die das *Wrestling* zu ihrer Karriere machten, sind *diejenigen Personen aufzufassen, für die Wrestling schon früh als einziger Berufswunsch feststand*. Zu ihnen gehörte *Wrestling*-Legende Lou Thesz, der sich als Achtjähriger für griechisch-

¹⁰¹⁰ Vgl. Martha Hart, *Broken Harts*, S. 56-60.

¹⁰¹¹ Vgl. Dustin Rhodes, *Cross Rhodes*, S. 21-23.

¹⁰¹² Vgl. Dustin Rhodes, *Cross Rhodes*, S. 27f.

römisches Ringen zu interessieren begann.¹⁰¹³ Im Alter von 14 Jahren verlegte er sich auf *freestyle wrestling* und wurde von Ex-Profi John Zastro unter die Fittiche genommen. Zastro vermittelte Thesz an Trainer Joe Sanderson, der ihm vorschlug, *Professional Wrestler* zu werden. Thesz' Match-Debüt fand 1932 statt. Zu den näheren Umständen und Inhalten der Ausbildung bzw. zu etwaigen finanziellen Modalitäten macht Thesz keine Angaben.¹⁰¹⁴ Freddie Blassie gab sich 1935 im Alter von 17 Jahren als Wrestler aus, um eine No-Show-Lücke innerhalb eines Programms zu schließen, und bestritt sein erstes Match als *shoot*, den er klar verlor.¹⁰¹⁵ Blassie arbeitete zunächst als Wrestler auf Karnevals, bevor er zu spezialisierten *Wrestling*-Promotern überwechselte.¹⁰¹⁶ Auch er macht zu den näheren Umständen seiner Ausbildung keine Angaben. Pat Patterson hingegen erläutert, dass er 1955 im Alter von 14 Jahren ein- oder zweimal in *Les Loisirs Saint Jean Baptiste* in Montréal trainierte; er suchte die Nähe von Wrestlern und „trainierte“ mit diesen („They stretched me more than they really taught me.“¹⁰¹⁷ – ein weiterer, recht dezenter Hinweis auf den „process of assimilation via discipline and submission into the wrestlers' fraternity“) in *Le Palais des Sports*. Sein erstes Match fand 1958 statt. Über den Promoter Sylvio Samson erhielt Patterson die Chance, regelmäßig aufzutreten. Zu Beginn verdiente er im besten Fall etwa \$5 pro Nacht.¹⁰¹⁸ Tom Billington wurde in Golborne, Lancashire von seinem Vater schon als Kind im Boxen ausgebildet. Sein *Wrestling*-Training erhielt er als Teenager von Ted Betley, drei Jahre lang, sechs Tage die Woche. Seine Ausbildung im *Shoot-Wrestling* findet zunächst in Billy Rileys Gym statt, wo er sehr brutal behandelt wird; Betley bringt ihn deshalb zu Billy Chambers.¹⁰¹⁹

Although I didn't really enjoy those sessions, they made me realize what I wanted to be in life. The way I see it, if somebody gets hurt in wrestling and doesn't come back, they don't want it. If they get hurt but still keep coming

¹⁰¹³ Vgl. Lou Thesz, *Hooker*, S. 20f.

¹⁰¹⁴ Vgl. Lou Thesz, *Hooker*, S. 23f.

¹⁰¹⁵ Vgl. Freddie Blassie, *Listen, You Pencil Neck Geeks*, S. 11.

¹⁰¹⁶ Vgl. Freddie Blassie, *Listen, You Pencil Neck Geeks*, S. 13-21.

¹⁰¹⁷ Pat Patterson, *Accepted*, S. 20.

¹⁰¹⁸ Vgl. Pat Patterson, *Accepted*, S. 19-23.

¹⁰¹⁹ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 3-7.

back, over and over again, they want it. And I wanted it. So I kept going back to Billy Chambers and putting up with the pain, once or twice a week.¹⁰²⁰

Billington gibt hier die im *Business* weitverbreitete Ansicht wieder, dass nur die Bereitschaft Schmerzen zu ertragen überzeugend den Wunsch vermitteln kann, Wrestler werden zu wollen. Wer die Schmerzen und Demütigungen nicht willig ertragen kann, ist einfach nicht für das Geschäft geschaffen – was einerseits mit dem Umstand begründet werden kann, dass nur derjenige Teil des *Wrestling* werden kann, der bereit ist, sich unterzuordnen; andererseits sollte durch das Ziehen einer derartigen Schmerzgrenze verhindert werden, dass die Geheimnisse des *Professional Wrestling* an Außenstehende weitergegeben wurden, die nicht einen hohen Preis dafür zu zahlen bereit waren. Die dadurch vermittelte „Bruderschaft“ innerhalb des *Wrestling* zeigt sich damit schon in ihrem Training als eine von Machtverhältnissen bestimmte, autoritäre Struktur, in der diejenigen belohnt werden, die Unterdrückung ertragen bzw. in weiterer Folge selbst in der Lage sind, erfolgreich zu unterdrücken. Wie erfolgreich dieses Training war, zeigt sich in Billingtons Autobiografie, in der er sich – es lässt sich kaum anders ausdrücken – als in weiterer Folge aggressiver, boshafter und sadistischer Mensch darstellt, der seine Kollegen mit überaus grausamen Handlungen innerhalb und außerhalb des Rings quält; diese Selbstdarstellung wird in anderen Autobiografien (wie etwa Bret Harts oder Mick Foleys) bestätigt.¹⁰²¹ Betley vermittelte Billington an Promoter weiter; nach drei Jahren im englischen *Business* verließ Billington 1978 aus Unzufriedenheit über die finanzielle Situation England Richtung Kanada.¹⁰²²

Ein Beispiel für erfolgreiches Einzeltraining, das als bezahlte Dienstleistung in Anspruch genommen wurde, stammt aus den 1980ern: Nachdem Shawn Michaels und seine Eltern eingesehen hatten, dass sich das Leben am College für ihn wenig erfolgreich entwickelte, beschlossen die Eltern dem Sohn zumindest eine Starthilfe in seinen Lebenstraum zu geben.

¹⁰²⁰ Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 8.

¹⁰²¹ Für Details siehe den Abschnitt „*Professional Wrestling: Community & Politik*“.

¹⁰²² Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 9-15.

Michaels kam über eine Golf-Bekannschaft seines Vaters in Kontakt zu Wrestling-Promoter Fred Behrend.¹⁰²³ Dieser vermittelte ihn 1984 an Jose Lothario weiter, der Michaels um den Preis von \$3000 (Michaels' Vater nahm dafür einen Kredit auf) gemeinsam mit einem Assistenten dreimal die Woche trainierte („until I was ready to move on or quit“¹⁰²⁴). Erklärungen zu den Mechanismen des Geschäfts gab es in diesem Training keine: „His job, as he saw it, was to work me out in the ring, teach me a few basics, and then if I was good enough, I would learn by actually wrestling. This was the way people had broken into the business for years.“¹⁰²⁵ Michaels erwähnt keine gewalttätigen Initiationsriten. Gelehrt wurden „basic wrestling moves“, also „locks“, „tackles“, und „bumps“. Anleitungen, wie einzelne *moves* zu einem gesamten Match zu kombinieren waren, gab es nicht, lediglich Kombinationen von *moves* oder mexikanisch orientierte *luchador sequences* wurden trainiert. Nach zwei Monaten Training wurde Michaels an *Mid-South Wrestling* vermittelt. Sein erstes Match fand am 16. Oktober 1984 in Lake Charles, Louisiana statt.¹⁰²⁶ Die „Erstaufnahme“ in die *Wrestling-Community* war laut Michaels freundlich; er bestritt sein erstes Match improvisiert und ohne Absprache bis auf das Finish.¹⁰²⁷

Wer aber keinen Kontakt zu Trainern findet, die zu einer Individualbetreuung bereit sind, bzw. wer auch nicht über das Geld verfügt, eine solche Ausbildung zu bezahlen, muss sich andere Wege suchen, um in das *Business* zu gelangen. Im Laufe der 1980er kamen *Wrestling-Schulen* auf; Bob Hollys Autobiografie schildert die früheste in diesen Texten dokumentierte Ausbildung in einer derartigen Einrichtung. Bob Holly wurde von einem Vorgesetzten mit dem Wrestler Marcel Pringle in Kontakt gebracht, welcher Holly erst nach langwierigem, hartnäckigen Zusetzen an die *K-Fabin School of Wrestling* in Pensacola, Florida verwies. Holly schrieb sich bei den Trainern Bob Sweetan und Rip Tyler für \$3000 ein, die in Raten bezahlt werden konnten. Holly überstand zunächst eine Zeit der Folter –

¹⁰²³ Vgl. Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 44f.

¹⁰²⁴ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 53.

¹⁰²⁵ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 54.

¹⁰²⁶ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 54-57.

¹⁰²⁷ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 57-63.

von 20 Anfängern (die anzunehmender Weise alle zumindest Einschreibgebühren bezahlt hatten) blieben nur drei übrig. Holly trainierte dort acht Monate lang an jedem Wochentag nach Ende seiner Arbeitsschicht als Schweißer. Seine ersten Matches fanden in der an die Schule angeschlossenen *World Organization Wrestling*-Promotion statt.¹⁰²⁸ Bob Holly beschreibt die erste Phase nach Abschluss der „Grundausbildung“, in welcher ein Nachwuchs-Wrestler erste Erfahrungen als Performer vor einem Publikum sammelt, für die Mitte der 1980er folgendermaßen:

I was just a plain babyface, but that was how people always started in those days. You learned to wrestle as a babyface and you started in front of the crowds as a babyface because the heel called the match, dictating what we did in the ring and the pace of the match. The heel told the babyface when to go to certain moves or spots, and had to know how to get heat [...] and how to get that babyface over. You had to have experience to call a match, so until you had enough experience, you worked as a babyface. They turned you into a heel once you understood how to tell a story in the ring and how to control the pace of a match in order to get a reaction from the audience. The heels had the gimmicks, the flashy robes, and the characters. The babyfaces had a nothing nickname and a pair of trunks. Even if you were an experienced babyface and had got over [...] the heel still called the match. Wrestling has changed since then. It evolved in the '90s to a point where the most experienced guy tended to call the match, whether he was a heel or a babyface. If you were the less experienced wrestler, you might make suggestions depending on how well you knew the guy you were working with. If you knew him well enough, you might throw in a few ideas in here and there, but if you were working with a guy you just met, you didn't say a fucking word and you let the senior guy call the whole match. You have to build up trust in the other wrestlers by proving that you know what you're doing and that you understand how a match works before you start suggesting things.¹⁰²⁹

Holly ist ein Beispiel für jene *Wrestling*-Karrieren, welche aus persönlicher Überzeugung parallel zu einem Brotberuf erlernt und dann auch ausgeübt werden, bis sich erst nach Jahren die Gelegenheit ergibt, im *Wrestling* „Vollzeit“ Fuß zu fassen. Im Vergleich mit der zuvor geschilderten Frühphase der Karriere von Shawn Michaels lässt sich hier – abgesehen davon, dass hierbei ein Vergleich von Talent, Risikobereitschaft und Glück zweier Individuen nicht möglich ist – zumindest die These aufstellen, dass schon der Einstieg in die Ausbildung als Wrestler ein zentraler Schritt ist, da die Vernetzung des Trainers von nicht zu überbietender Bedeutung für

¹⁰²⁸ Vgl. Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 31-40.

¹⁰²⁹ Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 35f.

den Karriereestieg sein kann. Die Entstehung von *Wrestling*-Schulen muss zudem als ökonomisch motivierter Entschluss begriffen werden, der es Wrestlern (zumeist nach Ende ihre aktiven Karriere) ermöglichte, Geld an AnfängerInnen zu verdienen. Eine Zunahme an *Wrestling*-Schulen (oftmals von wenig bekannten Performern betrieben) war nicht geeignet, jenseits der leichteren Vermittlung von grundsätzlichen Fertigkeiten Großes für die Karrieren von jungen WrestlerInnen zu leisten.

Dass *Wrestling*-Schulen vor allem in ihrer Frühphase nicht gänzlich gewinnorientiert waren, zeigt die frühe Ausbildungsphase von Chris Kanyon, der sich bei mehreren *Wrestling*-Schulen bewarb. Don Owens aus Portland schrieb an Kanyon: „Dear Chris, [...] if my own kids wanted to get into this dirty, filthy business, I'd pull out a gun and shoot them. [...] Do yourself a favor and get a college education and never think about this again [...].“¹⁰³⁰ Über einen Zufall kam Kanyon zu Peter McKays *Gladiator Gym* in Manhattan, wo er acht Wochen lang gratis trainieren durfte. Er lernte so schnell, dass er nach drei Wochen beschuldigt wurde, ein Spion von Johnny Rodz' benachbarter *Wrestling*-Schule zu sein; die Konkurrenz war anscheinend groß genug, um solche Paranoia zu rechtfertigen. Einmal wurde Kanyon während des Trainings von den Wrestlern „Power Twins“ geschlagen, was sein Trainer als Teil der *learning experience* präsentierte. Ansonsten war das Training laut Kanyon stark auf Sicherheit im Ring ausgerichtet. McKay organisierte erste Matches für Kanyon; nach Abschluss des Trainings schloss Kanyon das College ab.¹⁰³¹ Kanyon nahm in weiterer Folge für \$70,000 im Jahr einen Job als Physiotherapeut in Columbia, South Carolina an. Über Jim Mitchell kam er in Kontakt zu der berühmten Wrestlerin Lillian Ellison (*The Fabulous Moolah*), die ihm regelmäßige Matches verschaffte.¹⁰³² Mitchell warnte Kanyon davor, wie andere hoffnungsvolle *Wrestling*-AspirantInnen betrogen zu werden:

They'd make the jacket for him, and the boots, and maybe they'd take pictures of him. Then they would have him buy all of it, because he would be told

¹⁰³⁰ Chris Kanyon, *Wrestling Reality*, S. 37.

¹⁰³¹ Vgl. Chris Kanyon, *Wrestling Reality*, S. 66-82.

¹⁰³² Vgl. Chris Kanyon, *Wrestling Reality*, S. 85-100.

he needed it, or, like me, he would be proud and want to buy it. Then they would start taping his matches, and every good wrestler needs to keep his matches on tape, so they would sell him the tapes too. All of this was on top of the \$3,000 fee for the wrestling classes. Moolah and Mae would then book gigs for the kid all over South Carolina. But unbeknownst to the kid, that's as far as he was ever going to go. Because he didn't have it, he wouldn't make it any further.¹⁰³³

Der Weg ins *Business* ist also in vielfacher Weise schon von Beginn an ein Geschäft – für diejenigen, die an den hoffnungsvollen Jung-WrestlerInnen verdienen.

Ende der 1980er war es für Chris Jericho bereits keine Schweiiergekit, Kontakt mit einer *Wrestling*-Schule aufzunehmen. Er schrieb auf eine Anzeige hin das *Hart Brothers Pro Wrestling Camp* an, das sich mit diesem Titel auf die Hart-Wrestling-Dynastie aus Calgary und auf die Trainingsmethoden des legendären Patriarchen Stu Hart berief. Als Antwort bekam er Trainingstipps und die Auskunft, dass er mindestens 18 Jahre alt sein musste, um teilnehmen zu dürfen.¹⁰³⁴ Im Sommer 1989 heuerte Jericho als Teil der Ring-Crew der neu gegründeten *Keystone Wrestling Alliance* an, wodurch er in die Welt des *Business* eingeführt wurde.¹⁰³⁵ Im Sommer 1989 begann Jericho seine Ausbildung im Camp – sie dauerte acht Wochen und kostete \$2000 – zuzüglich \$400 im Monat für ein Zimmer in einem Hotel.¹⁰³⁶ Durchgeführt wurde das Trainingslager von Ed Langley; ein „Hart Brother“ erschien am ersten Tag in der Form von Keith Hart, der die Teilnahmegebühr einsammelte und danach nicht mehr wiederkehrte. Hart ließ die Schüler einen Vertrag unterschreiben, welche damit der Schule 10% all ihrer zukünftigen *Wrestling*-Einnahmen abzutreten versprechen – andernfalls konnte am Training nicht teilgenommen werden. Jericho unterschrieb; der Vertrag wurde allerdings niemals exekutiert und blieb folgenlos. Jericho bestritt sein erstes Match am 2. Oktober 1990.¹⁰³⁷ Er beschreibt das Training als hart und schmerzhaft (ein Großteil der SchülerInnen hörte frühzeitig auf), aber (bis auf das Verhalten Keith Harts, der

¹⁰³³ Chris Kanyon, *Wrestling Reality*, S. 97.

¹⁰³⁴ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 24.

¹⁰³⁵ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 32-36.

¹⁰³⁶ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 38.

¹⁰³⁷ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 45.

am ersten Tag des Trainings auch körperlich fahrlässig mit den SchülerInnen umging) nicht als übergriffig.¹⁰³⁸

Adam Copeland gewann seine *Wrestling*-Ausbildung gar durch die Teilnahme an einem Essay-Wettbewerb des *Toronto Star* – ansonsten hätte ihn das Training \$3000 gekostet. Trainer Sweet Daddy Sikki und Ron Hutchison konfrontierten den Aspiranten zunächst mit Horrorstories aus der Welt des *Wrestling*, um ihn schließlich doch aufzunehmen. Das Training fand samstags und sonntags statt. Copelands erstes Match wurde am 1. Juli 1992 abgehalten, nachdem er im Mai zuvor das Training begonnen hatte.¹⁰³⁹

Besonders ergiebig für die Erhellung der Probleme, die mit *Wrestling*-Schulen einhergehen können, ist Daniel Bryans Autobiografie. Er orientierte sich über Anzeigen im Magazin *Pro Wrestling Illustrated* und kontaktierte die *Malenko School of Wrestling*, die für die Reservierung eines Platzes \$500 Anzahlung auf die Kursgebühr von \$2500 verlangte. Bryan finanzierte die Anzahlung über zwei Mindestlohn-Jobs, denen er neben der Schule nachging. Parallel dazu bereitete er sich durch Training auf die *Wrestling*-Ausbildung vor. Ein Anruf informierte ihn darüber, dass die Schule geschlossen worden und seine Anzahlung damit verloren war. Eine Anzeige auf *Monday Night Raw* informierte ihn über die Gründung einer *Wrestling*-Schule durch Shawn Michaels (welcher seine Karriere 1998 verletzungsbedingt für vier Jahre unterbrechen musste und auf den wenig überraschenden Gedanken verfiel, eine *Wrestling*-Schule zu gründen). Information dazu waren über kostenpflichtige Telefonnummern zu erhalten – Interessenten wurden aufgefordert, \$20 für Informationsmaterial einzusenden. Kostenpunkt der Ausbildung: \$3900, monatliche Zahlungen von \$1300 möglich. Am Tag nach seinem High-School-Abschluss brach Bryan nach San Antonio auf.¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁸ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 38-56.

¹⁰³⁹ Vgl. Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 43-51.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Daniel Bryan with Craig Tello, *Yes! My Improbable Journey to the Main Event of Wrestlemania* (London: Ebury Press 2016 – first published in the USA by St. Martin's Press, 2015), S. 33-39.

Das erste Training im Juni 1999 brachte die Mehrzahl der AnfängerInnen dazu, sich zu übergeben.¹⁰⁴¹ Training fand dienstags, mittwochs, und donnerstags am Vormittag statt, die SchülerInnen konnten allerdings auch zu anderen Uhrzeiten kommen und allein trainieren.¹⁰⁴² Bryans erstes Match fand am 4. Oktober 1999 im Rahmen der an die Schule angeschlossenen *Texas Wrestling Alliance* (TWA) statt. Michaels organisierte im November Auftritte in Japan für *Frontier Martial-Arts Wrestling* (FMW). Bryan trainierte eine Woche in Japan und trat danach auf einer zehntägigen Tournee auf, wofür er \$1000 erhielt. Im Februar 2000 organisierte Michaels ein Tryout-Match für Bryan und andere Schüler bei der WWF. In der Folge bot die WWF allen vier Schülern *developmental contracts* zu \$500 die Woche an.¹⁰⁴³ Bryans frühe Ausbildungsphase zeigt auf, welchen Wert es besitzt, in die Ausbildung bei einem ehemaligen tatsächlichen *Wrestling*-Superstar zu investieren.

2002 war Bryan vor allem im Independent-Bereich des *Business* tätig und heuerte bei Promoter Roland Alexander als Trainer in dessen *Wrestling*-Schule an – für \$350 pro Woche und freie Unterkunft; seine Wochenenden waren frei und damit verfügbar, um der eigenen *Wrestling*-Karriere nachgehen zu können.¹⁰⁴⁴ Alexander verlangte \$6000 pro SchülerIn:

Each class was limited to twenty students, and before I got there, almost all classes were full. Their strategy seemed to me to be to work the students to death the first several weeks so that only those who really wanted it would stay. The quitters would forfeit some of their tuition, which didn't seem right to me.¹⁰⁴⁵

Harte Konkurrenz lokaler *Wrestling*-Schulen führt zu wechselseitigen Verleumdungen und orchestrierter schlechter Nachrede im Internet. Bryans Arbeitgeber verlangt von ihm aggressive Rekrutierungsmaßnahmen:

The increased competition created a sharp decline in students for All Pro Wrestling, though that wasn't the only contributing factor. I wasn't only in charge of training, but also recruitment. I was responsible for contacting any-

¹⁰⁴¹ Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 42.

¹⁰⁴² Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 44.

¹⁰⁴³ Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 50-56.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 76.

¹⁰⁴⁵ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 77.

one – from nearby and all over the world – who filled out enrollment applications. And Roland didn't just want me to call them once. He wanted me to call them at least every month for a full year. Donovan had done that, and his ability to call people and sell them on the school was one of the reasons APW was so successful. I, on the other hand, was less good at it.¹⁰⁴⁶

Mick Foleys Ausbildungsphase Anfang der 1980er scheint hingegen von wertschätzender Unterstützung geprägt gewesen zu sein. Seine Beschreibung dieser Zeit soll vor allem deshalb hier angeführt werden, weil sie jenseits der Gewinnorientierung der *Wrestling*-Schulen von den 1980ern aufwärts auf eine weitaus düstere Form der *Wrestling*-Ausbildung Bezug nimmt, die anscheinend vor den 1980ern gang und gäbe oder zumindest häufig anzutreffen war. Foley arbeitete für eine lokale *Wrestling*-Promotion und kam in Kontakt mit *Wrestling*-Trainer Dominic DeNucci, der ihm anbot, ihn in Pittsburgh zu trainieren. Der Trainer nährte keine Illusionen:

„You come to Pittsburgh, and we can work something out.“ He then gave me the single best piece of advice I ever received in wrestling, and maybe in life in general. „Don't think you gonna make a living doing this bullshit.“ I nodded blankly and listened intently as he offered up his only stipulation: „You a college boy, you stay in school or else I don't train you.“¹⁰⁴⁷

Foley fuhr jedes Wochenende 400 Meilen zu dem harten Training, schlief im Auto und lebte von Brot und Erdnussbutter, während er das College ableistete (Abschluss in *radio and television production*) und seine *Wrestling*-Aktivitäten vor seinen Freunden geheim hielt. Er beschreibt sein Glück, im Training weder für Geld ausgenutzt noch durch brutale Machtdemonstrationen ausgelaugt worden zu sein. DeNucci verlangte von ihm \$25 pro Trainingssession. Es folgten erste Matches für wenig Geld.¹⁰⁴⁸ Foleys Gedanken zu *Wrestling*-Schulen seien hier ausführlich zitiert:

Throughout much of the history of the business, wrestling trainers have often had two schools of thought about aspiring wrestlers. The first school is to take anybody who has the money, teach him the very bare essentials, and throw him to the wolves. Unfortunately, with so many „trained“ wrestlers out there, and so few shows being run, most of the guys' „careers“ consist of only a few

¹⁰⁴⁶ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 77.

¹⁰⁴⁷ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 88.

¹⁰⁴⁸ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 86-118.

very small matches. The wrestling landscape is literally littered with thousands of wannabe wrestlers who don't know a wristlock from a wristwatch. The other school of thought is the „let's show them wrestling is real“ school. The concept is drummed into these poor unsuspecting kids in different ways, the most popular of which is to exercise them until they puke, and then get them in the ring and eat them alive. I'm guessing most of these trainers didn't get enough love as children. Some would intentionally injure a prospective student, so as to send him back to the real world with a different outlook on wrestling. A common ploy was to goad an unsuspecting student into the hands-and-knees amateur wrestling „referee position,“ under the impression of learning some technical skills. Once the student was in the position, the trainer would abruptly drop a knee on the back of the poor kid's ankle, immediately breaking it, and therefore putting him in a cast so he could tell all his friends that wrestling was „real.“

If a prospective wrestler came from an athletic background, he was often singled out as an example. I knew a guy who helped train wrestlers in the Midwest who told me he was encouraged to „stretch“ legitimate athletes to show them just how real wrestling was. Never mind that this guy was one of the worst pros to ever lace up the boots – he was a skilled amateur who knew all the dirty tricks, and he sent many a pro football player packing. So instead of having a quality lineup of great athletes, this one promoter scared off all the good talent and ended up showcasing some of the worst abortions the business has ever seen.¹⁰⁴⁹

Es fällt schwer, bei der Lektüre dieser Zeilen über diesen von Foley freundlich anonymisierten „guy“ nicht an Ole Anderson zu denken, der sich in seiner eigenen Autobiografie ausführlich zu diesem Thema geäußert hat. Anderson beschreibt, wie er und Gene Anderson ab 1968 und durch die 1970er hindurch Geld von hoffnungsvollen Wannabe-Wrestlern annahm (etwa \$300-400 pro Person), um diese dann in einer „Trainingssituation“ durch größtmögliche Schmerzen oder Atemnot zur schnellen Aufgabe und Flucht zu bewegen. Die überaus detaillierten und verstörend selbstgefälligsadistischen Ausführungen – die (hoffentlich) Teil der Strategie Ole Andersons sind, sich und das Business als *tough* zu inszenieren; wobei es nicht unglaublich scheint, dass er tatsächlich *tough* genug war, lernwillige Amateure zu verletzen – können im entsprechenden Kapitel seiner Autobiografie im Detail nachvollzogen werden.¹⁰⁵⁰ Sympathischer erschien in diesem Zusammenhang der Weg der Gebrüder Hardy, die ihre Karriere als Autodidakten auf einem Trampolin bzw. in einem selbstgebastelten Ring begannen¹⁰⁵¹ – hätten nicht auch sie Geschichten von *Wannabes* anzubieten, welche im Rahmen von *Tryouts* von ihnen misshandelt wurden. Die

¹⁰⁴⁹ Mick Foley, *Have a Nice Day!*, S. 99f.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 87-95.

¹⁰⁵¹ Matt and Jeff Hardy, *The Hardy Boyz*, S. 14-16.

Hardy Boyz erläutern im Zuge dieser Beschreibungen, dass sie dabei vor allem die Sorge umtrieb, zu wenig Respekt für ihre *Wrestling*-Leistungen zu bekommen, wenn sie das Training nicht in entsprechender Härte durchführten.¹⁰⁵² Eine derartige Vorgehensweise ist – abgesehen von offensichtlichen ethischen Problemen – vor allem deshalb sinnlos, weil sie nicht dazu geeignet ist, tatsächlich jene Fertigkeiten zu vermitteln, die ein Performer für das *Wrestling* benötigt – und zeugt von einer tiefsitzenden Sorge und einem Minderwertigkeitsgefühl, dass der Performance niemals der gleiche Respekt entgegengebracht werden könnte wie tatsächlich kompetitiv ausgetragenen Kampfsport. Umso absurder erscheint diese Haltung, wenn man sich die zahlreichen Ausführungen innerhalb der Autobiografien vor Augen hält, die das Performance-orientierte Training für sich als ohnehin herausfordernd, schmerzhaft und gefährlich genug beschreiben – während die Beschreibung der Trainingsvorgänge oftmals vage genug bleibt, darf niemals der Hinweis darauf fehlen, wie hart der Ring, wie unnachgiebig die Seile seien, und dass selbst der perfekt ausgeführte *bump* immer noch sehr schmerzhaft sei, selbst wenn er zu keiner Verletzung führe. Eine derartige Emphasis ist wohl demselben Wunsch nach Anerkennung für die eigenen athletischen Willensleistungen geschuldet, propagiert aber immerhin nicht die absichtliche Verletzung dritter im Dienste des *Business*. Aus der Zusammenschau der Aussagen zur Ausbildung, die sich aus den Autobiografien ziehen lässt, ergibt sich das Bild einer sich selbst reproduzierenden Tradition, in der diese Misshandlungen von Generation zu Generation weitergegeben werden, ein System, das zumindest in den letzten Jahren durch die steigende Transparenz und damit vergrößertem Stolz auf die Performance selbst etwas aufzuweichen scheint. Die Ausführungen Ole Andersons zu den Verletzungen, die er anderen Menschen zufügte, sollen zwar nicht relativiert, aber doch in den Kontext seiner eigenen Ausbildungsphase gesetzt werden: Er selbst wurde Mitte Mai 1967, nachdem er Interesse daran bekundet hatte ins *Wrestling* einzusteigen, nach stundenlangen Eigengewichtsübungen vor Verne Gagne¹⁰⁵³ zu einem Wettkampf mit dem

¹⁰⁵² Matt and Jeff Hardy, *The Hardy Boyz*, S. 63-68.

¹⁰⁵³ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 26.

ehemals auf höchstem Niveau kämpfenden Ringer Danny Hodge gedrängt: „Danny proceeded to run my face all over that mat until the skin was burned off of my nose, chin, and forehead, not to mention my knees and elbows. In the process, he broke my nose and cracked two of my ribs.“¹⁰⁵⁴ Anderson hielt das *Wrestling* zu diesem Zeitpunkt für einen kompetitiven Sport. Er kehrte nach Heilung und erfolgter Abrüstung vom Militärdienst zu Vernes Überraschung zu diesem zurück und begann mit Eddie Sharkey zu trainieren. Anderson lernte die klassischen *Wrestling*-Moves und schmerzhaft solche zu beherrschen, um in Zukunft selbst *marks* und *wanabes* quälen zu können. Anderson wurde erst im Laufe des Trainings in die Mechanismen des *Business* eingeweiht. Sein erstes Match fand am 19. August 1967 statt.¹⁰⁵⁵

Wer ins Business aufgenommen wird, darf Matches absprechen und darauf achten, weder selbst verletzt zu werden noch seine Kollegen zu verletzen – ansonsten wären die Matches entweder kurz oder langweilig, und die Frequenz der Matches auf Tour wäre niemals durchzuhalten. Doch Zutritt zu diesem geschützten Rahmen ist nur durch das Überstehen von Demütigung und Verletzung möglich. Anderson wurde misshandelt, und er misshandelte in der Folge andere. Darin sieht er kein Problem – relevant ist für ihn nur, ob sich jemand (wie er selbst) durch Ertragen und Aushalten als wert erweist, in der Berufsausübung diese körperlichen und mentalen Prüfungen zum Teil fingieren zu dürfen. Bob Backlund beschreibt ähnliche, wenn auch weniger gefährliche eigene Vorgangsweisen („All I did was work people out until they dropped. Some of the other guardians of the business actually made it their business to seriously hurt these people.“¹⁰⁵⁶) und ohne Geld dafür zu nehmen, liefert aber sogleich eine Anekdote nach, in welcher Wrestler Harley Race einen „verdächtigen“ Aspiranten eine Verzichtserklärung unterschreiben lässt, um ihm sodann die Zähne einzuschlagen: „That was how we protected the business.“¹⁰⁵⁷ Ein hoher Preis für die Verteidigung einer behaupteten Authentizität von Vorgängen,

¹⁰⁵⁴ Ole Anderson, *Inside Out*, S. 27.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 29-36.

¹⁰⁵⁶ Bob Backlund, *Backlund*, S. 83.

¹⁰⁵⁷ Bob Backlund, *Backlund*, S. 84.

deren fingierter Charakter für den neutralen Beobachter ohnehin offensichtlich sein muss.

Eine dritte, kleine und scharf umrissene Gruppe besteht aus erfolgreichen Amateur-Ringern, die aus finanziellen Gründen zum Professional Wrestling überwechseln. Diese haben – im konkreten „autobiografischen“ Fall sind dies Kurt Angle, Bob Backlund und Brock Lesnar – zwar hohe und höchste sportliche Ehren errungen (Kurt Angle war zweifacher NCAA Division I Heavyweight Champion, Weltmeister 1995, Olympiasieger 1996; Bob Backlund Division II NCAA Champion 1971; Brock Lesnar NCAA Division I Heavyweight Champion 2000), sahen sich aber gezwungen, sich aufgrund der generell schwierigen finanziellen Lage im Amateur-Ringen um Einkünfte außerhalb dieses Sports zu bemühen. Backlund strebte etwa nach College-Abschluss eine Football-Karriere an, kam damit aber nicht weit. Auf der Suche nach einer alternativen Karriere wurde er 1972 in einem Fitness-Studio von *Wrestling*-Trainer Eddie Sharkey angesprochen und für eine Karriere im *Business* eingenommen. Sharkey trainierte Backlund sieben Monate lang, drei Mal die Woche abends – für eine Summe von \$500.¹⁰⁵⁸ Nach der Ausbildungsphase teilte Sharkey seinem Schüler lediglich mit, wo er professionelle Fotos von sich machen lassen konnte, und gab ihm eine Adressliste: Backlund sollte sein Foto Promotern zuschicken, zwei Wochen später anrufen und sich dabei auf Sharkey berufen.¹⁰⁵⁹ 1973 erhielt Backlund seine erste Chance (für sehr wenig Geld) bei Leory McGuirks *Tri-State Promotion*.¹⁰⁶⁰

Gemessen an dem vergleichsweise völlig unbekanntem Backlund stellte sich die Situation für den Olympiasieger Angle gänzlich anders dar. Angle hatte sich nach College-Abschluss entschieden, Profisportler zu bleiben und seinen Traum von einem Sieg bei den Olympischen Spielen zu leben. Der Traum ging auf, Angle wurde Weltmeister und Olympiasieger, allerdings um den Preis eines bis zum Olympiasieg entbehrungsreichen, gerade auch finanziell angespannten Lebens, das völlig auf den Sport ausgerichtet war. Nach dem Olympiasieg 1996 beendete Angle seine Sportkarriere und

¹⁰⁵⁸ Vgl. Bob Backlund, *Backlund*, S. 42f.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Bob Backlund, *Backlund*, S. 44.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Bob Backlund, *Backlund*, S. 45.

machte sich auf, mit Hilfe seiner aus dem Sieg resultierenden Bekanntheit nun endlich Geld zu verdienen. Ein lukratives Angebot kam von Seiten der WWF auf ihn zu, die ihm eine Karriere als *Professional Wrestler* anbot. Angle schlug das Angebot aus, da er sich um sein sportliches Erbe sorgte und ihm in seinem professionellen Umfeld davon abgeraten wurde; zudem war er zuversichtlich, etwa im Sportjournalismus erfolgreich Fuß fassen zu können. Als dieser Plan scheiterte bzw. zumindest nicht den erhofften Ertrag brachte, wandte sich Angle 1998 nun seinerseits an die WWF, allerdings aus einer mittlerweile weitaus schlechteren Verhandlungsposition heraus: Das Angebot von 1996 war vom Tisch. Angle bemühte sich um eine Einigung und bekam einen Termin für ein *tryout*. Er erwies sich als perfekt vorbereitetes Naturtalent – schon am zweiten Tag des *tryout* wurde ihm ein Fünfjahresvertrag angeboten (über dessen Konditionen sich Angle ausschweigt), und schon nach drei Tagen fand sein erstes Match im Rahmen einer *untelevised show* statt.¹⁰⁶¹

Brock Lesnar beschloss hingegen am Ende seiner College-Tage, dass er genug von einem Leben in Armut hatte; eine Karriere im Ringen auf dem Weg zu den Olympischen Spielen kam für ihn nicht in Frage. Die Universität war ihm behilflich, eine potentiell lukrative Karriere einzuschlagen:

The university was helping me in my transition from student to professional. At the time, I was thinking about trying either professional football or professional wrestling. The school had a legal department, and they set up interviews for me with different attorneys and agents. I picked a Minneapolis lawyer named David Bradley Olsen, because he had the most experience. He had represented professional wrestlers, including Jesse „The Body“ Ventura, and he had sued the WWE a couple of times.¹⁰⁶²

Brock Lesnar steht damit beispielhaft für einen neuartigen, besonderen Zugang zu einer Karriere im *Wrestling*: Er begreift sich selbst als potentiellen Star, der durch seine Persönlichkeit, Figur und Fertigkeiten einen Wert darstellt, welcher von potentiellen Dienstgebern umworben und entsprechend honoriert werden muss. Eine derartige Vorgehensweise wäre weni-

¹⁰⁶¹ Vgl. Kurt Angle, *It's true! it's true!* (London: CollinsWillow 2001 – first edition HarperCollins 2001, USA), S. 175-179.

¹⁰⁶² Brock Lesnar with Paul Heyman, *Death Clutch. My Story of Determination, Domination, and Survival* (New York: William Morrow 2012 – first edition HarperCollins 2011), S. 34.

ge Jahrzehnte oder gar Jahre früher kaum denkbar gewesen – der Einsatz von Agenten oder rechtlichen Beiständen war innerhalb der Subkultur verpönt, auch wenn es schon früher in Einzelfällen Abweichungen von dieser Regel gab. Der Verweis auf die Tätigkeit des Anwalts im Dienst von Jesse Ventura verweist auf ein Bewusstsein dafür, dass persönliche Vorteile im Geschäft und gerade auch im *Business* erstritten werden müssen; Jesse Ventura hatte im Dienste des eigenen Vorteils selten den Konflikt mit seinen Arbeitgebern gescheut und dabei auch rechtliche Schritte gesetzt. Zu dem Zeitpunkt, an dem sich Lesnar an die *Wrestling*-Welt wendet, ist Jesse Ventura gerade Gouverneur von Minnesota und damit erst recht eine gute Referenz mit Vorbildfunktion.¹⁰⁶³ Lesnar erklärt sein Selbstbewusstsein und die daraus resultierende Vorgehensweise folgendermaßen:

Truth is, I worked my ass off to become an NCAA Division I Heavyweight Champion. Nobody handed me that honor. I worked for it. After I accomplished that goal, I looked at myself as a commodity, for sale to the highest bidder – similar to the dairy products we produced on the farm back in Webster. I knew I had high value in the market because, after years of hard work, I was a rare commodity. I was a six-foot three-inch, 285-pound athletic freak of nature. I was built like a big man, but could move like a small man. On top of all of that, I wasn't just some local college wrestling champion from half a decade earlier. The NCAA Heavyweight Champion is wrestling's equivalent of a Heisman Trophy winner, and I had just won the title. During my college days, I proved that I had that certain something. Love me or hate me, people paid to watch me compete. Vince McMahon knew I could put asses in the seats. That is a rare talent, I took it to the market, and the market rewarded me.¹⁰⁶⁴

Der Markt belohnt ihn tatsächlich – kein *Professional Wrestling*-spezifisches Ausleseverfahren für Brock Lesnar, keine weiteren Lehrjahre, in denen er sich im *Wrestling* über Wasser halten muss, ohne nennenswertes Geld zu verdienen. Lesnar begreift sich als begehrtes Produkt, und dieses verkauft er mit professioneller Unterstützung um den größtmöglichen Preis. Das Resultat:

My lawyers have told me I can't print how much I signed for, because of a confidentiality clause. Here's what I can say: I signed the biggest developmental deal in WWE history. I can also tell you that I had absolutely no idea how lucrative my contract was, because I didn't know anyone in the wrestling busi-

¹⁰⁶³ Vgl. die Autobiografie von Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*.

¹⁰⁶⁴ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 42.

ness. I hadn't even watched five minutes of pro wrestling in my life. All I knew was that I was a poor kid with student loans, and I was being offered more money than I'd ever seen in my life. Brock Lesnar was off to join the circus!¹⁰⁶⁵

Damit hat sich für Lesnar der Entschluss für eine *Wrestling*-Karriere schon mit der Vertragsschließung bezahlt gemacht: Ohne ein *Professional Wrestling*-Match bestritten zu haben, ist er schuldenfrei und liquide:

For the first time in my life, I had money in my pocket. I used my signing bonus to pay off my student loans, and I bought a motor-cycle. I hadn't even stepped foot into a wrestling ring yet, and I was debt-free. Those WWE paychecks were coming in every week, and I thought I had it made.¹⁰⁶⁶

Nach Vertragsschluss mit der WWF wurde Lesnar zunächst in das *developmental territory Ohio Valley Wrestling* (OVW) in Louisville, Kentucky geschickt.¹⁰⁶⁷ Dieses System – eine Art Trainings-Wrestlingterritorium im Dienste der WWF – war durch die Homogenisierung des *Wrestling*-Markts in den USA notwendig geworden, um potentiellen „Nachwuchs“ ein Ambiente zu bieten, innerhalb dessen sie ihre Fertigkeiten – gerade auch vor Publikum – entwickeln konnten. Denn der durch den Aufstieg der WWF (und auch WCW) bedingte Niedergang der unabhängigen oder NWA-affilierten *Wrestling-Territories* bedeutete auch, dass diese nicht mehr als „Ausbildungsstätten“ für spätere WWF-Stars fungieren konnten. Analog zu den *developmental territories* der WWF (neben OVW wurde etwa auch ein *territory* in Florida betrieben) unterhielt die WCW zumindest ein eigenes Traing-Center, das so genannte *Power Plant*. Diese Einrichtungen dienten nicht nur der Heranführung und Ausbildung von potentiellern Nachwuchs, sondern auch als Trainingsstätte für rekonvaleszente oder reaktivierte gestandene Veteranen, die in diesem einigermaßen geschützten Rahmen die Gelegenheit hatten an ihrer Form zu arbeiten, ohne sofort im Scheinwerferlicht der *big leagues* Leistung bringen zu müssen. Mit diesem System geht auch die Einführung des bereits genannten Vertragssystem der *developmental contracts* einher, mit denen eben NachwuchswrestlerInnen in Ausbildung zu im Regelfall niedrigen Bezügen an die Promotion gebunden

¹⁰⁶⁵ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 34.

¹⁰⁶⁶ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 42.

¹⁰⁶⁷ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 41

wurden. Lesnar wurde also nach Vertragsunterzeichnung zu OVW geschickt, um seine Fähigkeiten von Wettbewerb auf Performance umzupolen. Davor trainierte er mit Ex-Ringer und Ex-Pro-Wrestler Brad Rheingans.¹⁰⁶⁸ Schon nach ein paar Wochen in OVW wurde Lesnar gemeinsam mit Shelton Benjamin in Matches vor kleinem Publikum eingesetzt; „Klassenkollegen“ waren später berühmte Namen wie Dave Batista, John Cena, Randy Orton und Mark Henry. Lesnar war in dieser Zeit auch für das Management (also Transport, Auf- und Abbau) des Rings zuständig. Die gesamte Ausbildungszeit in OVW dauerte für Lesnar 16 Monate. Lesnar wechselte zum *WWF-main roster* über, um sich in sogenannten *dark matches* (also Matches, die nicht im Fernsehen übertragen werden) zu beweisen. Lesnars Fernseh-Debüt fand im März 2002 statt.¹⁰⁶⁹

Diese besondere Form der *Wrestling*-Karriere zeichnet sich durch den Hintergrund aus, dass diese Performer durch ihre verbrieften Leistungen und Fähigkeiten als erfolgreich kompetitive Kampfsportler erstens besonders gut auf die athletische Seite des *Wrestling* vorbereitet sind, zweitens aber durch ihre Fertigkeiten hinter den Kulissen sehr angesehen sind und somit von keinen gewalttätigen Initiationsriten berichten, die sie – zumindest im *Professional Wrestling* selbst – über sich ergehen lassen mussten, nicht nur, weil sie ihre „Härte“ bereits umfassend unter Beweis gestellt hatten, sondern wohl nicht zuletzt deshalb, weil sie in der Lage waren, sich gegen Übergriffe bestens zu wehren. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass die Autobiografien dieser Wrestler weniger auf die eigene „Kampfkraft“ verweisen würden als jene von Wrestlern ohne derartigen Hintergrund, ganz im Gegenteil: Der eigene kampfssportliche Hintergrund und die damit einhergehenden Fertigkeiten ist zentraler Teil des im Narrativ präsentierten Selbstverständnisses (siehe auch den Abschnitt „*Echte Gewalt*“ – *Athleten, Shooter, Legitimate Tough Guys und ihr Klima*).

Neben Wrestlern zweiter (und dritter) Generation, erfolgreiche Sportlern in „zweiter“ Karriere und jenen Wrestlern, die diese Karriere „seit jeher“ als Lebenstraum verfolgten, lässt sich eine *große vierte, heterogene*

¹⁰⁶⁸ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 43f.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 49-56.

Gruppe an Performerinnen und Performern stellen, deren Mitglieder nicht eindeutig den ersten drei Kategorien zuzuweisen sind. Hierbei handelt es sich um Personen mit zumeist sportlichem Hintergrund und/oder einem Hang zur Performance sowie einem eher „unsteten“ Lebenswandel, der kompatibel mit einem Entertainer-Leben *on the road* ist. In ihrer autobiografischen Selbstdarstellung präsentieren diese Personen eine Karriere im *Business* nicht unbedingt als schon früh (etwa in Kindheit oder Jugend) ins Auge gefassten Lebenstraum, sondern als das Ergebnis einer Entscheidung, die sie als einigermaßen junge Erwachsene (als sie sich bereits im Berufsleben versucht hatten) aufgrund einer bestimmten Initialzündung trafen – sei es durch plötzlich erwachte (oder neu erwachte) Begeisterung für das *Wrestling*; durch die Einsicht, dass *Wrestling* nicht nur Unterhaltung, sondern auch den eigenen Beruf bedeuten könnte; durch Rekrutierung; oder auch durch bloßen Zufall. Ein klassischer Ort für eine „Rekrutierung“ ist das Fitness-Studio, in dem „stationäre“ Wrestler oder solche auf der Durchreise immer in Kontakt mit der jeweiligen lokalen Fitness-Szene kommen.

Bestes Beispiel für die Heterogenität dieser Gruppe selbst im Einzelfall ist der bereits vielfach erwähnte Dwayne Johnson. Johnson ist Wrestler dritter Generation, doch obwohl er in entsprechender Prägung und mit dem einhergehenden Wissen um die Mechanismen dieser Subkultur aufwuchs, bemühte er sich weitaus länger um Erfolg im Football, als dies auf die im Rahmen dieser Ausführungen besprochenen anderen Wrestler aus *Wrestling*-Familien zutrifft. Johnson kann damit auch nicht als Vertreter jener Biografien angesehen werden, die das *Wrestling* von klein auf als Lebenstraum verfolgten; in gewisser Weise entspricht er dem Schema des Profisportlers, der aus finanziellen Gründen in das *Professional Wrestling* überwechselte, doch Johnson konnte im Gegensatz zu etwa Angle oder Lesnar nicht auf einen Erfolg in seiner Sportkarriere zurückblicken, der ihm innerhalb des *Wrestling* einen Startvorteil hätte verschaffen können. In seiner Biografie verbinden sich die unterschiedlichen „Kategorien“ beginnender *Wrestling*-Karrieren insofern, als dass er aus einem (gescheiterten) sportlichen Hintergrund heraus kommend auf das *Wrestling* verfiel,

um einen neuen Karriereweg einzuschlagen, gleichzeitig aber durch seinen familiären Hintergrund auf Ressourcen und Netzwerke zurückgreifen konnte, die anderen *wannabes* nicht zur Verfügung standen. Er bat 1995 einfach seinen Vater, den Wrestler Rocky Johnson, ihn auf eine Karriere im *Professional Wrestling* vorzubereiten. Während Johnsons Mutter, die ebenfalls einer *Wrestling*-Familie entstammte, der Idee positiv gegenüberstand, war Johnsons Vater skeptisch; er wünschte sich eine Fortsetzung der Football-Karriere für seinen Sohn.¹⁰⁷⁰ Nachdem sich sein Vater bereit erklärt hatte, ihn zu trainieren (bzw. die Hilfe von Ron Slinker als Trainer zu organisieren), nahm Johnson einen Teilzeitjob an, um sich während der Ausbildungszeit finanziell über Wasser zu halten.¹⁰⁷¹ Als „Kind des *Wrestling*“ musste Johnson keine Initiationsrituale überstehen und Fotos an *Wrestling*-Promoter schicken, sondern konnte über Familienkontakte direkt an Pat Patterson und damit die Führung der WWF herantreten.¹⁰⁷² Johnson konnte also (oder, je nach Standpunkt, musste) sein Debüt innerhalb der WWF und vor zahlreichem Publikum bestreiten:

So we constructed a little eight-minute routine. Steve had done this thousands of times, so the details were instantly placed on file in his mind. I wrote down everything he said and spent the next few hours walking around with a piece of paper, committing each move to memory. Probably 99 percent of all wrestlers have their first match in a rundown gymnasium or bar before twenty or thirty half-conscious spectators. I was making my debut at a World Wrestling Federation event, a television taping, in front of fifteen thousand people! There was no way I was going to allow myself to screw this up. I wasn't going to take a chance on getting all excited and having my memory short-circuit at the last second.¹⁰⁷³

Als Resultat winkte ein WWF-Vertrag zu \$150 pro Nacht, Johnson wurde allerdings nach Memphis zu der *United States Wrestling Alliance* geschickt, um sich dort weiterzuentwickeln. Vor Ort angekommen verdiente Johnson allerdings eher \$40 pro Auftritt und verkaufte deshalb Bilder von sich als Zuverdienst. Nach sechs Monaten folgte ein weiteres *tryout*, woraufhin er zusätzliches Training im WWF-Hauptquartier in Stamford mit Tom

¹⁰⁷⁰ Vgl. Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 115f.

¹⁰⁷¹ Vgl. Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 118-122.

¹⁰⁷² Vgl. Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 123-129.

¹⁰⁷³ Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 133.

Prichard erhielt; schon am 16 November 1996 absolvierte Johnson seinen ersten Auftritt bei einem *pay-per-view* der WWF.¹⁰⁷⁴

Entsprechend vielfältig sind die individuellen Zugänge und Lebenswege, die letztlich alle in die breite Bahn einer *Wrestling*-Karriere münden.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁴ Vgl. Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 137-146.

¹⁰⁷⁵ Dusty Rhodes' erste Matches fanden 1967 statt, als sein Football-Team den Betrieb einstellte und er sich beinahe mittellos im Nordosten der USA gestrandet wiederfand. Er erhielt \$36 für drei Matches, die er als *training on the job* beschreibt, und fand damit einen ersten Einstieg in das Business (vgl. *Dusty*, S. 22). Zeitweiliger Versicherungsvertreter Ric Flair kam über Ken Patera in Kontakt mit Verne Gagne und fand damit Zugang zu einem von diesem organisierten *Wrestling*-Camp. Flair gibt nach zwei Tagen auf, wird von Gagne aber überzeugt zu bleiben. Flair steigt in Gagnes AWA ein und wird erst fünf Minuten vor seinem ersten Match (10.12.1972) in die konkreten Hintergründe des *Business* eingeweiht (vgl. *To Be the Man*, S. 16-22). Radiomoderator Jerry Lawler absolvierte hingegen sein erstes Match ohne Training. Durch persönliche Kontakte mit den Grundprinzipien hinter den Kulissen vertraut, schwindelte er sich mit Hilfe eines Freundes und unter Vorspiegelung von *Wrestling*-Erfahrung in eine Veranstaltung und landete in seinem erste Match bewusstlos auf dem Betonboden außerhalb des Rings (Bezahlung: \$6) (vgl. Jerry „The King“ Lawler with Doug Ashville, *It's Good to Be the King... Sometimes* (New York: Pocket Books 2003), S. 83-90). Fleischhauer Arn Anderson startete sein Training 1982 durch eine Zufallsbegegnung mit Wrestler Ted Allen, den er nach Wegen fragte, im *Professional Wrestling* Fuß zu fassen. Allen bot ihm an, ihn für \$500 zu trainieren. Allen vermittelte ihn in weiterer Folge an *Georgia Championship Wrestling* weiter, wo er sein erstes Match bestritt. (vgl. *Arn Anderson 4 Ever*, S. 18-22) Fitnessstudiobetreiber und Bodybuilder Steve Borden wurde von Wrestler Rick Bassmen überzeugt, sich als Wrestler zu versuchen, und besuchte die Schule von Red Bastien. Jerry Jarrett von der *Championship Wrestling Association* reagierte auf ihm zugesandte Fotos und heuert Steve Borden gemeinsam mit Jim Helwig an (vgl. Steve Borden a.k.a. Sting with George King, *Sting. Moment of Truth. A Story of Power, Pain & Ultimate Triumph* (Nashville: Thomas Nelson Book Group 2004), S. 27-33). Der ehemalige Club-Besitzer Diamond Dallas Page wechselte nach Training im *WCW Power Plant* von der Rolle des Managers zum Wrestler über (vgl. *Positively Page*, S. 207-243). Steve Austin sah Fernsehschaltungen, welche die *Wrestling*-Schule von Chris Adams bewarben, während er für Watkins Motor Line als Gabelstaplerfahrer arbeitete. Sollte aus der *Wrestling*-Karriere nichts werden, hatte er sich als Notfallplan eine Universitätsausbildung oder einen Eintritt in das Versicherungsgeschäft seines Vaters zurechtgelegt. Austin bezahlt \$45 für die Teilnahme an einer Informationsveranstaltung und schreibt sich im Anschluss ein – Kostenpunkt \$1500. Zum Glück für Austin besteht die Möglichkeit, die Summe in wöchentlichen Raten abzubezahlen. Das Training findet einmal wöchentlich samstags statt. Nach fünf Monaten Training nimmt Austin am 11. Mai 1989 an seinem ersten Match teil. Informationen über den Umstand, dass es sich dabei um eine abgesprochene Performance handelt, bekommt Austin in der Schule nicht. Austin erhält für das Match \$40 und steigt damit in die texanische *Wrestling*-Szene ein. Als Austin Vollzeit in das Memphis-Territorium überwechselt, wird deutlich, dass seine Ausbildungszeit noch längst nicht abgeschlossen wird; er bekommt den Auftrag, sich jedes Match anzusehen, um daraus zu lernen, eine Angewohnheit, die er während seiner gesamten Karriere beibehält (vgl. *The Stone Cold Truth*, S. 56-74). Booker T. Huffman und sein Bruder absolvierten 1990/1991 einen achtwöchigen Kurs für \$3,000 in Ivan Putskis *Wrestling*-Schule in Houston – die Hälfte vorab, der Rest in monatlichen Zahlungen. Huffman beschreibt Putskis WWA (*Western Wrestling Alliance*) als gut ausgestattete *Wrestling*-Schule, in der das Training fünf Tage die Woche stattfand. Huffman berichtet von keinerlei Aussiebungsbestrebungen von Seiten der Schule. Die Ausbildung wird mit Auftritten bei kleinen Shows durchmischt (vgl. Booker T. Huffman with Andrew William Wright, *Booker T. From Prison to Promise. Life before the Squared Circle* (Aurora, IL: Medallion Press 2012), S. 174-179).

Die Namen erfolgreicher Ausbildner und Vermittler kommen immer wieder vor: Der bereits erwähnte *Wrestling*-Trainer Eddie Sharkey führte nicht nur Bob Backlund in das *Business* ein, sondern auch Jesse Ventura. Dieser gibt an, während seiner College-Ausbildung nach seiner aktiven Militärzeit Schauspielklassen besucht zu haben, da er davon ausging, das dort erworbene Wissen im *Wrestling* gut umsetzen zu können. Zusätzlich zu Bodybuilding trainierte er dreimal die Woche mit Sharkey, der ihn danach an Promoter Bob Geigel in Kansas City weitervermittelte.¹⁰⁷⁶ Sharkey ermunterte auch Türsteher Joe Laurinaitis zu einer *Wrestling*-Karriere an und bot ihm an, ihn zu trainieren (über die Kosten schweigt sich Laurinaitis aus). Nach der Trainingsphase vermittelt Sharkey Laurinaitis an Ole Anderson.¹⁰⁷⁷ Hulk Hogan und Lex Luger wurden beide (unabhängig voneinander) von Hiro Matsuda in Florida ausgebildet. Luger kontaktierte aufgrund von verletzungsbedingten Schwierigkeiten mit seiner Football-Karriere *Championship Wrestling* in Tampa, Florida, wo er an Trainer Hiro Matsuda verwiesen und zunächst einem zweimonatigen rigorosen Fitness-training unterzogen wurde, bevor er in die Grundlagen des *Wrestling* eingeführt wurde. Luger macht keine Angaben zu den Kosten des Trainings.¹⁰⁷⁸ Hulk Hogan belästigte Mike Graham so lange mit seinem Wunsch, Wrestler zu werden, bis ihn dieser mit Matsuda zusammenbrachte. Wie Hogan schreibt, brach ihm dieser bei der ersten Begegnung (angeblich im Auftrag der lokalen *Wrestling*-Community) prompt das Bein, um ihn loszuwerden. Hogan kehrte nach zehnwöchiger Heilungsphase überraschend zurück, um tagelang weitergefoltert zu werden, bis er schließlich akzeptiert und tatsächlich trainiert wurde. Nach einem Jahr wird Hogan für

Joanie Laurer kontaktiert das *Killer Kowalski Institute of Professional Wrestling*, wo sie für \$2,000 ausgebildet wird. Kowalski verschafft ihr auch ihre ersten lokalen Auftritte. (vgl. *Chyna. If They Only Knew*, S. 124-14, S. 153-159) Triple H wird ebenfalls in Kowalskis Schule ausgebildet (vgl. Triple H with Robert Caprio, *Triple H: Making The Game. Triple H's Approach to a Better Body* (New York: Pocket Books 2004), S. 33-44). Nach seiner Vertragsunterzeichnung für die WCW 1994 wird er im WCW Power Plant „nachgeschult“. (vgl. S. 73-75)

¹⁰⁷⁶ Vgl. Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*, S. 87-90.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Joe Laurinaitis, *The Road Warriors*, S. 22-32.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Lex Luger with John D. Hollis, *Wrestling with the Devil. The True Story of a World Champion Professional Wrestler – His Reign, Ruin, and Redemption* (Carol Stream, IL: Tyndale Momentum 2013), S. 55-61.

wert befunden, sein erstes Match zu bestreiten.¹⁰⁷⁹ In seiner ersten Autobiografie schreibt Hogan:

So what Matsuda did to me was the correct protocol for a longhaired weight lifter who played in a rock-and-roll band and wore his mother's jewelry. If I had been an amateur wrestler who hadn't made it to the Olympics but was a great Florida state champion, the proper protocol would have been to beat me down and wear me out. But since I had never paid any dues at all, they wanted to see how bad I really wanted it.¹⁰⁸⁰

Seiner ersten Autobiografie zufolge wurde er zudem ein Jahr lang in *Shoot-Wrestling* ausgebildet und im Glauben belassen, *Wrestling* sei kompetitiv, bevor er in die tatsächlichen Mechanismen des *Business* eingeweiht wurde.¹⁰⁸¹ Vor seinem ersten Match wird er noch Opfer eines überaus grausamen „Scherzes“ (eines „ribs“), als ihm weisgemacht wird, aktiver Oralsex an einem Veteran wäre Teil der *Wrestling*-Initiation, bei Verweigerung drohe nach dem Match eine Vergewaltigung. Hogan verweigert den „Initiationsakt“ und absolviert sein erstes Match in entsprechender Angst; nach dem Match wird der „Scherz“ aufgeklärt.¹⁰⁸²

Anhand der Autobiografien von Bill Goldberg und Dave Batista lässt sich im direkten Vergleich der Ausbildungsphasen veranschaulichen, wie relativ die Bedeutung dieser Initiationsvorgänge ist; von Bedeutung ist letztlich das Kapital, mit dem ein angehender Wrestler in das Geschäft einsteigt, also das Potential, das ihm zugeschrieben wird. Bill Goldberg lernte nach einer gescheiterten Footballkarriere in Atlanta Wrestler wie Diamond Dallas Page, Scott Steiner, Buff Bagwell, Lex Luger und Sting kennen, die ihn für das *Business* zu begeistern versuchten und ihn zu einer *Wrestling*-Show einluden. Als Goldberg trotz erster Kontakte nichts mehr von der WCW hörte, begann er Gespräche mit der WWF, die ihm einen Vertrag anbot. Goldberg wollte allerdings lieber in Atlanta bleiben. Sein Agent aus NFL-Zeiten, Howard Bush, kontaktierte die WCW für ihn, mit der sich Goldberg einig werden konnte. Der Vertrag sah vor, dass Goldberg zunächst eine Trainingsphase hinter sich bringen musste, wobei es drei bereits bezahlte

¹⁰⁷⁹ Vgl. Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 51-56.

¹⁰⁸⁰ Hulk Hogan, *Hollywood Hulk Hogan*, S. 37f.

¹⁰⁸¹ Vgl. Hulk Hogan, *Hollywood Hulk Hogan*, S. 43f.

¹⁰⁸² Vgl. Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 57-60.

Monate dauerte, bis er tatsächlich ins Trainingslager berufen wurde. Goldberg wurde im *WCW Power Plant* fünf Mal die Woche von Dwayne Bruce trainiert.¹⁰⁸³ Als schon vorab „erwählter“ und mit einem Vertrag ausgestatteter professioneller Athlet musste Goldberg nicht erleiden, was für „normale“ Aspiranten galt: „What I had to do wasn't nearly as tough as what the normal tryout victims off the street were put through, and for that I'll always be thankful. But I still had to do hundreds of free squats and diamond push-ups, and we did a lot of running from ring to ring.“¹⁰⁸⁴ Für *Wannabes* ohne Vernetzung sieht die Behandlung freilich anders aus:

They destroyed a lot of people at the Power Plant. All sorts of people walked in the front door thinking that they could make it as a wrestler, but what they didn't realize was that minutes later, many of them would be exiting that same door with shattered dreams. The trainers would ride these guys mercilessly, and it appeared that their objective was to take the guy's three-thousand-dollar fee, or whatever they charged, and see how quickly they could get them to quit. If a guy left in five minutes, he'd lose his money, his pride, and generally his chow.¹⁰⁸⁵

Diese Seite eines *tryout* im *Power Plant* wird von Dave Batista geschildert. Anders als Bill Goldberg konnte Batista nicht auf eine professionelle Football-Karriere und ebenso professionelle rechtliche wie verhandlungstechnische Unterstützung zurückgreifen, sondern lediglich auf einen durch Bodybuilding geformten eindrucksvollen Körper und eine Bewährungsstrafe. Batista wurde von Curt Hennig und Joseph Laurinaitis ermuntert, sein Glück als Wrestler zu versuchen. 1998 hielt die *WCW tryouts* für angehende Wrestler in ihrem *Power Plant* ab; Batista nahm teil und wurde so lange mit Eigengewichtsübungen gequält, bis er sich übergab und schließlich als nicht „*wrestling*-tauglich“ hinausgeworfen wurde. Bei einem Anruf bei der WWF wird er an das *Wild Samoan Training Center* in Allentown, Pennsylvania bzw. an Jim Cornette verwiesen; als er diesen allerdings bei einer WWF-Show zu sprechen versucht, wird er von der Security hinausgeworfen. Batista wurde im *Wild Samoan Training Center* aufgenommen; er präzisiert die anfallenden Kosten nicht, gibt aber an, sich von Freunden

¹⁰⁸³ Vgl. Bill Goldberg, *I'm Next*, S. 14-27.

¹⁰⁸⁴ Bill Goldberg, *I'm Next*, S. 31.

¹⁰⁸⁵ Bill Goldberg, *I'm Next*, S. 33.

\$150,000 für die Kosten seiner Ausbildungszeit ausgeborgt zu haben. Über die Schule erhielt Batista die Chance auf ein *tryout* bei der WWF und dadurch einen *developmental deal*. Er verbrachte zwei Jahre bei *Ohio Valley Wrestling*, bevor er zur WWF aufrücken durfte.¹⁰⁸⁶

Abschließend sei noch Amy Dumas' Karriereeinstieg skizziert, um im Rahmen dieses Kapitels auch auf die Rahmenbedingungen der Ausbildungsphase einer Wrestlerin eingehen zu können (die anderen Autorinnen, deren Texte im Rahmen dieser Ausführungen bearbeitet werden, haben mit Ausnahme von Joanie Laurer keine *Wrestling*-Ausbildung im hier beschriebenen Sinn absolviert oder keine näheren Angaben zu dieser gemacht). Sobald sich Dumas zu einer *Wrestling*-Karriere entscheiden hatte, bemühte sie sich zunächst über Kickboxen und Judo in Form zu kommen. Sie suchte Kontakt mit dem *Business* in Mexiko und trainierte zunächst dort bzw. dann auch im *Steel Domain Training Center* in Chicago. Ihr erstes Match fand für *NWA Mid-Atlantic Championship Wrestling* am 09.01.1999 statt. Nach Monaten bei der ECW absolvierte Dumas für \$750 ein einwöchiges Trainingsprogramm in Dory Funk jr.s *Funking Conservatory*. Dory Funk leitete Videos von den Trainingssessions an die WWF weiter, woraufhin Dumas zu einem Interview eingeladen wird.¹⁰⁸⁷ Dumas beschreibt das Interview folgendermaßen:

We talked for maybe thirty minutes. They had seen my tapes as well as some of Marti Funk's photos, and they were definitely interested in signing me. The meeting was largely about them getting a sense of what I was like, a feeling for the kind of person that I was. They asked me questions that they surely knew the answers to – how long I'd been in the business, who I'd worked for. Then J.R. asked me if I'd ever worked as a dancer. I had actually talked about that with Terry Taylor in one of our phone conversations. I explained to him that it was something I'd done to earn a living over the years, but I didn't want to be pigeonholed with the stripper image.

Terry was nonchalant about it. "I totally understand", he said. "But you know, in a lot of ways, the psychology is very similar to our business. They're actually very compatible, business-wise."

Still, when J.R. asked if I'd danced, I was kind of bummed out. I really didn't want to leave them with the impression that I was just another trashy stripper. At the same time, I wasn't going to lie about it, so after a long pause, I said, "Yes I have. Is that okay? Is it a problem?"

"Oh no, not at all", J.R. said. "We were just curious, honey."

¹⁰⁸⁶ Vgl. Dave Batista, *Batista Unleashed*, S. 59-93.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Amy Dumas, *Lita*, S. 75-129.

Since they didn't seem to mind that I had danced, I figured I'd also tell them something else that might affect their decision. "I'm planning to get my boobs done as soon as I leave ECW," I said.

It was something I wanted to do because of what I saw elsewhere in the business. I looked at where I wanted to be and that's the look that I saw.

When the meeting ended, Bruce and J.R. shook my hand and said that they'd like to offer me a developmental deal. It's funny – I tried to be what I thought they wanted [Dumas wore a business suit to the meeting], and in the end, they liked me because of who I really was.¹⁰⁸⁸

Ob der letzte Satz unfreiwillig ironisch ist, sei dahingestellt. Dumas' Blick auf das *Business* zeigt ihr, was andere dort sehen, und diesen *Look* ist sie bereit zu liefern. Wie so viele andere hoffnungsvolle EinsteigerInnen ist Dumas bereit, sich die notwendigen *Wrestling*-Fertigkeiten anzueignen und das damit einhergehende körperliche Risiko einzugehen, und weiß doch, das Talent und Fertigkeiten allein nicht ausreichen werden. Wie von Mazer beschrieben erwirbt der *Wrestling*-Aspirant athletische und performative Skills und wird mit subkulturspezifischen Verhaltenscodes konfrontiert, die er annehmen muss¹⁰⁸⁹ – doch die Chancen auf eine *Wrestling*-Karriere hängen nicht nur von den dafür notwendigen Talenten und dem eigenen Willen ab, sich im *Business* durchzusetzen, sondern von der Fähigkeit, Demütigungen und Misshandlungen überstehen (hinnehmen) bzw. entgehen zu können, von dem notwendigen „Look“, den Männer wie Frauen mitzubringen haben, von im besten Fall bereits vorhandenen athletischen *Credentials* oder anders erworbener Bekanntheit, von Verbindungen und symbolischem Kapital innerhalb des *Business*, von professioneller Vertretung in Kontaktaufnahme und Vertragsverhandlungen, und nicht zuletzt von finanziellem Startkapital, das zumindest den Eintritt in eine gut vernetzte *Wrestling*-Schule ermöglichen kann.

3.2.2 *Working, Talking, Booking*

I have my own theory on the three qualities it takes to be a great wrestler. The first one is look or physical presence. On the scale of one to ten, Hogan, being such an awesome specimen, might rate a ten, for example. Although it always helped, it wasn't as important to be tough as it was to look tough, es-

¹⁰⁸⁸ Amy Dumas, *Lita*, S. 129.

¹⁰⁸⁹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 53.

pecially if you were a heel. The second ability is the ability to talk, to sell yourself; Hogan might score another easy ten, whereas a guy like Dynamite would have to work to earn a two. The third is wrestling talent, the ability to work. Here it would be just the opposite; Hogan would rate the two and Dynamite would get the ten. A score in the high twenties adds up to a great wrestler.¹⁰⁹⁰

Lässt man die bereits besprochene „physical presence“ beiseite, machen laut Bret Hart zwei Fähigkeiten einen großartigen Wrestler aus: die *ability to talk*, und die *ability to work*. Einerseits lassen sich diese Fähigkeiten leicht auseinanderhalten: „Talk“ meint an dieser Stelle die Fähigkeit eines/r WrestlerIn, sich jenseits des Kampfgeschehens im Ring „verkaufen“ zu können, am Mikrofon live und in Aufzeichnung das Publikum zu faszinieren – durch die Fähigkeit, eine Rolle zu verkörpern, durch Charisma, Schlagfertigkeit, Witz, durch Fähigkeiten also, wie sie auch SchauspielerInnen oder Stand-up-Comedians benötigen.

Die *ability to work* meint hingegen die Fähigkeit, innerhalb des Rings ein überzeugendes Match liefern zu können – durch eine entsprechende Begabung, Training und Erfahrung, *Wrestling*-Manöver durchführen zu können, durch umfassende Fitness, durch die Fähigkeit, überzeugend mit PartnerInnen kooperieren zu können, deren Stärken zu unterstreichen und deren Schwächen zu kaschieren. Die *ability to work* bedeutet auch, mithilfe des Zeichensystems des *Wrestling* im Ring und in Interaktion mit dem Publikum ein packendes Narrativ gestalten und kommunizieren zu können. Großartige *worker* ist jene WrestlerInnen, die die Fähigkeit besitzen, aus einem beinahe beliebigen Partner ein großartiges Match herauszuholen. Shawn Michaels, Bret Hart oder auch Chris Jericho gelten als solche Wrestler, die das Erlangen dieses Prädikat auch als Leitschnur ihrer *Wrestling*-Karriere verfolgen – im Gegensatz zu athletisch weniger begabten KollegInnen, die über körperliche Präsenz und Charisma ihr Publikum begeistern. Dieser Versuch einer Unterscheidung zwischen *working* und *talking* zeigt allerdings auch die Schwierigkeiten auf, beides klar voneinander zu trennen. Ob mit einem Mikrofon in der Hand oder in der Auseinandersetzung im Ring: *Working* wie *talking* sind beides Tätigkeiten, die von er-

¹⁰⁹⁰ Bret Hart, *Hitman*, S. 244.

folgreichen PerformerInnen ein besonderes Gespür für Timing, Publikuserwartungen wie -reaktion, Spannungsbögen etc. verlangen; Mimik ist etwa sowohl im *working* wie auch im *talking* von großer Wichtigkeit für den Erfolg der Performance und zeigt, wie sehr diese Fertigkeiten ineinandergreifen. Foley schildert die notwendigen mimischen Fertigkeiten, die einerseits grob genug sein müssen, um bis zum letzten Rang hinauf nachvollziehbar zu sein, andererseits aber dennoch feine Nuancen kommunizieren sollen, folgendermaßen:

The crowd's response was huge, and they immediately broke into a prolonged chorus of „Rocky sucks,“ while The Rock adamantly denied doing any such thing. Please realize that in front of 16,000 screaming fans, a verbal accusation is not enough. To properly reach the top levels of an arena, an elementary knowledge of pantomime must be utilized. [...] I'm talking about „grabbing an imaginary penis in your hand and pretending to gnaw on it“ type of pantomime. There is a fine line you don't want to cross, though. When accusing someone of such an act, you can't seem so proficient at the miming that the crowd can picture you with a real one in your hand. Instead, you just kind of haphazardly hold it while rolling your tongue around your own inner cheek. Granted, I have never, in my own limited experience, seen or heard of this technique being implemented in a real-life sex scenario, but it is nonetheless the time-honored technique for pantomimed fellatio. Now The Rock was livid, or at least his character was.

Suddenly The Rock had an imaginary penis in his hand and was using it in the way that I just described, but was shaking his head in disagreement, as if to say, „Not, The Rock doesn't do this.“ I continued my playacting but nodded my head as if to say, „Oh yes you do, Rock.“¹⁰⁹¹

Es mag eher erfolgversprechend sein, von notwendigen körperlichen Bedingungen (muskulöser Körper, athletische Begabung, intensive Ausbildung und damit ein umfassender Pool an *Wrestling*-Manövern) und von einem kreativen, *Wrestling*-kompatiblen Performance-Potential zu sprechen, welche in Kombination einen erfolgreichen Wrestler ausmachen – in Einklang mit der von Jericho beschriebenen Kombination aus „athleticism and creativity“¹⁰⁹².

Die Fähigkeit von WrestlerInnen, in *working* wie *talking* zu glänzen, kann aber nur zur Geltung kommen, wenn ihr durch entsprechendes *booking* eine Bühne geboten wird. Ohne die Förderung durch die Promotion, die den WrestlerInnen Aufmerksamkeit durch ihre Verwendung in zug-

¹⁰⁹¹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 111f.

¹⁰⁹² Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 14f.

kräftigen narrativen Strukturen verschafft, reichen Talent und Erfahrung nicht aus. Für die PerformerInnen bedeutet das, dass selbst die besten Anlagen, wie sie Bret Hart beschreiben hat, für sich allein keinen Erfolg versprechen können – Erfolg haben können nur diejenigen, die von einem *Wrestling*-Unternehmen „gepusht“ werden, und selbst die besten Anlagen können durch einen falschen Umgang „zerstört“ werden: „In pure sports you win or lose based on ability, but in pro wrestling, even if you’re the best, your credibility can be won or lost in no time at all with the stroke of the promoter’s pen if you don’t stand up for yourself.“¹⁰⁹³ Schlimmer noch: Wer im *Wrestling*-Geschäft arbeitet, macht bald die Erfahrung, dass alles möglich ist: „[...] with the right push even an average performer could be made into a star and draw a crowd.“¹⁰⁹⁴ Überzeugendes *booking* von Seiten der Promotion kann mangelnde Fähigkeiten sowohl *working* als auch *talking* betreffend zumindest eine Zeitlang kaschieren. Damit ist der Wrestler in der Hand seines Promotors, den alle Angestellten umwerben und überzeugen müssen. Besondere Fähigkeiten sind selbstverständlich hilfreich, können aber auch hinderlich sein: „I learned if you make your opponent look better, it makes you look better. If you can become a ring general, you will *always* have a job within the wrestling business. Unfortunately it’s likely you will *always do* the job as well.“¹⁰⁹⁵ Wer in der Lage ist, mit beinahe jedem ein gutes Match zu haben, kann in Gefahr laufen die Aufgabe zu bekommen, den nicht allzu *Wrestling*-talentierten momentanen Liebling der Geschäftsführung durch ein Match tragen zu müssen, selbst aber niemals in einer Art und Weise promotet zu werden, die den Weg an die Spitze ebnet.

Zentral für die Zusammenarbeit im Rahmen eines Matches ist eine Art „Vertrauensgrundsatz“, den die an einem Match Beteiligten einander entgegenbringen müssen:

The point is simple from their perspective: they have to know that the guy they’re facing in the ring – whether in a workout or in performance – knows what he’s doing, that he shares their understanding of the protocols of reci-

¹⁰⁹³ Bret Hart, *Hitman*, S. 325.

¹⁰⁹⁴ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 134.

¹⁰⁹⁵ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 260.

procity and exchange, and at the very least that he won't hurt them without meaning to.¹⁰⁹⁶

Dieser Vertrauensgrundsatz wird in *Professional Wrestling*-Autobiografien wieder und wieder bekräftigt, vor allem in Bezug auf die Verantwortung, die die PerformerInnen für den Körper des Gegenübers übernehmen: „The prime directive of wrestling is to protect your opponent as you would protect yourself. It's their living, just as it's yours.“¹⁰⁹⁷ Die Kooperation zwischen den beiden vermeintlichen KontrahentInnen ist die Grundlage eines erfolgreichen *work*. Jesse Ventura vergleicht *Wrestling* mit Tanz: „It's very much like dancing, like doing a waltz.“¹⁰⁹⁸ Die entsprechenden Traditionen des „Führens“ sind bereits in Bezugnahme auf Bob Hollys Ausführungen im Kapitel „Wrestler werden“ erläutert worden – *heel* führt *babyface*, Veteran führt Anfänger. Dabei ist es durchaus üblich, dass die beiden PerformerInnen miteinander sprechen. Kurt Angle beschreibt, dass er an seinem erst vierten Tag in der WWF ins kalte Wasser geworfen wird und mit Wrestler Christian ein Match vor zahlendem Publikum bestreiten musste. Christian sprach während des gesamten Matches mit Angle und gab dem Anfänger Anweisungen:

That night he was choking me and he said something that I didn't quite hear. As he left I said, „Wait a minute, wait a minute, what'd you say?“ He's so experienced that when he heard me, he came back, started choking me again, and repeated the plans for the next move and to make sure I knew what was next before he continued the match.¹⁰⁹⁹

WrestlerInnen erlernen im Rahmen ihrer Ausbildung und durch steigende Erfahrung zahlreiche Zeichen, die dazu dienen, während des Matches miteinander zu kommunizieren, um den Verlauf der Performance zu steuern. Shawn Michaels illustriert diese Lernkurve durch eine Anekdote aus seiner Anfangszeit:

Whenever he put me in a hold, he wrapped his fingers around my wrist or forearm and squeezed. Every time he did this, I yelled and screamed real

¹⁰⁹⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 82.

¹⁰⁹⁷ Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*, S. 91.

¹⁰⁹⁸ Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*, S. 93.

¹⁰⁹⁹ Kurt Angle, *It's True! It's True!*, S. 178.

loud. He eventually beat me with a DDT, and then after the match he came up to me and said, „When I give you the office, you need to reverse it.“

„What?“

„You don't know what the office is?“

„Yeah, that's where Bill is. That's where they do administrative stuff.“

„No, when I squeeze your arm. That's the office. That means reverse it.“¹¹⁰⁰

Broderick D.V. Chow hat in Rückgriff auf de Garis' „sensuous ethnography“ seine eigene Ausbildung als *Professional Wrestler* im Rahmen eines wissenschaftlichen Artikels beschrieben.¹¹⁰¹ Die daraus resultierenden Erkenntnisse können allerdings nur auf einen sehr spezifischen Bereich des *Professional Wrestling* bezogen werden – jenen der *Wrestling*-Schulen, die in erster Linie von hoffnungsvollen Neulingen und Amateuren, nicht aber von erfolgreichen Profis besucht werden. Nichtsdestotrotz sind Chows reflektierte Ausführungen von Interesse für die hier erläuternden Zusammenhänge; Er beschreibt die im Training und in der Performance-Praxis erlernten Fähigkeiten, welche die erfolgreiche Teilnahme an einem *Professional Wrestling*-Match ermöglichen, als eine eigene „Sprache“, die es ermögliche, Sprach- und Kulturgrenzen zu überschreiten, und entsprechend erfahrenen WrestlerInnen die Möglichkeit biete, ohne Rückgriff auf andere Kanäle durch *Wrestling an sich* zu kommunizieren – und damit, so Chows hoffnungsvolle These, sei es möglich, den im *Professional Wrestling* ebenso häufigen wie problematischen Einsatz von „racist, xenophobic, sexist, and homophobic stereotypes“¹¹⁰² zumindest neben eine Praxis von physischer Kooperation und Vertrauen zu stellen – *Professional Wrestling* also auch „as a place where the marginal, the excluded, and the immigrant have found friendship with others through a shared practice.“¹¹⁰³

Wrestling practices the political principle of friendship, and opens up the potential for communities based on shared practices, rather than identities. It is important that this relationship happens through the body, rather than through verbal exchanges; while one might understand solidarity as a principle, a wrestler knows what it feels like.¹¹⁰⁴

¹¹⁰⁰ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 67.

¹¹⁰¹ Vgl. Chow, *Professional Wrestling and Embodied Politics*, S. 74.

¹¹⁰² Chow, *Professional Wrestling and Embodied Politics*, S. 83.

¹¹⁰³ Chow, *Professional Wrestling and Embodied Politics*, S. 83.

¹¹⁰⁴ Chow, *Professional Wrestling and Embodied Politics*, S. 83.

Dies kann durchaus als eine zusätzliche, relevante Facette der Praxis des *Professional Wrestling* aufgefasst werden; eine Relativierung der dadurch transportierten Inhalte bzw. der dadurch gezielt evozierten Rezeption lässt sich daraus nicht folgern, vor allem auch deshalb, weil Wrestling, wie bereits hinlänglich gezeigt, in der Trainingssituation genau so eine körperliche Kommunikation bedeuten kann, die Macht ausübt, Schmerzen zufügt und Hierarchien errichtet. Es ist auch hinzuzufügen, dass zwar die *Idee* des Wrestling prinzipiell auf Kooperation und einer solchen „Sprache“ beruht, die Umsetzung in der konkreten Praxis aber durchaus anders aussehen mag; damit sind nicht nur die zahlreichen Fälle gemeint, die im historischen Abschnitt hinlänglich besprochen wurden, in welchen aus zumeist ökonomischen Interessen Kooperation plötzlich in überraschende Auseinandersetzung umschlug, sondern auch die den Autobiografien zufolge durchaus verbreitete Praxis, sich unter dem Deckmantel der Kooperation „Freiheiten“ etwa gegenüber Anfänger oder unliebsamen Konkurrenten herauszunehmen und diese tatsächlich etwa zu schlagen; eine Praxis, die meist nur dann ein Ende findet, wenn sich der derart Behandelte mit gleicher Münze wehrt.¹¹⁰⁵ Eine derartige Vorgehensweise widerspricht dem Konzept einer *Wrestling*-Sprache allerdings nicht, ganz im Gegenteil. Gewalt ist eine besonders eindeutige, leicht verständliche Sprache.

Das Bild der Sprache wird etwa auch von Eddie Guerrero verwendet:

Despite the fact that there were wrestlers from all around the world, there was never a communication gap in the locker room or in the ring. Wrestling is a universal language. The moves are the same no matter where you're from – clothesline, headlock, dropkick, and so forth. There were times when I needed a translator to express something to one of the Japanese boys, but a true professional can communicate all he needs to with body language. A wrestler should be able to go into the ring and work with anybody. You don't have to talk to them. It's about feel.¹¹⁰⁶

Working bedeutet damit also, die Sprache des *Wrestling* sprechen zu können – die selbstverständlich auf zahlreichen Konventionen aufbaut, einerseits erlernt werden muss, andererseits aber auch durch ihre Regeln Si-

¹¹⁰⁵ Vgl. etwa Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 79f.; Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 108; Bret Hart, *Hitman*, S. 386.

¹¹⁰⁶ Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 75.

cherheit bietet. Als Chris Jericho nach seinem Wechsel von der WCW Schwierigkeiten hat, in der WWF anzukommen, ist er froh, mit einem „soliden“ *worker* wie Bob Holly zusammenarbeiten zu können, da gegenseitiger Respekt und eine Grundlage für eine gute Zusammenarbeit im Ring bestehen.¹¹⁰⁷

Dwayne Johnson beschreibt in seiner Autobiografie, wie das *Wrestling*-„Gespräch“ stets eröffnet wird:

The action begins when the two wrestlers „lock up“. Essentially, it means that you put one hand behind your opponent’s neck, and your other arm becomes intertwined with your opponent’s arm. Your faces are pressed against each other, cheek-to-cheek, so as to avoid butting heads. In amateur wrestling, of course, this is the first stage of the battle. In „the business“, it’s the opening move in a very complicated, heavily choreographed dance; it’s a way to ease into the show. Locking up is fundamental, just as dribbling is fundamental to basketball, which is why it was the first thing I had to learn.¹¹⁰⁸

Bei aller Unmittelbarkeit gibt es jedoch auch innerhalb dieser „Sprache“ zentrale kulturelle Unterschiede, wie sie etwa Chris Jericho beschreibt:

Another major difference was, when you worked a match in Canada or the States, you worked on the left side of your opponent’s body. You focused on his left leg or his left arm; you locked up with your left leg forward. But in Mexico, everyone worked the right side. During my first match, I had no prior knowledge of this and it was like I was driving a car in England.¹¹⁰⁹

Matt Hardy war sich als in den USA aufgewachsener *Wrestling*-Autodidakt etwa gar nicht bewusst, dass er über die linke Körperseite arbeiten musste, und wurde erst in einem professionellen Umfeld damit konfrontiert.¹¹¹⁰

Derart konkrete Beschreibungen einzelner Elemente sind in den *Wrestling*-Autobiografien allerdings eher die Ausnahme. Wrestler geben allerdings Auskunft über die Gründe, weshalb sie unterschiedliche Stile oder *moves* verwenden. Mick Foley, der berühmt dafür war, schreckliche Stürze (mehr oder minder) unbeschadet zu überstehen, hebt folgende Fähigkeit als zentral hervor:

¹¹⁰⁷ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 55-57.

¹¹⁰⁸ Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 119.

¹¹⁰⁹ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 109.

¹¹¹⁰ Vgl. Matt and Jeff Hardy, *The Hardy Boyz*, S. 33f.

Bumping is, without a doubt, the most valuable thing a wrestler can learn. Without it, a career would be awfully short, as the injuries would pile up in a hurry. I guess it's no secret that the trick in landing is to try to disperse the fall over as great an area of the body as possible. I've heard for years that I don't feel pain, which is ridiculous, but I do believe that I was blessed with a perfect body for bumping – wide back, wide hips, and a wide flat ass.¹¹¹¹

Zudem erklärt Mick Foley, weshalb er sich im Lauf seiner Karriere weniger und weniger auf technische Feinheiten verließ, sondern sich auf einen *Brawling*- oder *Hardcore*-Stil konzentrierte, der stark auf Schlägen und Tritten basierte:

But you've got to understand one thing – I noticed a direct correlation between how many nice moves I did and how many peanut butter sandwiches I had to eat. More skills – more peanut butter. Punching, kicking, and throwing chairs – less peanut butter.¹¹¹²

Komplementär zu einer Stiländerung aus Erfolgsgründen ist eine solche, die aus gesundheitlichen Gründen erfolgt. WrestlerInnen fühlen sich – vor allem auf dem Weg nach oben – dazu verpflichtet, in ihrer Performance höchstmögliches Risiko einzugehen, um auf sich aufmerksam zu machen, sehen allerdings im besten Fall die mangelnde langfristige Nachhaltigkeit einer derartigen Strategie ein. Daniel Bryan schreibt etwa:

That match [bei welchem er sich verletzte] changed my perspective on how I should wrestle. Due to my size, I thought I needed to wrestle a more daredevil style, but it wasn't practical because no matter how exciting the style might have been, if I kept getting hurt, I would have a pretty short career. I resolved to switch to a more mat-based wrestling style since all of my injuries had occurred during big dives to the floor.¹¹¹³

Einer ähnlichen Stoßrichtung folgt die Argumentation von Curt Hennig und Brad Rheingans, die Brock Lesnar davon abraten, das hochriskante *Shooting Star Press*-Manöver als *finisher* einzusetzen. Lesnar bleibt jedoch zunächst dabei, weil es ein spektakulärer (weil eben hochriskanter) *move* ist, der von keinem Wrestler seiner Größe beherrscht wird.¹¹¹⁴ Lesnar verletzt

¹¹¹¹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 86.

¹¹¹² Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 153.

¹¹¹³ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 56f.

¹¹¹⁴ Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 53f.

sich, als er den *move* als Finale von *WrestleMania 2003* einsetzt.¹¹¹⁵ Bob Backlund versuchte stets die langfristigen Folgen von *Wrestling-moves* abzuschätzen und hielt sich das Schicksal von Kollegen als warnendes Beispiel vor Augen:

Whenever I considered taking a bump, I always tried to think about Freddie Blassie, who by that point was already walking with the aid of a cane, and thought about what that bump was going to do to me ten years down the road. Take Hulk Hogan, for example. Think about how many times in his career he had to execute that running legdrop. That became his signature move, and, thus, one that he was expected to execute just about every night. That means that on around three hundred nights a year, Hulk Hogan was jumping up in the air, and dropping his 310-pound frame on his pelvis and his wrists, which he used night after night to break the fall. Any wonder why Hogan has back problems now.¹¹¹⁶

Die Arbeit eines guten *workers* ist daran zu bemessen, dass selbst die kleinsten Details der Match-Elemente verfeinert werden. Dwayne Johnson erhielt etwa von Pat Patterson Kritik bezüglich seiner (angetäuschten) Schläge, also begann er an ihnen zu arbeiten:

I started watching videotapes of some of the best punchers around. I practiced constantly in front of the mirror, snapping of thousands of punches each day. In time I was able to throw my full force behind a punch and still stop within a hair of the target. There is an art to throwing a punch, of course, especially in professional wrestling, where the object is to make the blow look nothing short of devastating, while inflicting no real damage.¹¹¹⁷

Dieselbe Mühe kann auch in die Darstellung der Reaktion auf diese angetäuschten Schläge investiert werden. Ric Flair schreibt über Ricky Steamboat: „He cared about his craft so much that he'd watch tapes of boxers being hit so he could stagger the same way and add legitimacy to his matches.“¹¹¹⁸ Ein anderer Zugang wird von Mick Foley beschrieben, der zumindest in der frühen Phase seiner Karriere davon ausging, dass nichts die Folgen einer „Verletzung“ besser darstellen könnte als eine tatsächliche Verletzung:

¹¹¹⁵ Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 81f.

¹¹¹⁶ Bob Backlund, *Backlund*, S. 367.

¹¹¹⁷ Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 141.

¹¹¹⁸ Ric Flair, *To Be the Man*, S. 176.

While celebrating my inaugural ten-step accomplishment like I was Rocky Balboa at the doors of the Philadelphia Museum of Art, I was blindsided by The Rock, who, in accordance with my earlier suggestion, went after my legitimately sore right knee. At this point in my career, I still believed in the „real is better“ philosophy, and felt that faking an injury when I had a perfectly good real injury to exploit would be scandalous.¹¹¹⁹

Im Idealfall wird ein *Wrestling*-Match in Bezug auf seinen groben Vorlauf im Vorhinein bestimmt, um für größtmögliche Spannung zu sorgen:

It's very much a performing art, only with violence. You work on a dramatic build. You have moments when you build and moments when you settle back in, but if you and your opponent are really working well off each other, the two of you eventually build toward what's called a peak. Then you go into the finish.¹¹²⁰

Die einzelnen Elemente eines Matches werden jedoch in der Regel improvisiert und sind nicht vorab geprobt worden: „None of what you see is staged or rehearsed – it's all spontaneous – but the technique behind it all is an art form that requires careful discipline.“¹¹²¹ Ausnahmen bestehen natürlich in Fällen, in denen unter Zeitdruck und unter Einbeziehung mehrerer PerformerInnen und Objekte ein angestrebter Effekt erzielt werden soll, was im Zweifelsfall Proben verlangt.¹¹²² Matches zu proben ist aber verpönt und kommt nur selten vor – Perfektionist Randy Savage war etwa bekannt dafür, wichtige Matches mit seinen Kontrahenten immer wieder durchspielen und auch proben zu wollen. Ric Flair führt ein derartiges Verhalten auf Unsicherheit zurück:

What I didn't know was that Randy was a very insecure guy. He wanted me to come to his home in Florida and *practice* the match. „Mr. Perfect“ Curt Hennig was also there because he was going to interfere on my behalf. I'd never done anything like this in my life. I found out that the same thing had happened in 1987, when Randy defended the Intercontinental Championship against Rick Steamboat at *WrestleMania III*. Randy drove Ricky insane, going over each move again and again.¹¹²³

¹¹¹⁹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 96.

¹¹²⁰ Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*, S. 93.

¹¹²¹ Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*, S. 92.

¹¹²² Vgl. Matt and Jeff Hardy, *The Hardy Boyz*, S. 176-181.

¹¹²³ Ric Flair, *To Be the Man*, S. 218.

Es gibt mehrere Gründe, die gegen Rehearsals von *Wrestling*-Matches sprechen. Einerseits ist das Planen, Proben und Erinnern dieser hochkomplexen koordinierten Bewegungsperformances ein Aufwand, der angesichts des klassischen *Wrestling*-Zeitplanes kaum zu leisten wäre; zudem sorgt die Improvisation innerhalb eines vorher festgelegten narrativen Grundgerüsts für entsprechende Abwechslung. Die Improvisation stellt zudem sicher, dass auf die Stimmung des Publikums in Echtzeit reagiert werden kann, und sorgt für die Möglichkeit auf Unfälle, Verletzungen, Konditionsschwächen oder Unvorhergesehenes flexibel zu reagieren. Letztlich ist das Verletzungsrisiko innerhalb der Matches schon groß genug und muss nicht auch noch durch zusätzliche Rehearsals vergrößert werden.

Im Gegensatz zu Sportarten – die zwar auch darauf achten, publikumswirksam zu sein, man vergleiche etwa die Entwicklung der Regeln im Rahmen des Fußballs – ist im *Wrestling* jede Handlung und damit jede Form der *Wrestling*-Zusammenarbeit drauf ausgelegt, die Performance ansprechend für das Publikum zu gestalten – *wrestling* bedeutet immer *performing wrestling*:

A new wrestler's first lessons in performance are typically in maintaining the appearance of reality in physical action while at the same time organizing and amplifying gestures and expressions so that the spectators can easily read and respond to the match as it unfolds.¹¹²⁴

„Working a match“ bedeutet, die Abläufe unter ständiger Einbeziehung der Handlungen und Reaktionen von *Wrestling*-PartnerIn und Publikum durchzuführen und ständig zu adaptieren. Allein dieser Umstand bedeutet einen enormen Umstieg für jene Performer, die aus dem Kampfsport kommen. Olympiasieger Kurt Angle schreibt:

You have to include the fans in your planning and you work with your opponent rather than against him. Speed is not an asset. You have to slow down so people can digest what you're doing. Speed is everything in amateur wrestling; you do something extremely fast and people are impressed because they didn't see it happen. In the World Wrestling Federation it's just the opposite. They want the fans to see everything, including facial expressions. Are you scared? Are you mad? Are you in pain? In amateur wrestling you are

¹¹²⁴ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 83.

taught never to show emotion that might give your opponent a psychological lift.

It was all so new to me. I was so fast at first that people were yelling at me to slow down. After a few days I knew my approach wasn't right. I knew I had to back up, relax, and forget everything I'd ever learned.¹¹²⁵

Die Organisation des Geschehens im Ring, die Abfolge einzelner Handlungen, um ein spannendes Match zu gestalten, wird in den Schilderungen durch die Autobiografien vielfach beschrieben, wobei die LeserInnen gefordert sind, die Informationen des Textes mit Erinnerungen an Matches abzugleichen. In den Texten wird von „psychology“ gesprochen – gemeint ist die Fähigkeit, ein Match so zu gestalten, dass das Hin und Her jeder Bewegung ein Ziel verfolgt, die Emotionen der Fans bestmöglich einbezogen bzw. evoziert werden, und damit Spannung erzeugt wird. Foley schreibt etwa:

The Adams match was my first real hands-on lesson in ring psychology, and I analyzed it in my head for days to learn just why the crowd was so tuned in. I had been told several times, but I had no real way of understanding that in pro wrestling, it's not just what you do that matters, but when you do it and why. From then on, when "The Ride" boomed over my "top of the line" speakers in my "bottom of the line" car, I visualized not just what great moves I would do, but also when and why.¹¹²⁶

An der „tagelangen Analyse“ selbst lässt uns Foley nicht im Detail teilhaben, liefert aber einen Beleg für seine Angewohnheit, die Geschehnisse innerhalb des Rings im Vorhinein wieder und wieder zu visualisieren. Bret Hart nennt diese Fähigkeit ein Geschenk und schreibt sie sowohl sich als auch Foley zu („The more we talked, the more I could see that he had the gift of seeing a match unfold in his head like a movie, just like I did.”¹¹²⁷). Foley nennt diese Fähigkeit auch unter jenen Aspekten des *Wrestling*, die er nach seiner „Pensionierung“ am meisten vermissen werde: „I will certainly miss the roar of the crowd, the feeling of accomplishment after a great match, and the adrenaline rush I have gotten so many times when I'm racing down the road at two A.M. in the middle of a four-hundred-mile trip

¹¹²⁵ Kurt Angle, *It's True! It's True!*, S. 180.

¹¹²⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 124.

¹¹²⁷ Bret Hart, *Hitman*, S. 404.

visualizing ways to make America's jaws drop open in unison."¹¹²⁸ „Psychology“ kann kurz in ihrer Wirkung zusammengefasst werden, wie es etwa Shawn Michaels in Rückgriff auf Tully Blanchard tut:

After we had wrestled only a few matches, I came to him [Tully Blanchard] and said, "I'm learning so much from you guys, and my psychology is getting better."

"Shawn," he replied, "let me tell you something about psychology. Psychology is about who can make them yell the loudest the longest. That's all it is."¹¹²⁹

Ähnliches lässt sich bei Chris Jericho beobachten, der erzählt, „wie“ er „etwas“ über Matchgestaltung lernte, ohne dabei konkret zu werden:

Negro taught me when to do a certain move and when not to. He taught me timing, how to use the crowd's reactions as a blueprint for the match, and how not to get frazzled when things went wrong. "Nobody knows it's a mistake unless you let them know", he said in his broken English.¹¹³⁰

Konkretere Ausführungen lassen sich bei Mick Foley finden:

Too often, a wrestler will immediately go to the hottest moves in his repertoire in an attempt to get over with the fans. Often they will do these big moves at the expense of the in-ring story. They may get pops for the moves themselves, but the audience will find itself unable to become emotionally involved in this matchup, making it exciting, perhaps, but not emotionally fulfilling.

Instead, a wrestler should build a match from the ground up, in an attempt to whip the fans into a frenzy at the finale. That is the time to pull the death-defying, incredibly athletic moves out of the bag. That is where the moonsaults, the Swanton Bombs, the top-rope Hurricanranas, the Mr. Sockos, The Worms, The Stink Faces, the Ho Trains, and The People's Elbows come in. Hey, I know that the last five moves listed all suck, but people love them, and all of them are a credit to their inventors. Anyone can get a great move over; it takes real talent to make the bad ones work.¹¹³¹

Stets ist neben der Idee eines graduellen Spannungsaufbaus die Reaktion des Publikums zu berücksichtigen, auf welche schließlich die gesamte Mühe abzielt. Bob Backlund beschreibt die Verbesserung seiner Fähigkeit, auf das Publikum zu hören, als zentralen Schritt auf seinem Weg zu einem kompetenten Wrestler:

During this time in Florida, I worked most intensely on my ability to listen to a crowd and understand what they were asking you for. Every night, in every

¹¹²⁸ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 702.

¹¹²⁹ Shawn Michaels, *Heartbreak and Triumph*, S. 139.

¹¹³⁰ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 120.

¹¹³¹ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 180.

city or town, the crowd would be different in mood and makeup. The art of „reading the fans“ is something that takes a while to acquire, but once you can do it, no matter where you are or what a crowd is like, you can always let them take the match where they want it to go. Giving the fans what they want to see, within reason, is the name of the game. It is what keeps them coming back to the box office to buy tickets.¹¹³²

Historisch gesehen erlernten Wrestler diese Fähigkeiten vor allem autodidaktisch *on the job* bzw. voneinander; es ist naheliegend, dass entsprechende Eigeninitiative bzw. soziale Fähigkeiten vonnöten waren, um sich derartiges Wissen selbst aneignen oder kollegial vermitteln zu lassen. Fertigkeiten, wie sie auf den letzten Seiten beschrieben wurden, sind naturgemäß schwierig abstrakt zu vermitteln, und werden auch in den Autobiografien eher umschrieben als im Detail erklärt. Die Autobiografien geben alles in allem den Eindruck wieder, dass der Erfolg der WWF/WWE (bei entsprechender Berücksichtigung des Umstandes, dass Autobiografien aus dem Einflusskreis der Firma – und dies sind letztlich der Großteil der in dieser Arbeit berücksichtigten Autobiografien – prinzipiell dazu neigen, die Vorgehensweise der WWF/WWE als *state-of-the-art* darzustellen) auch darauf basiert, dass Strukturen für Wissenserhalt und Wissensweitergabe eingerichtet wurden, welche die Verbesserung der Fertigkeiten der PerformerInnen zum Ziel hatten. Natürlich erfüllen gerade auch *Wrestling*-Schulen diesen Zweck, nichtsdestotrotz scheint die WWE auf höchstem Niveau Sorge getragen zu haben, über ihre *developmental territories* (und wie es auch die WCW in ihrem *Power Plant* tat) hinaus durch die enge Zusammenarbeit von arrivierten WrestlerInnen mit (*road*) *agents*, die sich in der Regel aus einem Pool erfolgreicher *Wrestling*-Veteranen rekrutierten, die Qualität der Match-Planung, aber auch die Fertigkeiten der aktiven PerformerInnen durch Feedbackschleifen zu verbessern.

Pat Patterson, der in den 1980ern als rechte Hand Vince McMahons vom Ring in die „Administration“ überwechselte, bezeichnet es als bevorzugten Teil seiner Arbeit, Wrestlern beim Entwickeln ihrer Matches zu helfen. Patterson förderte etwa Shawn Michaels (und damit zu Beginn auch Marty Jannetty) und Bret Hart, schlug Rey Mysterio für das *main event* der *Wrest-*

¹¹³² Bob Backlund, *Backlund*, S. 113.

leMania 22 vor und machte sich für Daniel Bryan stark. Auch Chris Jericho wurde von ihm gefördert.¹¹³³ Rey Mysterio würdigt Pattersons Einfluss in seiner Autobiografie,¹¹³⁴ wie es auch Shawn Michaels tut.¹¹³⁵ Chris Jericho schildert in seiner zweiten Autobiografie detailliert, in welcher Weise ihm Patterson zur Seite stand:

Pat Patterson had wrestled around the world for years until finishing his in-ring career in the WWF, but it was as a backstage booker, advisor, and agent that he achieved his biggest success. Pat is a wrestling Jedi and the smartest man I've ever met in wrestling. He taught me 90 percent of what I know about how to put together a match, and when I first approached him I had no idea how little I really knew about the psychology of the business.¹¹³⁶

Patterson erzählt Jericho etwa von seiner Arbeit mit Michaels und Hart für *WrestleMania XII*; Jericho führt aus, dass Patterson als Agent für sämtliche Matches von Dwayne Johnson verantwortlich war. Patterson erklärt Jericho, dass in jedem *territory* ein anderer Stil vorherrsche, dass in der Art des *working* Kulturunterschiede zu berücksichtigen seien, dass Methoden, die in der WCW erfolgversprechend gewesen wären, in der WWF nicht greifen könnten.¹¹³⁷ Die Zusammenarbeit nimmt Rücksicht auf das kleinste Detail: „We watched my matches together and I took notes as he critiqued my performance while I carried him on my back in a little sling through the swamps of Dagobah.“¹¹³⁸ Und genau um Details geht es, die „a great worker“ letztlich ausmachen:

[...] timing, listening to the crowd, giving them what they want – or don't want. You had to have a crispness with everything you did in the ring. At the time, when I threw someone off the ropes, I wasn't following through with my arms or putting enough effort into it. Pat pulled me aside and told me that the way I was doing it looked bad and explained the right way to do it. To this day, I still see his face whenever I push a guy off the ropes.¹¹³⁹

Kit MacFarlane hat sich in seinem Aufsatz *A Sport, A Tradition, A Religion, A Joke: The Need for a Poetics of In-ring Storytelling and a Reclamation of Pro-*

¹¹³³ Vgl. Pat Patterson, *Accepted*, S. 177-179.

¹¹³⁴ Vgl. Rey Mysterio, *Behind the Mask*, S. 307.

¹¹³⁵ Vgl. Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 220, 223.

¹¹³⁶ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 25.

¹¹³⁷ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 25-27.

¹¹³⁸ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 27.

¹¹³⁹ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 27.

Professional Wrestling as a Global Art sich darum bemüht, dem *in-ring*-Geschehen des *Wrestling* als Performance-Kunst Anerkennung zu verschaffen bzw. erste Ansätze zu einer Evaluierung dieser Kunst zu schaffen. In Rückgriff auf einige *Wrestling*-Autobiografien beschreibt er die Details innerhalb der Konstruktion eines Matches und die dafür notwendigen Vorbereitungen folgendermaßen:

In an earlier match with Smith, Hart further identifies that “the drama built, layer upon layer, as every move that came followed a logic that never detracted from the story” (Hart 294). When Smith forgets a planned post-match handshake refusal – “the last detail in this drama” that would “make them all cry” (295) – Hart points out that “he’d completely missed one of the tiny moments that can make it all the more real” (296): a careful manipulation of predetermined constraints and available parameters into a dramatic narrative that stems as directly from the feigned competition itself as from any externally imposed story-lines. Jericho refers to a similar understanding of the details being presented by Patterson, who explained that “it was the little details that made a good worker into a great worker: timing, listening to the crowd, giving them what they want – or don’t want” (Jericho, *Undisputed* 32). Patterson may also have been a direct influence on Hart and a co-author: in a famous match between the equally celebrated performers Hart and Shawn Michaels – an “Iron Man” match that required the wrestlers to perform and maintain interest in their narrative through a main-event sixty minute match – “Pat had been brought out of retirement at the request of the two of them to be the agent on the match” (Jericho, *Undisputed* 31). Hart acknowledges Patterson as agent at the time (373, 379) but doesn’t mention him in his description of the actual match authorship, instead comparing the match construction with his opponent to musicians composing together, creating a story of “the lion and the gazelle, or perhaps the wolf and the fox” (386, a story formulation that – as is common in wrestling – draws on real-world emotions as much as storyline ones):

I found Shawn at lunch-time on the day of Wrestlemania XII, and we sat down to compose our match much like musicians composing a song. I let him piece together the first twenty-five minutes together while I figured out the rest. We sat for over three hours, tweaking each spot until we could sing them in our heads. (Hart 385)¹¹⁴⁰

MacFarlane ruft zu einer vertieften Beschäftigung mit einer *in-ring*-Poetik auf:

If we do not establish a coherent understanding of inring poetics, then we are unable to suitably explore the inter-cultural and international influences that pervade the unique and individual in-ring dramas, running the risk of leaving us with a monocultural understanding of a multifaceted international art-form.¹¹⁴¹

¹¹⁴⁰ MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 149.

¹¹⁴¹ MacFarlane, *A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke*, S. 152.

Eine derartige *in-ring*-Poetik könnte aus verschiedenen Perspektiven je nach Funktion innerhalb des *in-ring*-Geschehens aufgezo- gen werden. Eine kurze Poetik der Funktion des Schiedsrichters innerhalb des Match- Geschehens liefert etwa Jimmy Korderas in seiner Autobiografie.¹¹⁴²

Dwayne Johnson hat in seiner Autobiografie eine Darstellung der Vor- bereitung eines der wichtigsten Matches seiner Karriere geboten – es han- delte sich um das *main event* der *WrestleMania XV* gegen/mit Steve Austin und damit um das wichtigste WWF-Match des Jahres 1999. Austin und Johnson hatten vor dem Tag der Veranstaltung nur kurz über das Match gesprochen; Pat Patterson fungierte als Agent. Am Tag der Veranstaltung trafen sich die beiden Performer am Ring, während rundum die Halle für das Event vorbereitet wurde, um das Match zu besprechen:

Pat was there, too, tossing out suggestions, helping us work through the de- tails of the biggest match of our lives. We had roughly thirty minutes of ring time to fill. As always, we worked in reverse – from finish to beginning, It's easiest that way. If you know how the match is going to end – if you can see it – then everything leading up to that point flows naturally.

(...)

The ideas and suggestions flowed freely as we hung out against the ropes. At one point Vince McMahon walked out, saw what we were doing, and nodded. He didn't come over and crack jokes or anything like that. This was Game Day, and it was the game of the year. Vince is typically very respectful of situ- ations like that. Unless he has a point to make he leaves us alone in the hours leading up to a match. By 3:30 we had the foundation for a pretty good script.

¹¹⁴³

Bei einem späteren Treffen wurde das Konzept noch einmal nachbearbei- tet. Jim Ross, der den Live-Kommentar übernehmen würde, ließ sich das Match in Grundzügen schildern, um live entsprechend vorbereitet zu sein. In einer letzten strategischen Besprechung mit Patterson und Schiedsrich- ter Earl Hebner wurden noch einmal alle Details besprochen. Kurz vor dem Match wärmten sich die beiden Performer nebeneinander auf und prüften sich dabei gegenseitig auf Einzelheiten ab.¹¹⁴⁴

Matches finden allerdings kaum jemals kontextlos statt, sondern sind jeweils das Aufeinandertreffen zumindest zweier Personae, WrestlerInnen

¹¹⁴² Vgl. Jimmy Korderas, *The Three Count. My Life in Stripes as a WWE Referee* (Toronto: ECW Press 2013), S. 156-164.

¹¹⁴³ Dwayne Johnson, *The Rock Says...*, S. 244f.

¹¹⁴⁴ Vgl. Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 241-252.

im Rahmen ihres *gimmicks*, die in einer Erzählung aufeinandertreffen. Das *gimmick* kann wie der Name eines Wrestlers von zentraler Bedeutung für dessen Erfolg sein. Foley schreibt: „I don't think you can overestimate the importance of your name in pro wrestling. A good name won't make you, but a bad name sure as hell can break you.“¹¹⁴⁵ *Gimmicks* hängen wie bereits im Rahmen der *Wrestling*-theoretischen Einführung dieser Ausführungen beschrieben von gesellschaftlichen Trends ab, und es ist besonders wichtig für den Erfolg eines *Wrestling*-Unternehmens, diesen gesellschaftlichen Trends zu entsprechen, um nicht KundInnen zu verlieren. Ein Hulk Hogan der 1980er, der Kinder dazu aufforderte, gesund zu essen und auf ihre Vitaminzufuhr zu achten, war Mitte der 1990er als zu umjubelter Held völlig undenkbar geworden: „Society as a whole was starting to accept the bad guy as the new good guy and the good guy as the new bad guy. WCW was behind the curve in that respect and I was doomed from the start when I was booked as a nameless faceless babyface.“¹¹⁴⁶ Das *Wrestling*-Unternehmen entscheidet über die Art und Weise, in der ein Wrestler im Rahmen eines *gimmick* präsentiert wird, wobei im Falle der Übernahme besonders bekannter WrestlerInnen etablierte Traditionen und eine entsprechende AnhängerInnenschar zu berücksichtigen sind. Es verwundert nicht, dass die Planung der Präsentation von WrestlerInnen Anlass für umfassende Auseinandersetzungen zwischen WrestlerIn und Arbeitgeber sein können.

Besonders wichtig für die strategische Ausrichtung einer *gimmick*-Planung ist die Frage, wie WrestlerInnen ihr *gimmick* umsetzen. Foley geht davon aus, dass die überzeugendsten *gimmicks* jene sind, die sich nicht allzu weit von der Persönlichkeit der WrestlerInnen entfernen. Zu seiner Rolle als seltsam-wahnsinniger *Cactus Jack* schreibt er: „I took to the role quickly, however, and in my mind, at least, became the best weirdo in wrestling – probably because like most successful wrestling gimmicks, it wasn't much of a stretch.“¹¹⁴⁷ Jenseits des individuellen *gimmick*-Darstellung ist auch die Repräsentation eines „Genres“, also etwa eines *heels*, durchaus

¹¹⁴⁵ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 507.

¹¹⁴⁶ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 316.

¹¹⁴⁷ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 178.

komplex – bzw. muss komplex umgesetzt werden, um erfolgreich sein zu können, und sollte nicht auf einem einzigen Rezept basieren:

I don't completely disagree with Hales [der behauptete, heels müssten immer Feiglinge sein] but I think making all the guys fit into one mold takes away from part of what makes a wrestler great – the individuality. A quick look throughout history shows that the great heels weren't always cowards. Goliath of David and Goliath sure wasn't a coward; he was a great heel because he was so damn big. Apollo Creed in *Rocky* wasn't a coward either – he was a heel because he was the best and he knew it. The shark in *Jaws* wasn't a coward; he got his heat by eating people. The mother with the black veil hated the shark because it ate her son, not because it attacked while Chief Brody's back was turned.¹¹⁴⁸

Das zentrale Medium für die Darstellung eines *Wrestling*-Gimmicks bzw. für die Etablierung eines von *gimmicks* und Konflikten zwischen ihnen getragenen Narrativs ist das Interview, das *promo* – hier vor allem kommt die von Bret Hart zu Beginn dieses Abschnitts genannte *ability to talk* zum Tragen. WrestlerInnen sprechen direkt im Ring bzw. der Veranstaltungshalle oder werden in Aufzeichnung bzw. live über Leinwände in der Halle bzw. über den Bildschirm im Rahmen von Ausstrahlungen übertragen. In Promos werden die Grundlagen dafür gelegt, die anstehende Auseinandersetzung für zahlende Fans sehenswert zu machen, indem der Konflikt zwischen (zumindest) zwei WrestlerInnen motiviert und eskaliert wird, in enger Wechselbeziehung zu den Geschehnissen innerhalb des Rings. Prinzipiell gesprochen ist es bereits ein Zeichen für einen gewissen Erfolg und erlangtes Ansehen, wenn PerformerInnen „vor Publikum“ sprechen dürfen. Promos können entweder dazu dienen, die kommende vergleichsweise kleine Veranstaltung in Battle Creek, Michigan zu bewerben, wie sie auch live vor einem Millionenpublikum während einer *WrestleMania* stattfinden mögen. In jedem Fall werden nur jene WrestlerInnen vor die Kamera gelassen, denen eine gewisse Wichtigkeit zugesprochen und denen zugetraut wird, das Produkt überzeugend an die KundInnen bringen zu können.

Chris Jericho beschreibt in seiner ersten Autobiografie die für ihn drei wichtigsten Prinzipien für ein gutes *Wrestling*-Promo: 1. „Never Totally

¹¹⁴⁸ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 160.

Bury Your Opponent.“¹¹⁴⁹ Ein Wrestler soll seinen Gegner herausfordern, beleidigen, lächerlich machen, aber nie so sehr, dass der Kampf völlig einseitig dargestellt wird. Die Spannung entsteht aus einem Konflikt, dessen Ausgang ungewiss sein soll; der Gegner muss eine Herausforderung darstellen und im Promo entsprechend aufgebaut werden. Ein Promo soll 2. in Tempo und Lautstärke variiert werden, um größere Aufmerksamkeit zu generieren: „Jimmy taught me to stop speaking with the same volume and the same tone and alter my delivery. I started varying my voice, almost speaking to a whisper at times, forcing the fans to really pay attention to what I was saying. That made my point more memorable.“¹¹⁵⁰ Und 3.: „Like an Oscar-winning actor, the best talkers became their characters completely and lost all inhibitions.“¹¹⁵¹ Dieses Prinzip geht Hand in Hand mit der von Foley beschriebenen erfolgsversprechenden „Nähe“ eines *gimmick* zu dem Charakter des das *gimmick* verkörpernden Wrestlers.

Promos werden in der Regel ähnlich wie Matches konstruiert – die Promotion gibt eine gewisse Grundstruktur und ein Ziel vor, welches mit der Performance erreicht werden soll, die WrestlerInnen improvisieren nach einer gewissen Vorbereitungszeit vor der Kamera. Hulk Hogan verwies in seiner zweiten Autobiografie auf die Ähnlichkeit zwischen *Reality TV* und *Wrestling*; *Reality TV* folge ähnlichen Prinzipien:

In other words, they give you a scenario – hopefully something close to what you might encounter in your real life, or at least a pumped up version of your real life – and they tell you the potential outcome, and some possible beats in between, and then you improvise and see what happens.
Sound familiar?¹¹⁵²

So wie bei Matches der Agent den WrestlerInnen zur Seite steht, unterstützen vor allem seit den 1990ern AutorInnen die WrestlerInnen bei der Abfassung ihrer Sprachperformances; der Trend scheint in Richtung Abkehr von der Improvisation zu gehen, was im Rahmen der Autobiografien vielfach kritisiert wird. Dusty Rhodes, der ohne Ausnahme als ausgezeichneter

¹¹⁴⁹ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 85.

¹¹⁵⁰ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 203.

¹¹⁵¹ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 353.

¹¹⁵² Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 176.

Performer am Mikrofon anerkannt wird, beschreibt den Einsatz von vorgefertigten Interviews und Telepromptern in seiner kurzen Zeit in der WWF von 1989-1991 als Beleidigung und Kulturschock:

The first time there, Vince had me trying to read off of a teleprompter. Here I was, one of the greatest interviews in all of our industry and they were trying to put words in my mouth that I would never say. It took one of their writers nine times trying to write and rewrite what they wanted me to say until finally Vince had them just bullet point what they wanted so I could say it my way. I had noticed that when Hogan cut his promos, they would have his bullet points and he would never use a teleprompter to read, so why was there a different standard for Dusty Rhodes?¹¹⁵³

In den *Wrestling*-Autobiografien ist es vor allem Foley, der intensiv auf die Kunst des Promos zu sprechen kommt, und welcher auf die Entwicklung des Promos in den 1990ern (in Einklang mit den im Abschnitt zur Geschichte des *Professional Wrestling* beschriebenen Entwicklungen in dieser Zeit) besonderen Einfluss hatte. Foley beschreibt seine Vorbereitung auf Promos ähnlich wie seine Visualisierung von Matches: „Actually, I thought about interviews all the time. Colette would often see me either zoning out or physically shaking, and she would know that I was cutting a promo.“¹¹⁵⁴ In Foleys erster Autobiografie werden zwei seiner längeren Promos und ihre Entstehung im Detail beschrieben, da ihnen Foley zentrale Bedeutung für die Entwicklung seiner Karriere zuspricht. Das erste fand in Foleys Zeit in der ECW statt, in der die WWF auf ihn aufmerksam wurde; das zweite fand bereits in der WWF statt und war Foley zufolge entscheidend dafür verantwortlich, dass er innerhalb der Belegschaft in die erste Reihe aufrückte.

Foley ließ in seiner ersten Autobiografie ein etwa zweiseitiges Transskript eines seiner ECW-Promos abdrucken und beschreibt den Entstehungsprozess dieses Textes als Reflexion auf seine berufliche Situation Mitte der 1990er, in welcher er für die Befriedigung seines kreativ-professionellen Anspruchs und auf der Suche nach einem Arbeitgeber, der seine Leistungen zu schätzen und zu nutzen wusste, eine komfortable finanzielle Situation aufgeben hatte – etwa für die Möglichkeiten in der

¹¹⁵³ Dusty Rhodes, *Dusty*, S. 122f.

¹¹⁵⁴ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 461.

chaotisch-kreativen Umgebung der ECW, in welcher selbstdeklarierte „Hardcore-Fans“, die den Mainstream des *Wrestling* verachteten, Foley seinen Einsatz mit Schildern wie „Cane Dewey“ (bezogen auf Foleys dreijährigen Sohn) „dankten“. Foleys Promo, dessen Zweck darin bestand, seinen Konflikt mit ECW-Wrestler Tommy Dreamer anzuheizen und seinem Gegner Respekt bei den Fans zu verschaffen, stellte den Konflikt zwischen den beiden Kontrahenten in Beziehung zu der Konkurrenzsituation zwischen ECW, WCW und WWF sowie den daraus resultierenden Ansprüchen und Werten der verschiedenen Fan-Lager. Damit wurde die Auseinandersetzung zwischen den Wrestlern zu einer solchen zwischen verschiedenen Perspektiven auf das *Professional Wrestling*, die innerhalb eines Spektrums zwischen einem blutigen *hardcore pour hardcore* und umsatzorientiertem Mainstream-Massenspektakel auszumachen waren.¹¹⁵⁵ Mit anderen Worten: Foleys Text-Performance regte Fans dazu an, für einen Schaukampf zu bezahlen, indem er eine Diskussion um die Wertschätzung der Ansprüche der eigenen KundInnen in Bezug auf fingierte Kampfszenarios zum Gegenstand der anstehenden Auseinandersetzung machte. Foleys Promoter Paul E. Dangerously war von dessen Zugang sehr angetan:

That was part of the beauty of ECW – the freedom led to greater creativity. In my time there, I was free to speak about anything I wanted in any way I chose. I was even free to blast the company and Paul E. himself. Later, Vince McMahon would tolerate and then encourage the same behavior, but at the time, it was unusual.¹¹⁵⁶

Zu Beginn seiner WWF-Karriere trat Foley in seiner *Mankind*-Persona auf, in der er eine psychisch kranke, gefährliche Person mit Maske verkörperte. Es wurde der Plan gefasst, in einem längeren Interview Foleys tatsächliche persönliche Hintergrundgeschichte mit dem Mankind-Gimmick zu verweben. Das Interview wurde wenige Tage vor Vertragsverhandlungen Foleys aufgezeichnet.¹¹⁵⁷ Foley beschreibt die Situation wie folgt:

¹¹⁵⁵ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 460-465.

¹¹⁵⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 465f.

¹¹⁵⁷ Siehe „JR Interview Mankind“, <https://www.youtube.com/watch?v=QNB2CuJw6po>.

I had been thinking about my interview with J.R. for several days when I arrived at the television studio for the talk that would change my career. I was told that Vince might be stopping by to check out the interview, which was fine with me. Kevin Dunn, who is a director for the WWE, came up while I was getting dressed, and explained their concept, which involved appearing without the mask as Mick Foley. I actually liked the mask by this point, and would wear it for several hours prior to a match. [...] I believed in Mankind and didn't want anyone to see the real Mick Foley yet. So I came up with a game plan. I would tell the real-life Mick Foley stories, and I would give Mick Foley's opinions, but I would do it as Mankind. In actuality, the two weren't that different, as in most cases the most successful gimmicks were simply an amplified extension of a certain part of the real-life personality. I guess in that case, Mankind was the insecure side of my personality; the side that had never quite felt accepted. It was that side that surfaced in the Jim Ross interview, and it surfaced in a way that was both funny and touching, and it changed the way people perceived and felt about Mankind.

People often talk about wrestling being „scripted.“ Actually in my case nothing could be further from the truth. Yes, I have a general idea of what I am trying to accomplish, and yes, sometimes I am given specific lines to say that will be beneficial in drawing money, but the truth is, in my three and a half years with the WWE, I have only done two scripted interviews. J.R. and I talked briefly on the phone the night before the taping and went over a few ideas, but the entire interview, with the exception of the mandible claw that I caught J.R. with at the end, was completely ad-libbed.

After fifteen minutes of talking, I said something I thought was inappropriate and asked if we could do the question over, It was then that I saw Vince, who had been watching from the wings. „This is absolutely captivating,“ he said. I had once been told that for Vince to get completely behind someone, he needed to become a fan of his. I believe that night in the studio was when Vince McMahon actually became a fan of mine. I was so completely inside the character that I knew when we were done that something special had just taken place. I consider that interview to be on the list of the three best things I'd ever done.¹¹⁵⁸

Foley bietet in seiner Autobiografie ein sechsseitiges Transskript des Interviews. Er beschrieb innerhalb des Interviews Kindheitserinnerungen, wie er die Aufmerksamkeit genoss, die aus eigenen Verletzungen und Schmerzen resultierten, und wie aus diesen Erlebnissen der Entschluss reifte, sich dem *Professional Wrestling* als Karriere zuzuwenden. Foley erzählt von jugendlichen Demütigungen und Abweisungen, von prägenden *Wrestling*-Shows. Video-Ausschnitte, die den jungen Foley zeigen, werden innerhalb des Interviews montiert, zudem die Anfänge seiner *Wrestling*-Karriere beschrieben. Das Interview eskaliert, als Foley/Mankind über den Wert seiner Schmerzen für das Publikum und damit die Verantwortung des Publikums für seine Schmerzen in Wut gerät und seinen Inter-

¹¹⁵⁸ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 576-578.

viewpartner attackiert.¹¹⁵⁹ Die Ausstrahlung des Interviews resultiert in großem Erfolg:

The response to the interview was overwhelming. It was shown in four segments, and each week I could feel the momentum growing. The interviews were never intended to make me a „good guy,“ but the pieces came off so well that I started being cheered. Every week, the reaction grew, to the point where I soon was one of the most loved wrestlers in the company.

[...]

My contract negotiations had also gone well. It didn't make me rich, but it certainly provided security for my family, and if invested wisely, the money could make me wealthy over time. I was able to have several advantageous conditions worked in, and my final deal was considerably more lucrative than the one offered a year earlier.¹¹⁶⁰

Analog dazu lässt sich die Karriere Steve Austins nachzeichnen, der wie Foley in der WCW nicht zum Durchbruch gekommen war und über einen Umweg über die ECW schließlich bei der WWF zu einem der größten *Wrestling*-Stars der Geschichte avancierte. Nachdem Austin von der WCW entlassen worden war, heuerte ihn die ECW allein für Promo-Performances an, da Austin aufgrund einer Verletzung noch nicht in den Ring zurückkehren konnte. Als Aufgabenstellung erhielt er lediglich die Vorgabe, über seine Kündigung zu reden.¹¹⁶¹ Wie schon im Falle Foleys setzte die ECW auf Aufmerksamkeit durch die Reflexion des *Wrestling*-Prozesses an sich. Wie bereits im Abschnitt 1.2 beschrieben wurde in dieser Zeit die wirtschaftliche Ebene des Geschäfts durch die explizite Anerkennung der bestehenden Konkurrenz in das *Wrestling*-Narrativ geholt und bereicherte dieses damit um eine weitere Dimension, die das Interesse an dem Produkt weiter anheizte. Die Entscheidung der ECW, den eben geheuerten Steve Austin anzuheuern und über die Umstände seiner Entlassung sprechen zu lassen war ein bewusster Akt, um die Handlungen innerhalb des *Wrestling* mit zusätzlicher Bedeutung aufzuladen, wobei die ECW zudem als Hort der Wahrheit und des *Wrestling* jenseits des Mainstreams präsentiert wurde. Für Austin gestaltete sich die Situation als Möglichkeit,

¹¹⁵⁹ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 578-584.

¹¹⁶⁰ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 584f.

¹¹⁶¹ Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 128-133.

eine Plattform für die Darstellung seiner Gefühle zu bekommen, was in entsprechend authentischen Promos resultiert:

ECW might have found their fan base by trashing the other two major companies, but for me, it wasn't really about trashing them. It was about finally getting a platform for something I really had a reason to talk about. That was stuff from my heart. It was stuff that I felt. Those turned out to be some of my best interviews. The way I see it, if WWE ever gets back to allowing talent to speak from their heart and not from memory, our product and business would improve dramatically.¹¹⁶²

Austin wurde in weiterer Folge von der WWF angestellt und dort nach kurzer Anlaufzeit zu einem Publikumserfolg, der in der Geschichte des *Business* seinesgleichen sucht. Austin führt aus, dass etwa zwei seiner berühmtesten *Trademark*-Aussprüche (Die Bibelspruch-Variation „Austin 3:16 says, I've just whipped your ass!“, bzw. „'cause Stone Cold said so!“) improvisiert entstanden seien,¹¹⁶³ weshalb er generell für eine improvisierte Promo-Führung eintritt:

That's why I think we need to get back to the way it used to be, with guys spitting out their own ideas and learning how to develop a character, because Austin 3:16 would never have happened or even come up if I was waiting for writers to tell me what to say. It all came from my heart as soon as I learned what Jake Roberts did in his pre-match promo.¹¹⁶⁴

Zu Beginn der *Stone Cold*-Persona wurden Austins Promos zunächst von der WWF stark geschnitten, da die Produktion Austin als *heel* nicht zu sympathisch darstellen wollte; laut Austins Autobiografie wurde während der Aufzeichnung seiner Promos innerhalb des Teams so viel gelacht, dass die Produktionsleitung befürchtete, durch ungeschnittene Promos dieser Art unerwünschte Effekte bei den Fans hervorzurufen. Austin überzeugte McMahon jedoch davon, seiner Persona freien Lauf zu lassen und dadurch Erfolg einzufahren.¹¹⁶⁵ Austin steht damit auf der Seite jener Veteranen des *Wrestling*, die auf der Basis eigener Erfahrung der Überzeugung sind, dass Spontaneität und Authentizität von der Promotion mittlerweile zu stark

¹¹⁶² Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 131.

¹¹⁶³ Vgl. Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 154f.

¹¹⁶⁴ Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 155.

¹¹⁶⁵ Vgl. Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 156-158.

gezügelt werden und den Erfolg des Produkts eher verringern als vergrößern. Dies deckt sich zu einem gewissen Grad mit der Ansicht Foleys, der zwar nicht unmittelbar die wörtliche Vorbereitung von Promos kritisiert, aber eine vereinfachte Rezeptions- und damit wiederum Produktionshaltung verortet, die authentische, komplexe Promos in den Hintergrund drängt:

The art of the promotional interview has changed a lot in the last few years – fans are so tuned in to catch phrases and interaction that I don't believe they have the patience for a heartfelt interview. Today's promos are designed to elicit frequent audience pops, and the art of telling a story that requires listening is rarely attempted.¹¹⁶⁶

Die Spontaneität des *Wrestling*-Promos im Gefolge Austins macht einen besonderen Reiz des *Professional Wrestling* aus – Promos dieser Art können als „compositions in performance“ beschrieben werden.¹¹⁶⁷ Eine weitere prägende Besonderheit des Promo-Stils von Austin ist dessen Einbindung des Publikums:

Vince McMahon: „Steve, for once in your life, please listen to reason and don't react in a physical and violent way.“
Stone Cold: (to the audience) „If ya want me to react in a physical and violent way, give me a HELL YEAH!!!“
„Hell yeah!“ the crowd roared, and Vince is stunned once again, to the delight of everybody.“¹¹⁶⁸

Mithilfe des Wissens des Publikums um etablierte Formen des *Wrestling*-Narrativs und um stehende Redewendungen der Persona Austins kann dieser in der eben zitierten Situation, in der Austin als aggressiver Antiheld gegenüber dem allseits verhassten Boss McMahon auftritt, das Publikum auf seine Seite ziehen und aktiv mitbeschließen zu lassen, dass der aufmüpfige Austin nun den Traum zahlreicher Menschen stellvertretend wahr machen kann, dem eigenen Vorgesetzten eine „wohlverdiente“ Tracht Prügel zu verabreichen. Darüber hinaus entwickelte Austin eine derartige Beziehung zu dem Publikum, dass er im Rahmen seiner *in-ring*-Promos

¹¹⁶⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 719.

¹¹⁶⁷ William Duffy hat *The Oral Poetics of Professional Wrestling* auf *Wrestling*-Promos als „compositions in performance“ hingewiesen.

¹¹⁶⁸ Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 217.

oberflächlich sinnlose Erzählungen zum Ausgangspunkt interaktiver Sprach-Performances gemeinsam mit dem Publikum machen konnte, sobald eine aggressive sprachliche Gewohnheit einmal als stehende Redewendung etabliert war:

I first started saying „What?“ with Scotty 2 Hotty, and I was playing like he was Kurt Angle. I was right next to his mouth with the microphone, and every time he'd go to open his mouth I'd go, „What? What?“ I was doing it to bully and belittle people and intimidate them and make them look like shit. It worked too. But shortly thereafter I decided, hey, man, this ain't workin' the way I want. Nobody really wants to hate me that much, so let's go back to being a babyface. I'll make „What“ entertaining, not intimidating. Boom, people started picking up on it and said, „Okay, if he gives us a space here, we'll say ‚What?‘“

After I'd ask the question and say „What?“ the fans put two and two together and then they said „What?“ They all did it together. Crowd participation is always good. So now, anytime I talk, if I give them that space there, I get the big „What?“ chant from the audience. I love it and they love doing it. It's amazing. I did a fifteen-minute promo in the ring on what I ordered from Whataburger for lunch and the crowd was with me all the way.

„I went to Whataburger for lunch today...“
Crowd goes, „What?“
„I ordered a Whataburger with cheese...“
Crowd goes, „What?“
„Small fries...“
Crowd goes, „What?“
„A large Diet Coke...“
Crowd goes, „What?“
„Large coffee...“
Crowd goes, „What?“
„I had a beer...“
Crowd goes, „What?“
„Then I had another beer...“
Crowd goes, „What?“
„I ordered a Whatachicken...“
Crowd goes, „What?“
„Apple pie...“
Crowd goes, „What?“¹¹⁶⁹

Parallel zum Aufstieg von Foley und Austin beginnt die Karriere von Dwayne Johnson, der in Bälde zu ihnen aufschließt und zu einem der besten „Interviews“ im *Professional Wrestling* wird. Auch er unterstreicht die Wichtigkeit einer authentischen Darbietungsweise für das Gelingen eines Promos, und dass er dazu zu Beginn seiner Karriere noch nicht dazu fähig war:

¹¹⁶⁹ Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 252-254.

As Rocky Maivia, my interviews were all scripted for me. I was a babyface being introduced to the fans, and that was just the way it worked. The writers would hand me a few sheets of paper and say, „Here you go, Rocky. Memorize this.“ And I would do exactly as I was told, and the interview or the promo would be the absolute shits. Not because the material was bad, necessarily – I think our writers are sensational, and it’s beyond me how they juggle so many story lines and produce so much material in such a short period of time – but simply because I was so stiff and formal. The audience knows when you’re reading something, when you’re not really into it. Not until I got my first opportunity to speak as The Rock did I begin to feel like a ten-year-old kid again.¹¹⁷⁰

Im Falle des Erfolgs – und dieser stellte sich in Bezug auf die *The Rock*-Persona bald ein – ist eine Organisation wie die WWF allerdings flexibel genug, die Zügel schleifen zu lassen und dem werdenden Star, der sich bereits bewiesen hat, freie Hand zu lassen: „Now I’m given almost complete creative freedom when it comes to interviews and promos. I’ll be given just a bare-bones outline: Rock/Austin promo... WrestleMania... two weeks. Something like that. And then I’ll hang some flesh on the skeleton.“¹¹⁷¹ Dies deckt sich mit den Angaben, die Dusty Rhodes für die Zeit Ende der 1980er gemacht hatte. Johnson beschreibt das Erarbeiten von Promos als kreativen Prozess, der im Alltag durch plötzliche Assoziationen oder Inspirationen angestoßen werden kann: „The preparations for a great promo or interview begin with the writing. I’m constantly writing ideas down.“¹¹⁷² Diese Ideen werden von ihm zunächst abgelegt, bevor sie wieder hervorgeholt, reflektiert und für einen konkreten Kontext aufbereitet werden:

Usually I’ll stuff it into a pocket or a desk drawer for a few days, then I’ll take it out and start working with it, expanding on it. I’ll think about the parameters of the match, of the opponent, his eccentricities and flaws – all of which are fair game when cutting a promo.¹¹⁷³

Auch bei Johnson ergibt sich am Ende des Arbeitsprozesses eine Struktur, die der Vorbereitung eines Matches ähnelt: Aufbau und Finish sind im Vorhinein festgelegt:

¹¹⁷⁰ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 231.

¹¹⁷¹ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 231.

¹¹⁷² Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 231.

¹¹⁷³ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 231.

To a degree, all of my promos are scripted, meaning there are certain lines and phrases I plan to include, and there's a general overall theme. But there is also a lot of improvisation. Generally I put together an outline that includes three major points: a strong opening, a concise and entertaining body, and an electrifying, super-strong go-home.¹¹⁷⁴

Besonders wichtig ist für Johnson der ständige Abgleich mit der Reaktion des Publikums, dessen Reaktion ihm eine Art Evaluierung an die Hand gibt, um wissen zu können, welche Ideen weiterverfolgt und welche fallengelassen werden müssen:

Fans are incredibly sharp that way. They will instantly let you know whether something works. I'll say, „You're gonna get a double Rock Burger with cheese!“ and the next time we go on TV, there are thirty signs in the arena saying, „I want a Rock Burger!“ I always check out the signs, because they let me know when something is clicking. It's like I said – this is a collaborative business. None of us work in a vacuum. You learn from your coworkers, and you learn from your fans.¹¹⁷⁵

Erfolg hängt davon ab, Wiedererkennungswert und Möglichkeiten zur Interaktion zu schaffen, das Etablierte aber immer wieder zu variieren: „But I understand that the response – and the popularity of the character – is due not only to the audience's desire to be in on the game but to the fact that there is always the potential for the unexpected.“¹¹⁷⁶

In der Promo-Hochphase, die durch die Arbeit von Foley, Austin und Johnson geprägt wurde, stieg Chris Jericho in die WWF ein. Jericho beschreibt seine Arbeitshaltung bezüglich Promos innerhalb der WWF als zunächst arrogant und nicht konstruktiv, doch als er entsprechende Kritik erhält, ändert er seine Einstellung. Jerichos Ausführungen sind insofern interessant, als dass sie darauf schließen lassen, noch nicht etabliertes Talent auf dem Weg zur Spitze müsse darauf achten, dass eher missglückte Aufnahmen nicht in den Umlauf geraten. Jericho verrät eine sichere Methode, sich eine zweite Chance zu sichern:

So I revived my WCW attitude and did as many pretapes, PSAs, local advertisements, and interviews for DVDs as I could. I tried to get my face on as much material as possible. It got to the point where I would do most material

¹¹⁷⁴ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 232.

¹¹⁷⁵ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 235.

¹¹⁷⁶ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 236.

in one take. But if there was a take that I didn't like, if I stumbled or mispronounced something, I would use a trick that Rick Rude taught me in WCW. Swear. „I'm the Ayatollah of Lock and Lollah... Fuck! Fuck! Fuck! Fuck! Fuck!“ Voilà! A guaranteed second chance.¹¹⁷⁷

Missglückte Promos bieten innerhalb der Autobiografien Anlass zu zahlreichen humoristischen Anekdoten, die innerhalb der *Wrestling*-Community mit entsprechender Boshaftigkeit weitergegeben werden, also soll auch an dieser Stelle zumindest eine zitiert werden:

Witness the infamous mid-1960s San Francisco promo where Dominic [DeNucci], who had just arrived in the States and spoke little English, was instructed to promote a steel-cage matchup. In reality, this „steel“ cage was made of chicken wire, a fact the promoter urged Dominic not to expose. „I tell you,“ Dominic said in his promo, „this cage may look like-a chicken wire, but it's not-a chicken wire.“¹¹⁷⁸

In der Zeit Ende der 1990er trifft Jericho auch erstmals auf den neuen *writer* Brian Gewirtz, der ihm von nun an seine Promos liefern wird: „I had the option to make changes, but the days of writing everything down on a legal pad in my room and bringing it to the shows were gone.“¹¹⁷⁹ Diese Betonung einer professionellen Unterstützung durch ein Autorenteam schlägt sich etwas mit den Ausführungen Daniel Bryans, welcher im Detail davon berichtet, wie viel Energie noch 2010 innerhalb der WWE auf die Ausbildung für improvisierte Promos investiert wurde. Bryan zufolge hielt WWE-Boss Vince McMahon selbst regelmäßige Promo-Workshops ab:

Shortly after NXT started, all eight NXT Rookies joined about six other Superstars each week before TV for what they called “promo class,” which was led by Vince himself. Vince would call people up to the front and have them cut promos on random subjects. You had ten seconds to think, and then you just had to go. Afterward, he'd ask other people in the room what they thought of your promo, and then he'd give you his own opinion. He was *very* hands-on. From our very first class, it seemed like he singled me out. He had me cut a promo on a table, and it was rotten. I got nervous because I'd never done anything like that before and it was in front of many people I respected, like Rey Mysterio and Fit Finlay. Every promo class, he called me up – sometimes more than once – but with each class, I grew more confident and I got better. One promo class, he decided to make us the teachers. First he had Big Show go up and teach, then Matt Hardy. Between the two of them, they pretty much

¹¹⁷⁷ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 53.

¹¹⁷⁸ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 91.

¹¹⁷⁹ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 54.

said everything that Vince had taught us, and they called up different people in the class to do promos as well. Neither of them called me up, so when Matt was done, Vince stood up and told me to go teach the class. It was a horrible position to be in. At least Matt and Show were veterans in WWE. Nobody wanted to be taught by a guy on NXT who wasn't even known as giving a good promo. Regardless, I went up and tried to keep it short, not repeating anything Show or Matt had said. I pretty much just told everyone how important I thought it was to be yourself, then work from there to identify your strengths and weaknesses. When it was time to call somebody up to cut a promo, I named Vince. His topic: "How great Daniel Bryan is."

Vince stood there in front of the class, silent. Then he looked me up and down, judgingly, before his face turned to various levels of disgust, amping it up as he went along. Vince never said a word for about a whole minute, and then said he was done. He went to sit back down, and I stopped him, requesting he stand up front while the class critiqued his promo. I first called on Big Show, who put it over the moon. The next person did the same. And they were right. It *was* great, and the whole room was laughing. I excused Vince to go sit down, but then he said there was a lesson there. He taught us about the importance of facial expressions and how to say something without saying anything. It was really good.

The last time Vince called me up front in promo class was one that included everybody on the roster. When I was called upon, I accidentally knocked over my bottle of water, spilling it all over the floor. I was embarrassed, but then he started asking people how that incident made them feel about me, (Most said it made them feel sympathetic toward me.) Next, he asked me a series of questions – definitely not the usual class protocol of having me cut a promo on something random. Vince made a statement, then said nothing. I asked if there was a question there, and he said there wasn't, so I just stood there in the front of the room, with neither of us saying anything. I thought he was trying to embarrass me, but then he asked, "What are you doing right now?" "Nothing," I said.

"Close," said Vince, then asked me again, "What are you doing right now?"

I was clueless. "Close to nothing?" Miz let out a groan in sympathy, as if he'd been rooting for me to respond with the right answer and I completely blew it. Vince chuckled.

"No," he said, "You're *using* the silence." And with that, he excused me to sit down.

On my way out the door, Vince pulled me aside and said, "You know I'm doing this for a reason, right?" I lied and told him I did, but more importantly, that was the first time I thought he saw more in me than I knew. Even today, he will occasionally bring up how much better my promos got after that experience. And they truly did.¹¹⁸⁰

All diese Ansätze, *working* und *talking* zur Konstruktion eines möglichst gelungenen Produkts einzusetzen, müssen wie bereits ausgeführt durch entsprechendes *booking* inszeniert, vorbereitet und befördert werden. Erfolgreiches *booking* bedeutet letztlich nichts anderes als den Erfolg einer *Wrestling*-Promotion. Und obwohl zahlreiche *Wrestling*-Autobiografien auf Booking-Entscheidungen Bezug nehmen, die etwa Einfluss auf einzelne Matches oder langfristig angelegte *programs* genommen haben (Mick Foley

¹¹⁸⁰ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 173ff.

hat etwa zwei Autobiografen verfasst, die sich in erster Linie auf seine Auseinandersetzungen mit seinen jeweiligen Promotions konzentrieren, ein *program* mit entsprechendem finalen Match zu organisieren¹¹⁸¹), geben die Autobiografien vergleichsweise wenig Informationen auf die konkreten Strategien des *booking* – und das obwohl mit Ole Anderson, Eric Bischoff, Ric Flair und Dusty Rhodes Personen Autobiografien verfasst haben, die Jahre als verantwortliche Booker zugebracht haben. Damit sei nicht gesagt, dass die Autobiografien an sich nicht Aufschluss über die Art und Weise erfolgreichen *bookings* geben könnten. Allein Foleys bereits besprochenes ECW-Promo und dessen Folgen bietet Informationen genug, die Effekte einer erfolgreich betriebenen Promo-Konstellation und deren Auswirkungen auf eine langfristige Inszenierungsstrategie studieren zu können. Foley fuhr damals mit Erfolg fort, in Interviews Aufmerksamkeit für seine Fehde mit ECW-Star Tommy Dreamer zu generieren, indem er sich als Antagonist der *Wrestling*-Auffassung der ECW-Fans präsentierte.¹¹⁸² Sein Plan hatte allerdings auch problematische Seiten:

The fans already knew they were bloodthirsty, uncaring SOB's and enjoyed the acknowledgment.

I talked about all my hardcore regrets, but then still wrestled in a hardcore style.

I gave great anti-hardcore promos but did them so well that they came off as hardcore. In essence, I was giving hardcore promos about not being hardcore. A drastic problem like this required a drastic solution. I drew up an emergency three-point plan.

1. Shift WCW praise into overdrive.
2. Don't be quite so angry in interviews.
3. Under *no* circumstances give the fans a match they could respect.¹¹⁸³

Die nach diesem Notfallplan umgesetzte Meta-Fehde war entsprechend erfolgreich und beinhaltete Implikationen auf mehreren Ebenen, die in der Planung der Promotion umgesetzt werden musste, bis hin zu einer Veränderung von Foleys *in-ring*-Stil im Dienste der Storyline.¹¹⁸⁴ Dennoch kann

¹¹⁸¹ Vgl. Mick Foley, *The Hardcore Diaries*; Mick Foley, *Countdown to Lockdown. A Hardcore Journal*.

¹¹⁸² Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 466-471.

¹¹⁸³ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 471f.

¹¹⁸⁴ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 472-488.

dies nicht mit einer (hypothetischen) Darstellung des Masterplans eines *booking*-Konzepts einer ganzen Promotion gleichgesetzt werden.

Zur Erläuterung dieses Umstands sei auf Reynolds und Alvarez verwiesen, welche in ihrem Buch zum Niedergang der WCW auf die im *Business* verbreitete These verweisen, das Geschäft sei von sich aus zyklisch und damit naturgemäß Schwankungen unterworfen. Reynolds und Alvarez führen aus, dass es schwierig zu erklären sei, warum ein Wrestler plötzlich zum Star avanciere; klar sei, dass deutlich zu erkennen wäre, wenn es geschieht, und dass dies für ein *Wrestling*-Unternehmen unglaubliche Umsätze bedeuten kann. Doch nichts währt für immer; ein jeder Stern wird sinken, kann also nicht für immer für Erfolge sorgen und mag sogar zum Problem werden, wenn er zu lange als Star präsentiert wird.¹¹⁸⁵ Reynolds und Alvarez führen näher aus:

In a perfect world, the company would use the still-super-hot star to create another huge superstar, a successor of sorts. Unfortunately, to do this correctly, the successor has to be booked in such a way that he appears to be a true successor. That means he has to win a lot of matches, and eventually decisively beat the big star.

Perhaps you can see the dilemma.

Promoters have rarely been able to bring themselves to replace their bread-and-butter before it's too late. They see him making extraordinary amounts of money for the company, and they cannot fathom tinkering with the formula any way. Wrestling promoters are notoriously short-sighted; as noted earlier, they live for the moment – for the sound of the cheering crowd, for the following day's ratings, for that next buy rate. They don't have the long-term vision to see that unless things stay fresh, the decline in fortunes can be just as swift, and sometimes even faster, than the ascent.

There is an old saying, popularized by Bret Hart in Paul Jay's excellent documentary *Wrestling with Shadows*, that promoters ride a wrestler like a horse until he can't go any more; then they put a bullet in his head. Inevitably, they ride that horse until he's long past the point of drawing big money, and then, when things start to decline, they panic. The panic breeds inept and hotshot booking, the decline speeds up, and it finally gets to the point where the company is so cold that, in the eyes of the fans, it can do nothing right.

Of course, to those inside the wrestling business, especially those who've booked their promotions into a cold period, this is absurd: wrestling is simply cyclical; there's no reason for it. And if there is a reason, well, it certainly has nothing to do with anything they have or have not done.¹¹⁸⁶

Aus dieser Perspektive mag es verständlich sein, dass Ole Anderson, Eric Bischoff, Ric Flair und Dusty Rhodes – letztlich alle als Booker

¹¹⁸⁵ Vgl. Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 118f.

¹¹⁸⁶ Reynolds/Alvarez, *The Death of WCW*, S. 119f.

hauptverantwortlich für Promotions, die bankrott gingen und/oder verkauft wurden – sich mit einer gewissen beschönigenden Zurückhaltung oder oberflächlichen Allgemeingültigkeit über ihre Tätigkeit als *booker* äußern und stet Gründe für den Niedergang der von ihnen betreten Promotions finden, die nichts mit ihren Leistungen zu tun haben. Bestand hatte seit den 1980ern allein die WWF/WWE – und deren Besitzer Vince McMahon hat (bislang, doch die Hoffnung stirbt zuletzt) keine Autobiografie verfasst.

Ironischer Weise stammen die konkretesten und pragmatischsten Aussagen zu *booking*-Prinzipien von Bret Hart, der diese als kurzzeitig für das *booking* im Rahmen der Promotion seines Vaters Zuständiger festhielt:

Each night I wrote out detailed accounts of every match in a small orange notebook; I thought it would be invaluable to be able to look up what worked, what didn't and why and especially to keep a record to make sure I didn't repeat the same outcomes every week. I was really beginning to understand how to structure a card. Never have two disqualifications back-to-back. Keep the broadways, or draws, to a minimum. Go easy on the gimmicks. Use juice only when necessary. Not too many low blows. Never let the fans guess the outcome. Keep it real. Book at least three weeks in advance. Above all, make sure nobody gets hurt for real.¹¹⁸⁷

Ähnlich abstrahierte Grundprinzipien sind in anderen relevanten Autobiografien kaum zu finden. Jerry Lawler berichtet anekdotisch von zahllosen *programs*, die er im Laufe seines Lebens inszeniert hat, kommuniziert aber als Prinzip lediglich „Personal issues draw money“¹¹⁸⁸. Dusty Rhodes beschreibt seine Zeit als Booker in den Carolinas für Jimmy Crockett als eine finanziell erfolgreiche, hochkreative Zeit, in der von ihm Veranstaltungen wie *Starrcade*, *The Great American Bash*, *Clash of the Champions* und *War Games* erfunden wurden; für den Niedergang von Crockett Promotions macht Rhodes finanzielles Missmanagement und Misskommunikation verantwortlich, vor allem auf der Controlling-Seite des Unternehmens.¹¹⁸⁹ Ole Anderson, der 1976 gemeinsam mit Gene Anderson die Rolle des Bookers in Georgia für Jim Barnett übernahm (für zunächst \$500 pro Woche und

¹¹⁸⁷ Bret Hart, *Hitman*, S. 85.

¹¹⁸⁸ Jerry Lawler, *It's Good to Be the King...*, S. 269.

¹¹⁸⁹ Vgl. Dusty Rhodes, *Dusty*, S. 101f.

Person), skizziert vor allem die sozialen und logistischen Herausforderungen einer derartigen Position. Laut Anderson ist der Job des Bookers zu meist ein Schleudersitz, da dieser dafür verantwortlich ist, Umsatz zu generieren und gleichzeitig eine Balance zwischen den verschiedenen einflussreichen Personen innerhalb eines *territory* zu wahren.¹¹⁹⁰ Andersons Vorgänger, Tom Renesto, sagte zu ihm: „*You know, when you’re the booker, you’re like a salmon swimming upstream, seeking the path of least resistance. The worst thing about it is, once you reach your goal, you die.*“¹¹⁹¹ Anderson ist in diesem Job zumindest finanziell erfolgreich und beschreibt etwa, wie er aufgrund der Kartenvorverkaufslage Tage vor einer Show abschätzen kann, wie voll das Haus sein wird.¹¹⁹² Zudem beschreibt er die logistischen Herausforderungen, die mit der Rolle des Bookers einhergehen. Er versuchte in den ersten Jahren, für jedes einzelne Match selbst das Finish festzulegen, musste Teile dieser Arbeit jedoch mit der Zeit delegieren, da die schiere Masse an Details auf diese Art und Weise nicht zu bewältigen war. Als er für die Carolinas und Georgia gleichzeitig, also für zwei *territories* zuständig war, verantwortete er Veranstaltungen in fünf bis sechs Städten pro Nacht, also mehr als 30 Matches. Zusätzlich produzierte er an etwa vier Tagen die Woche insgesamt meist 18, manchmal 19 Stunden TV-Material. Also konzentrierte er sich persönlich vor allem auf die „wichtigeren“ letzten Matches der Shows. Anderson legte bei großen Shows in der Regel Wert darauf, das Publikum glücklich heimgehen zu lassen – *babyfaces* siegten zumeist. Eine besondere Herausforderung war allein die Logistik in der Zuordnung zahlreicher Performer zu den verschiedenen Locations, geschweige denn die inhaltliche Strukturierung dieser Shows. Anderson kommunizierte Anweisungen, wie Matches zu verlaufen hatten, konzentrierte sich dabei aber hauptsächlich auf die letzten fünf Minuten; das Programm samt Reiseplanung und inhaltlichen Vorgaben wurde zumeist eine Woche im voraus festgelegt und über Kopien weitergegeben. Vertraute Mitarbeiter kümmerten sich um die Umsetzung vor Ort. Eine besondere Herausforderung bestand darin, zuverlässiges Feedback zu

¹¹⁹⁰ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 140f.

¹¹⁹¹ Ole Anderson, *Inside Out*, S. 141.

¹¹⁹² Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 144.

den einzelnen Shows zu bekommen, um die Vorgehensweise zu evaluieren; Showverläufe wurden von den Beteiligten oftmals geschönt kommuniziert. Anderson vergleicht das Finish eines Matches mit der Pointe eines Witzes, und unterstreicht damit, dass erfolgreiches Booking für den nötigen Kontext und einen Aufbau sorgen muss, damit die „Pointe“ des Matches auch tatsächlich zünden kann.¹¹⁹³

Pat Patterson schildert im Rahmen seiner Autobiografie, wie er als Vince McMahon die WWF übernahm sukzessive vom Ring ins Management übewechselte. („I did my thing: I started to map out the next two months of shows.“¹¹⁹⁴) Patterson wird zum *Senior Vice President* der Firma befördert:

In the office, I took care of everything regarding the talent side of the business since I knew what it was like for the boys out on the road. I knew a few ways we could immediately make things better and get them to the next city on the schedule more efficiently. The timing was great: my body could not keep on wrestling forever, but my mind was still as sharp as ever.¹¹⁹⁵

Patterson kümmerte sich etwa um *payroll* und *talent relations*, koordinierte jene Produzenten, die mit der Crew unterwegs waren, und fungierte als *travel agent*. Paterson stellte die Matches für jede Show zusammen, vor allem auch deren Reihenfolge, und kommunizierte die Art und Weise, in welcher diese *on the road* stattfinden sollen, an die verantwortlichen Produzenten.¹¹⁹⁶ Vervollständigt wurde das Führungsteam der WWF in dieser Zeit durch Kevin Dunn:

Kevin Dunn was the third man on our team. If I was Vince's right-hand man, Kevin was the left. As a producer, he's responsible for every last thing that goes on television. Everything. Consider the number of hours of programming over the years: the level of responsibility he's had on his shoulders is mind-boggling.

[...]

The relationship between Vince, Kevin, and me is simple: we believe in each other and we respect each other. People in the business are sometimes so set in their ways that they have difficulty working with Kevin because he's always growing and expanding his way of thinking. More often than not, Kevin is the voice of reason balancing out our old-school ideas. [...] You have no idea how many times Kevin saved Vince and me from ourselves.

¹¹⁹³ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 151-159.

¹¹⁹⁴ Pat Patterson, *Accepted*, S. 159.

¹¹⁹⁵ Pat Patterson, *Accepted*, S. 160.

¹¹⁹⁶ Vgl. Pat Patterson, *Accepted*, S. 161-167.

We were a team: I was wrestling; Kevin was producing; and Vince had the overall vision of where he wanted the whole product to go. We found connecting points between all of it, together, as a team.¹¹⁹⁷

Patterson war unter anderem auch für die Entwicklung des *Royal Rumble*-Konzepts verantwortlich.¹¹⁹⁸

Als Eric Bischoff die WCW übernahm, wurde deren *program* zunächst von traditionellen Bookern geleitet – Ole Anderson, dann Dusty Rhodes. Bischoff hielt Rhodes' Vorgehensweise für einerseits recht progressiv, andererseits aber für zu kurzfristig in der Planung; dies war vor allem zu Beginn von Bischoffs Amtszeit ein Problem, da die Shows der WCW 13 Wochen im Vorhinein aufgezeichnet wurden. Bischoff brachte *Hollywood writers* ins Team, um mit der Planung der Struktur und auch mit Details (etwa im Dialog) zu helfen. Rhodes wurde in der Folge von Flair als Booker abgelöst, dieser überzeugte Bischoff aber auch nicht langfristig.¹¹⁹⁹ Kevin Sullivan übernahm als Booker für die WCW; als Nitro startete, erklärte sich Bischoff persönlich für das „obere Drittel“ der Wrestler zuständig und überließ den Rest der Planung Sullivan.¹²⁰⁰ Eine derartige Aufteilung, wie sie auch Ole Anderson beschreibt, ist einerseits nachvollziehbar – es mag durchaus Sinn ergeben, die besonders publikumswirksamen Matches einer Show zur „Chefsache“ zu erklären. Andererseits mag die auch ein Grund für das starre „Kastensystem“ der WCW gewesen sein, dass keine neuen Stars aufbaute.

Bischoff entwickelte eine Formel für erfolgreiches Storytelling, die er SARSA nannte („Story, Anticipation, Reality, Surprise, Action“¹²⁰¹) und an sein Autorenteam weitervermittelte:

Not every idea can be equally strong in all five elements, but that's the goal: "when all five are there in a big way, we can live off that idea for two or three years," I would tell my writers. "If it has four out of five, it's important enough to book into a Pay-Per-View. If it has three out of the five, it might get us through a week or two. If a story doesn't have at least three of the SARSA elements... I don't want to hear it."

¹¹⁹⁷ Pat Patterson, *Accepted*, S. 171f.

¹¹⁹⁸ Vgl. Pat Patterson, *Accepted*, S. 204-207.

¹¹⁹⁹ Vgl. Eric Bischoff, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 107f.

¹²⁰⁰ Vgl. Eric Bischoff, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 163f.

¹²⁰¹ Eric Bischoff, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 221.

My favorite question when a writer brought an idea to me was, "Where is it going next week?" I wanted the writers to have an arc – a beginning, middle, and end. We wanted a climax, a payoff for the audience – at a Pay-Per-View, if the story was good enough. Often I would say, *Tell me what you want to happen a month from now and work backward.*¹²⁰²

Angesichts des langfristigen Erfolgs der WCW stellt sich die Frage, inwieweit diese Prinzipien tatsächlich beherzigt wurden. Kurz gefasst legt unter Berücksichtigung aller vorhandenen Quellen die Beschreibung eines erfolgreichen *booking* im Rahmen der Autobiografien eine weitaus größere Kluft zwischen Theorie und Praxis nahe als die Beschreibung von *working* und *talking*.

3.2.3 *Professional Wrestling* als multimediales Produkt

Wrestling ist wie jede Form von Unterhaltung, die sich aus Sportveranstaltungen ergibt, ein multimediales Produkt. Wie Fußballspiele oder Boxkämpfe werden *Wrestling*-Matches live vor einem Publikum durchgeführt. Diese Veranstaltungen werden von dem Einsatz unterschiedlicher Medien (Musik, bespielte Leinwände, Bildschirme, Pyrotechnik etc.) umrahmt. *Wrestling*-Matches werden vielfach im Fernsehen übertragen und wie andere Sportveranstaltungen auch von KommentatorInnen begleitet (sogenannte „ExpertInnen“, die Analysen lieferten, kamen traditioneller Weise weniger zum Einsatz, werden aber in den vergangenen Jahren vermehrt Teil der Berichterstattungen), Großereignisse werden in eigens produzierten DVDs nochmals monetarisiert, Videoclips kursieren im Internet, Magazine und Autobiografien werden verkauft, zahlreiche Blogs und Print- wie Internetmedien verfolgen und verbreiten das Geschehen. Die *Wrestling*-Autobiografien geben einen deutlichen Eindruck von der multimedialen Ausprägung des Produkts, das sie als MitarbeiterInnen von *Wrestling*-Unternehmen verkaufen, und zum Teil auch von der historischen Entwicklung des Business in technologischer Hinsicht. Pat Patterson beschreibt die

¹²⁰² Eric Bischoff, *Controversy Creates Ca\$h*, S. 221.

Zeit der Übernahme der WWF durch Vince McMahon vor allem auch als eine Zeit technischer Neuerung:

When Vince Jr. took over, we were taping television in small buildings. We had few cameramen, and Kevin Dunn's father, Dennis, was in charge. That's how Kevin got into the business. He started at the bottom and worked his way up from there. Today, Kevin is executive vice president of television production. Vince started to change the camera angles and added more cameras. The intention was to change the way the product looked on TV – make it look better than ever. Everyone thought Vince was out of his mind, but he knew exactly what he was doing. All other wrestling programs had the same look from one territory to the next, with interviews always taking place near the ring in front of the people. We would record hours of interviews backstage, with all the guys tying what they said to their upcoming appearances in the different markets and then we aired each in the appropriate city. It was an unbelievable time for the company, and I believe we achieved so much with so little. It got to where we were running four towns a night almost seven days a week. We run two shows a day today – and the company has more resources than it had back then.¹²⁰³

Mick Foley und Shawn Michaels beschreiben die Art und Weise, in der das Wissen um die Fernsehübertragung der Live-Matches ihr Verhalten bestimmt, beziehungsweise mit wachsender Erfahrung und Professionalisierung bestimmen sollte:

Bob used to always confer with me before a TV show to learn just what move I might come up with and how we could best shoot it. It was in Texas that I began using the flying elbow off the ring apron and within a few weeks, Bob had mastered how to shoot it. Back in those days, I used to get some serious distance on those leaps and Bob would make sure that the camera was right to the offside of my opponent's head while I prepared to leap. When I took off, it would look like I was diving into the fans' living rooms, and the cameraman would occasionally shake the camera upon impact for added emphasis.¹²⁰⁴

Durch regionale Vorlieben mag es etwa vorkommen, dass das Publikum beispielsweise in Kanada schlecht auf Shawn Michaels reagiert und diesen ausbuht, obwohl er im Rahmen des überregional präsentierten Narrativs als *babyface* auftritt und sich als dieses zu verkaufen hat, selbst wenn sich das Publikum gegenteilig verhält:

During the match, I played off the crowd noise and started working as a heel would. I love working heel, and it's a lot easier. But that wasn't my role, and I shouldn't have. As a professional, I shouldn't have reacted to the live crowd. I

¹²⁰³ Pat Patterson, *Accepted*, S. 166.

¹²⁰⁴ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 196.

should have played to the television audience, but I hadn't grasped that yet. When I go to Canada now as a babyface, I know I am going to get booed, but I have to work like a babyface and play to the television audience. I know our announcers will cover for me and somehow make it look like I am the good guy despite the crowd's boos.¹²⁰⁵

Michaels verweist hier auf eine Herausforderung, der sich das *Business* durch seine überregionale Wirkung zu stellen hat. *Professional Wrestling* ist traditionell eine Live-Performance, die ihre Besonderheit aus der Interaktion zwischen PerformerInnen und Publikum zieht. Wo es aber ein Live-Publikum und eines vor dem Bildschirm in Übertragung gleichzeitig, aber über unterschiedliche Medienformen zufriedenzustellen gilt, muss die Performance in Fällen wie dem eben geschilderten einen schwierigen Balanceakt vollbringen. Gerade auch in solchen Fällen erfüllen die KommentatorInnen, die Michaels erwähnt, im *Wrestling* eine sehr wichtige Funktion. Sie sind mit den zu präsentierenden Narrativen vertraut, unterstreichen die wichtigen Punkte und herausragenden Momente eines Matches, und überspielen gegebenenfalls unglückliche Fehler. Foley verweist in seiner Autobiografie immer wieder auf die Wichtigkeit von Kommentatoren:

Unbeknownst to me, however, Sullivan was making me out to be a star on color commentary. "Look at that, Jim," Sullivan marveled, "I've seen every wrestler take the Steinerline (clothesline), but this Cactus Jack just got right back up. There's something that's not quite right about this guy."¹²⁰⁶

Laut Foley liegt die Wahrnehmung des Geschehens – zumindest wenn entsprechendes Material im Ring geliefert wird, auf welchem aufgebaut werden kann – zu einem beträchtlichen Teil in der Hand des Kommentators. Ein Beispiel für gelungene Emphasis ist laut Foley etwa die folgende Aussage von Jim Ross: „My goodness, Larry Santo has a family – and Cactus Jack doesn't care.“¹²⁰⁷ Andererseits kann der Kommentator, ob willentlich oder nicht, ein Match auch entwerten. Foley weist darauf hin, dass seine Entscheidung die WCW zu verlassen unter anderem dadurch gefestigt wurde, als er mitanhören musste, dass die Kommentatoren einen seiner

¹²⁰⁵ Shawn Michaels, *Heartbreak and Triumph*, S. 235.

¹²⁰⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 215.

¹²⁰⁷ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 266.

hochriskanten Stürze auf eine Betonoberfläche beiläufig behandelten und nicht genug Effekt aus diesem Moment holten.¹²⁰⁸

Foley erwähnt auch die Rolle der Post-Produktion, etwa bei aufgezeichneten Promos, die entscheidend zum Erfolg des Produkts beitragen:

I should point out now that it wasn't simply the interview that made the piece so successful – it was the presentation as well. Chris Chambers produced the specials and did a phenomenal job of weaving childhood photos, the infamous Dude Love video, and even Japanese death match footage into the story.¹²⁰⁹

Bret Hart wiederum verweist an einer Stelle seiner Autobiografie auf die Verflechtung von *Wrestling*-Narrativen und ihrer Präsentation in verschiedenen Medienprodukten:

On August 10 in Des Moines, I posed for pictures with the Intercontinental belt, which I hadn't even won yet, for the cover of the November issue of the WWF's monthly magazine. I'd never known Vince to cancel a magazine cover yet, so it was a great sign that nothing was going wrong this time.¹²¹⁰

All diese Mehrarbeit, die in die Präsentation von WrestlerInnen gesteckt werden muss, um ihren Erfolg zu garantieren, wird damit auch zum Zeichen, wie viel Vertrauen ein Unternehmen einem/r WrestlerIn entgegen bringt. So wie Foley war auch Chris Jericho mit seiner Behandlung durch die WCW-Produktion unzufrieden. Er schreibt in Bezug auf die ihm von der WCW zugewiesenen Musik, die ihn beim Gang zum Ring begleitete:

I've always put major thought into my intro music, as it sets the tone for my attitude and character in the ring. This song failed miserably in both cases. [...] Even worse, I was watching basketball highlights on TBS one night and heard my ring music playing in the background. My oh-so important intro song was actually a generic track from the TBS music library.¹²¹¹

In einem solchen Klima lernt Jericho, dass er jedwede nur mögliche Chance nutzen muss, um über die verschiedenen Medienkanäle einer Promotion die Fans zu erreichen, um die eigene Karriere fördern zu können: „WCW had taught me the valuable lesson of taking any scrap of TV time given to

¹²⁰⁸ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 361.

¹²⁰⁹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 584.

¹²¹⁰ Bret Hart, *Hitman*, S. 275.

¹²¹¹ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 321.

you and using it to make an impression. That lesson would benefit me for years to come.”¹²¹² In seinem Versuch, ohne große Unterstützung durch die WCW zu Erfolg zu kommen, verweist Jericho auch auf ein besonderes Medium, das Fans benutzen, um mit WrestlerInnen (und auch dem TV-Publikum) zu kommunizieren – selbstgebastelte Schilder, die Wertschätzung wie Ablehnung ausdrücken können, und die in ihrer individuellen Gestaltung die Möglichkeit eines direkten Feedbacks an den Wrestler bieten:

[Jimmy Hart:] “You can always tell who is over with the fans by the signs in the crowd. We can influence them to cheer and boo for who we want, but we can’t walk into their houses and draw signs for them.” He was right and whenever I tried out a new catchphrase if it appeared on a sign over the next few shows (like Ayatollah of Rock N Rolla), I knew I had a winner.¹²¹³

¹²¹² Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 395.

¹²¹³ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 351.

3.3 *Professional Wrestling* leben

Dieser Bereich konzentriert sich auf soziale Regeln, Arbeitsbedingungen, ökonomische Hintergründe und Selbstbilder innerhalb der *Wrestling*-Gemeinde, bzw. auf die Auswirkungen einer solchen Berufstätigkeit auf Individuum wie Gemeinschaft, etwa in Fragen des Körpers und der Gesundheit, der Kultur eines ständigen hektischen Reisens von Veranstaltung zu Veranstaltung, dem damit vielfach einhergehenden Drogenmissbrauch, der hohen Todesrate, und nicht zuletzt dem Umgang der Community mit diesen Umständen.

3.3.1 *Professional Wrestling* – Arbeitsbedingungen und ökonomische Existenz

Aus den Informationen, die sich aus *Professional Wrestling*-Autobiografien ziehen lassen, ergibt sich folgendes ökonomisches Szenario: WrestlerInnen werden in erster Linie als freischaffende EntertainerInnen über ein Honorar für Auftritte entlohnt. Promoter organisieren als AuftraggeberInnen Veranstaltungen, an deren Umsatz bzw. Gewinn die EntertainerInnen prozentuell beteiligt werden. Für eine Gewinnbeteiligung haben die WrestlerInnen im Rahmen eines tradierten Prinzips die Kosten für Anreise, Unterbringung, Versteuerung und Sozial- bzw. Krankenversicherung selbst zu tragen. In Bezug auf die historische Entwicklung des *Business* ist hierbei zwischen dem alten Territorialsystem und dem System landesweit tätiger Promotions ab den 1980ern zu unterscheiden: Im Territorialsystem wurde ein Wrestler im Regelfall etwa ein halbes Jahr lang eingesetzt (wobei die Aufenthaltsdauer in Einzelfällen natürlich stark variieren konnte), dann zog man in ein anderes *territory* weiter. Innerhalb einer Promotion reisten die WrestlerInnen zumeist innerhalb eines US-Bundesstaates (etwa Florida) oder innerhalb weniger Bundesstaaten von Ort zu Ort (etwa *Mid-South Wrestling* mit Shows in Oklahoma, Arkansas, Louisiana und Mississippi). Besonders große Staaten wie Texas beinhalteten gar mehrere *territories*.

Die Reihenfolge der zu bereisenden Städte folgte dabei nicht zwingend einem Effizienzprinzip, was die zurückzulegenden Reisedrecken betraf, sondern war von anderen Faktoren abhängig. Vor allem *Mid-South Wrestling* war wegen seiner enormen Reisedrecken berüchtigt. Die Reisekosten waren wie gesagt vom Talent selbst zu bestreiten; die Reisen wurden in der Regel mit Privat-Pkws unternommen. Zusätzliche Reisen ergaben sich durch internationale Tourneen, die entweder auf Absprachen zwischen amerikanischen und etwa japanischen Promotern oder auf Eigeninitiative von WrestlerInnen beruhten und entweder parallel zu einem Engagement in einer Promotion oder in der Zeit zwischen zwei Engagements durchgeführt wurden. Vor allem Japan war als Tourneeziel beliebt, wegen der großzügigen Entlohnung und des Ansehens, welches das *Professional Wrestling* dort genoss.

In einer landesweit tätigen Wrestling-Promotion musste zwangsläufig das Auto vom Flugzeug als hauptsächlichem Beförderungsmittel abgelöst werden. Hier bürgerte sich die Tradition ein, dass die Promotion die Flugtickets bezahlte (allerdings keineswegs erste Klasse, was entsprechende Upgrades zu begehrten Privilegien machte), die WrestlerInnen aber nach wie vor für Transport vor Ort und Unterbringung verantwortlich blieben. Damit wurden zwangsläufig Kosten für Mietwägen Teil der täglichen Routine. Entsprechend häufig werden in den Autobiografien die Bemühungen der WrestlerInnen geschildert, *on the road* Geld zu sparen, wie etwa den Autobiografien von Mick Foley, Bob Holly und zahlreichen anderen zu entnehmen ist.

Wrestling-Promotionen sind im Dienste der Umsatzmaximierung daran interessiert, so viele Veranstaltungen wie möglich anzusetzen. Dies resultiert in einem entsprechend hektischen Reiseprogramm. Einen Eindruck davon kann Chris Jerichos Zählung vermitteln, der nach eigenen Angaben in den ersten knapp 15 Jahren seiner Karriere in 1877 Matches auftrat, also für ungefähr 125 Matches pro Jahr anreisen und abreisen musste.¹²¹⁴ In seiner zweiten Autobiografie beschreibt Hulk Hogan, dass er auf dem Höhepunkt von *Hulkamania* in den 1980ern im Schnitt 300 Tage im

¹²¹⁴ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 45.

Jahr im Flugzeug saß und in gewisser Weise gar „400 Tage“ im Jahr auftrat, da er sehr oft innerhalb kürzester Zeiträume zwischen Japan und den USA hin- und herflog:

Now it was nothing to wrestle in Madison Square Garden one day, then fly all the way to the Egg Dome in Tokyo on the same day, 'cause you'd gain fourteen hours, and then fly back to the West Coast and hit San Francisco or L.A. before getting right back on a plane to fly to Narita International Airport before jumping on another plane to fly back to Boston.¹²¹⁵

Hogan beschreibt an dieser Stelle auch, wie er einmal 91 Tage am Stück durcharbeitete, ohne zu diesem Zeitpunkt eine Pause in Sicht zu haben. An die Möglichkeit einer Entschleunigung dachte er jedoch nicht:

Just like when I was working for peanuts back in Memphis, this job still had no security. There was no retirement plan or medical benefits. More than that, I was on top of the food chain, and every wrestler coming up wanted to dethrone the king. If I broke my leg tonight in Madison Square Garden, not only would I be left to tend it at my own expense – and simply be out of a job until I could get myself back in the ring – but someone would try to replace me as America's big hero the next day.¹²¹⁶

Dieses Gefühl scheint sich durch alle ökonomischen „Klassen“ vollzeitbeschäftigter WrestlerInnen zu ziehen – die Arbeitszeiten sind zwar auslaufend, weniger Arbeit bedeutet aber, weniger Geld zu verdienen und noch dazu das Signal, nicht (mehr) gefragt zu sein. Bob Holly veranschaulicht seine Unzufriedenheit mit seinem Karriereverlauf, indem er die Zahl an Matches aufzählt, die er seit seinem Vollzeiteinstieg bei der WWF bestritt: Waren es 1994 noch 200 Matches, waren es 1995 nur 150, 1996 100, und 1997 gar nur 50.¹²¹⁷ Dies bedeutete nicht nur weniger Umsatz für Holly, sondern es gilt wohl auch einzuberechnen, dass er dennoch bei zahlreichen Veranstaltungen quasi „in Bereitschaftsdienst“ anwesend war, aber nicht eingesetzt und damit nicht (oder vergleichsweise geringer) entlohnt wurde, dennoch aber die Strapazen und Kosten der Anreise hatte auf sich nehmen müssen. Ein typischer Arbeitstag besteht für einen Wrestler darin, morgens entweder zu einem Flugzeug zu hetzen oder mit dem Auto in die

¹²¹⁵ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 118.

¹²¹⁶ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 119.

¹²¹⁷ Vgl. Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 101.

nächste Stadt zu fahren, dort vor Ort Hotel, Mahlzeiten und auch ein Fitnessstudio zu organisieren, nachmittags die abendliche Show vorzubereiten, abends spät zu arbeiten, nach der Show darauf zu hoffen, noch eine warme Mahlzeit finden zu können; am nächsten Morgen geht es weiter.¹²¹⁸

Die Aufschlüsselung der jeweiligen individuellen Gewinnbeteiligung erfolgt nach einem System, das von Promoter zu Promoter verschieden ist, sich generell aber an Bekanntheit der jeweiligen WrestlerInnen und dem Status ihres Beitrags zu einer Veranstaltung orientiert. Bemessungsgrundlage ist hierbei die letztlich subjektive Evaluierung der Zugkräftigkeit eines Performers. Ein unbekannter Wrestler wird stets weniger verdienen als ein bekannter, ein bekannter Wrestler, der im ersten Match einer Veranstaltung antritt, verdient weniger als ein bekannter Wrestler, der Teil des *main event* und damit letzten Matches einer Show ist. Wer für sich beanspruchen kann, ein Publikumsmagnet zu sein und damit das Haus gefüllt zu haben, hat selbstverständlich eine bessere Verhandlungsposition als ein unbekannter Newcomer, für den bereits die bloße Beteiligung an einer Veranstaltung eine Chance an sich bedeuten soll. Die Informationen zu verschiedenen tatsächlichen Beteiligungsschlüsseln sind in den Autobiografien vergleichsweise spärlich gesät. Terry Funk gibt an, in einem Jahr als NWA-Champion von 1975 bis 1976 zehn Prozent des Umsatzes und damit \$400,000 erhalten zu haben.¹²¹⁹ Dieselbe Prozentzahl nennt auch Lou Thesz.¹²²⁰ Ole Anderson bestreitet jedoch, dass der Champion jemals tatsächlich 10% des Umsatzes erhielt.¹²²¹ Da die Informationen zum Umsatz einer Veranstaltung letztlich nur bei dem Veranstalter ankommen (und selbst dieser mag wiederum von MitarbeiterInnen betrogen werden), ist die Bemessungsgrundlage einer Entlohnung für die WrestlerInnen von den Auskünften des Promoters abhängig und benötigt damit eine Vertrauensgrundlage, die traditionsgemäß selten gegeben ist. Demensprechend lassen sich in den Autobiografien zahlreiche Unsicherheiten oder Streitig-

¹²¹⁸ Einen typischen Tagesablauf schildert etwa Dwayne Johnson, *The Rock says*, S. 190-192.

¹²¹⁹ Vgl. Terry Funk, *More than just Hardcore*, S. 77.

¹²²⁰ Vgl. Lou Thesz, *Hooker*, S. 110.

¹²²¹ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 263.

keiten ob der Grundlage einer Entlohnung finden.¹²²² Ole Anderson beschreibt die Schwierigkeit, Zuschauerzahlen selbst präzise abschätzen zu können, und einige gängige Methoden der Manipulation von Ticketverkäufen bzw. von deren Abrechnung.¹²²³ Selbst auf der Basis kommunizierter Umsatzzahlen bleibt die Bestimmung des Beitrags, den ein einzelner Wrestler dafür geleistet haben mag (und was sich in seiner Entlohnung niederschlagen soll), eine subjektive Einschätzung. Als Beispiel lässt sich hierfür Chris Jerichos Entlohnung als Teil eines *main event* anführen, die in seinem Fall zunächst weit geringer ausfiel als die seines Match-Partners (lediglich 20% von dessen Entlohnung), bis er erst nach Protest eine vergleichbare Summe erhielt.¹²²⁴

Diese auftrittsgeleitete Entlohnungssituation spiegelt die grundsätzliche ökonomische Situation des *Professional Wrestling*-Geschäfts wider; bezahlt wird also nach dem Umsatz (dem „gate“), den eine Veranstaltung erzielt. Parallel dazu gibt es aber verständlicher Weise die Möglichkeit für freischaffende PerformerInnen, sich die persönliche Verpflichtung zur ausschließlichen Verfügbarkeit für einen einzelnen Promoter entsprechend vergüten zu lassen, indem Verträge zu garantierten Entlohnungen (etwa pro Jahr) abgeschlossen wurden, die unabhängig von tatsächlich erzielten Umsätzen gültig waren.

Historisch gesehen ergab sich vor den 1980ern aus der wirtschaftlichen Organisation des Geschäfts in regionale Territorien eine vergleichsweise geringe selbstbestimmte Mobilität der PerformerInnen, die zumindest mittelfristig von einer stabilen Partnerschaft mit einem Promoter abhängig waren, um in einem Territorium eingeführt, im Rahmen von Narrativen aufgebaut und damit als publikumswirksame Attraktionen gewinnträchtig vermarktet zu werden. Nur sehr bekannte eigenständige „Markennamen“ konnten es sich unter diesen Bedingungen leisten, sich auf dem überregionalen Markt verschiedenen Promotern anzubieten und entsprechend zu verhandeln. Aufgrund der Abhängigkeit der PerformerInnen, ihr „Produkt“ nur in enger und mittelfristiger Zusammenarbeit mit einem Promoter an-

¹²²² Vgl. etwa Ole Anderson, *Inside Out*, S. 125-127, 189-196.

¹²²³ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 261-263.

¹²²⁴ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 216f.

bieten zu können, war der Verhandlungsspielraum vergleichsweise gering. Die Möglichkeit, sich in Japan, Mexiko und Europa über Tourneen zu verdingen, war zwar gegeben, bedeutete aber gleichzeitig zumindest Verdienstausschlag im „Heim-Territorium“ oder gar die Problematik, dort an Präsenz und damit Zugkraft zu verlieren; im Fall von internationalen Kooperationen war es auch möglich, dass die Promotion eines Wrestlers an dessen „Auslandstätigkeiten“ mitschnitt.

Die Konkurrenzsituation der 1980er und 1990er Jahre, in der sich die Aktanten des US-amerikanischen *Professional Wrestling* um die Kontrolle des landesweiten Marktes bemühten, resultierte in gewisser Weise in einer Stärkung der Verhandlungsposition erfolgreicher oder potentiell erfolgreicher PerformerInnen, die vertraglich an ihre Firmen gebunden werden mussten, um den eigenen Talente-Pool vor Abwerbungsversuchen der Konkurrenz zu schützen und Planungssicherheit in Bezug auf die firmeneigenen Narrative zu gewährleisten, die von individuellen WrestlerInnen abhängig waren. Die diesbezüglich eingeführten Modelle waren firmenspezifisch unterschiedlich; All-In-Verträge scheinen ebenso existiert zu haben wie Konzepte, die ein Fixum mit erfolgsabhängigen Prämien nach Umsatzbeteiligung kombinierten (letzteres war das von der WWF praktizierte Modell).

Die Autobiografien bleiben in Bezug auf die tatsächlich erzielten Gewinne einzelner WrestlerInnen vielfach vage. In der Regel werden die konkreten Einkünfte innerhalb des jeweiligen Narrativs immer spärlicher, je höher ein Wrestler innerhalb der Hierarchie aufsteigt; zudem scheint es sich mehr und mehr durchgesetzt zu haben, Verträge mit Verschwiegenheitsklauseln zu kombinieren. In Bezug auf junge WrestlerInnen, die ohne besonderen Bekanntheitsgrad oder Vernetzung den Einstieg in das Geschäft suchen, wird generell das Bild einer eher prekären Existenz vermittelt, in der die Entlohnung kaum Reise- und Lebenskosten zu tragen vermag. Beispiele sprechen etwa von wenigen Dollar pro Match, wobei die Angaben der Autobiografien aufgrund der unterschiedlichen Zeiträume nicht leicht miteinander zu vergleichen sind. Als Beispiele für „Einstiegsgehälter“ seien einige Einzelfälle aufgezählt: Lou Thesz bekam Mitte der

1930er \$5 für sein erstes Match. Seiner Rechnung zufolge konnte er damals für \$3 am Tag leben (Transport nicht eingerechnet), Benzin kostete ca. 15 Cent die Gallone, ein Hotel konnte für einen \$1 pro Nacht erschwinglich sein. In seinem ersten Arbeitsjahr als Profi arbeitete er ungefähr zwei oder drei Tage die Woche und verdiente zumeist \$15 pro Match. Eine Bezahlung von \$25 machte es möglich, etwas zur Seite zu legen, ein Payoff von \$50 galt als Glücksfall.¹²²⁵ Pat Patterson erhielt 1962 in Boston im Schnitt nicht ganz \$15 pro Nacht,¹²²⁶ Bob Backlund erhielt Backlund 1973 für sein erstes Match \$5.¹²²⁷ Bevor Tom Billington 1978 nach Kanada wechselte, verdiente er in England 12 Pfund pro Abend. *Stampede Wrestling* in Calgary bot ihm \$400 pro Woche, dazu ein Auto und ein Apartment gratis. Billingtons Promoter Max Crabtree bot ihm eine Gehaltserhöhung, um ihn zum Bleiben zu überreden – als Billington herausfand, dass er nun 13 Pfund pro Abend verdienen sollte, wechselte er nach Calgary. Tatsächlich erhält er dort angekommen weder Auto noch Apartment, aber immerhin \$350 die Woche.¹²²⁸ Steve Borden verdiente 1985 ca. \$25-50 pro Nacht;¹²²⁹ Bob Hollys höchster Lohnzettel Ende der 1980er in *Mid-South Wrestling* verzeichnete \$189 für zwei Wochen Arbeit.¹²³⁰ Dies deckt sich mit Mick Foleys Erfahrungen, der dort Anfang 1988 am Wochenende als Wrestler arbeitete und in Kombination mit drei verschiedenen Nebenjobs in einer 60-Stunden-Woche plus *Wrestling* ungefähr \$400 verdiente.¹²³¹ Shawn Michaels hingegen verdiente dort 1984 in seinem ersten Job bereits \$400-700 pro Woche allein durch *Wrestling*.¹²³² Adam Copeland konnte 1996 durch ein Einzelmatch für WWF \$500 verdienen, doch dies blieb eine Ausnahme: „In Winnipeg I got \$75 a show, in Detroit \$100, and in Toronto I still set up and took down the ring and wrestled for free.“¹²³³

¹²²⁵ Vgl. Lou Thesz, *Hooker*, S. 31f.

¹²²⁶ Vgl. Pat Patterson, *Accepted*, S. 46.

¹²²⁷ Vgl. Bob Backlund, *Backlund*, S. 48.

¹²²⁸ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 14-17.

¹²²⁹ Vgl. Steve Borden, *Sting. Moment of Truth*, S. 53,

¹²³⁰ Vgl. Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 44.

¹²³¹ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 152.

¹²³² Vgl. Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 71.

¹²³³ Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 81.

Wrestler, deren Vorleben bzw. vorherige Erfolge eine gewisse Aufmerksamkeit des Publikums zu garantieren vermögen, können auch zum Berufseinstieg mit besseren Konditionen rechnen. Brock Lesnar unterzeichnete wie bereits ausgeführt mit seinem ersten Vertrag auch eine Verschwiegenheitsklausel, doch er vermittelt zumindest einen Eindruck von den Konditionen, die es ihm ermöglichten, seinen Studentenkredit abzubezahlen und vergelichsweise komfortabel zu leben.¹²³⁴

Die Gründe für unterschiedliche Bezahlungen und Lebensumstände lassen sich aufgrund der individuellen Lebenswege, Charaktere und Zeiten schwer miteinander vergleichen; während etwa Bob Backlund von Anfängen jenseits von akzeptabler Unterbringung (er schläft lange Zeit in seinem Auto) und adäquater Ernährung, geschweige denn Möglichkeiten zum Aufbau eines Vermögens spricht, berichtet Shawn Michaels schon nach neun Monaten in seiner Karriere davon, 5000 Dollar gespart und als Investition eine Anzahlung auf ein kleines Haus geleistet zu haben.¹²³⁵ Als etablierter Wrestler war es allerdings möglich, durchaus höhere Summen zu lukrieren; als Champion verdiente Bob Backlund Ende der 1970er für ein *main event* im New Yorker *Madison Square Garden* \$5,000-10,000 (und er war im Lauf seiner Karriere 67 Mal Teil des *main event* dort),¹²³⁶ Tom Billington konnte Anfang der 1980er von *New Japan Pro Wrestling* \$2000 pro Tournee-Woche in Japan verlangen,¹²³⁷ Ted DiBiase verdiente 1984 in *Mid-South Wrestling* etwa \$1500 pro Woche,¹²³⁸ und Missy Hyatt, die im selben *territory* als „Managerin“ tätig war, verdiente dort 1986 \$50,000 pro Jahr.¹²³⁹

In Bezug auf die Situation von Bookern, also den „Programmverantwortlichen“ innerhalb einer Promotion, liefert die Autobiografie von Ole Anderson Informationen zu seiner Bezahlung: In seinem ersten Jahr als Booker/Wrestler in Georgia (für Jim Barnett) verdiente Anderson

¹²³⁴ Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 34.

¹²³⁵ Vgl. Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 85.

¹²³⁶ Vgl. Bob Backlund, *Backlund*, S. 190; zur Zahl der *main events* siehe die letzte der unpaginierten Fotoseiten.

¹²³⁷ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 34-

¹²³⁸ Vgl. Ted DiBiase, *The Million Dollar Man*, S. 128.

¹²³⁹ Vgl. Missy Hyatt with Charles Salzberg and Mark Goldblatt, *Missy Hyatt. First Lady of Wrestling* (Toronto: ECW Press 2001), S. 41.

\$140,000, im zweiten Jahr fast \$180,000. Im dritten Jahr waren es über \$200,000. Ende 1979 nahm sich Anderson eine Auszeit, 1980 kehrte er ein Grundgehalt von \$2,400 pro Woche plus nicht näher spezifiziertes „*main event*-Money“ zurück. Die Zusammenarbeit dauerte jedoch nicht lange an; 1981 übernahm Anderson den Job des Bookers für Jimmy Crockett in den Carolinas, ein halbes Jahr später kam Georgia zusätzlich wieder hinzu. Von Crockett erhielt Anderson \$2,000 pro Woche, von Barnett \$2,400 und „*main event*-Money“, hinzu kamen niedrige prozentuelle Beteiligungen an den Umsätzen in einigen Städten.¹²⁴⁰

Stellvertretend für die Entwicklung von den 1970ern bis zu den 1990ern soll hier in geraffter Form die Entwicklung der Finanzsituation von Superstar Ric Flair und Bret Hart wiedergegeben werden: Flair verdiente als Einsteiger Anfang der 1970er zunächst etwa \$120 pro Woche. 1974 wechselte er nach North Carolina. Sein „Ausbildner“ Verne Gagne legte ihm zum Abschied einen Vertrag vor, der Gagne zehn Prozent von Flairs Einnahmen während der nächsten fünf Jahre zusichern sollte. Jim Crockett Jr. riet Flair, den Vertrag nicht zu unterschreiben, Gagne aber eine Summe nach eigenem Ermessen als Dank für den ermöglichten Start zu schicken. Flair schickte Gagne \$2500, und sie verbleiben auf freundschaftlichem Fuß.¹²⁴¹ 1981 hatte Flair bereits genug verdient, um gemeinsam mit Blackjack Mulligan ein *territory* in Knoxville, Tennessee von Ron Fuller für \$150,000 zu kaufen. In seinem ersten Jahr als NWA-Champion verdiente Flair 1981-1982 \$200,000.¹²⁴² Die Einkünfte resultierten allerdings in entsprechenden Steuerschulden bzw. durch den fahrlässigen Umgang mit diesen in entsprechenden Strafzahlungen: „Unfortunately, throughout the course of my career, I’ve also paid a million dollars in late penalties and interest to the IRS.“¹²⁴³ Beim Verkauf der WCW von Crockett an Turner im Jahr 1988 erhält Flair einen Vertrag über \$730,000\$ im Jahr – was Flair für zu wenig hält, da er nicht rechtzeitig über die wechselnden Umstände in-

¹²⁴⁰ Vgl. Ole Anderson, *Inside Out*, S. 144-150.

¹²⁴¹ Vgl. Ric Flair, *To Be the Man*, S. 33f.

¹²⁴² Vgl. Ric Flair, *To Be the Man*, S. 95-97.

¹²⁴³ Ric Flair, *To Be the Man*, S. 110.

formiert worden war.¹²⁴⁴ 1991 wechselt Flair zur WWF: „I chose a handshake with Vince and an uncertain salary over \$2.4 million.“¹²⁴⁵ Gemeint ist damit wahrscheinlich ein Vertrag über drei Jahre. 1994 verdiente Flair zurück in der WCW ca. 500,000\$ pro Jahr; im Gegensatz dazu erhielt Hulk Hogan (laut Flair) 25% an *pay-per-view*-Einnahmen, was Flair auf \$600,000 bis 1,5 Millionen Dollar pro PPV schätzt.¹²⁴⁶ Bezugnehmend auf seine Agenten (von denen er recht enttäuscht ist) gibt Flair (als einziger der AutorInnen von Wrestling-Autobiografien) Angaben zu den Summen, die in die Publikation von Autobiografien involviert sein können:

These were the same guys who had promised me a book deal – including a \$360,000 advance – with Crown Publishing. Then the project was put on hold when Bill Goldberg started writing a book for the same company. When that book bombed, mine was completely forgotten about.¹²⁴⁷

1998 verlängerte Flair seinen Vertrag um vier Jahre (anzunehmender Weise für eine halbe Million im Jahr).¹²⁴⁸ Hulk Hogan muss in den 1980ern und 1990ern Millionen verdient haben, gibt aber selbst keine konkreten Summen an.

Bret Hart war nach seinen frühen Jahren in der Promotion seines Vaters und auf Tourneen im Jahr 1985 von der WWF angeheuert worden. 1989 holte er unzufrieden mit der Situation in der WWF ein Angebot der WCW ein, die ihm zunächst \$200,000 im Jahr (bei Übernahme aller Unkosten und mehr Freizeit) versprochen, dann aber das Angebot auf \$156,000 absenkten, was kaum mehr war als die Summe, die Hart zu dieser Zeit ohnehin schon verdiente.¹²⁴⁹ Als sich Hart in diesem Jahr verletzte, sanken seine Einnahmen während der Rehabilitationszeit vertragsgemäß auf \$200 pro Woche; immerhin erhielt er zeitgerecht einen Scheck über \$10,000 für sein Match während des *Summerslam*-Großereignisses.¹²⁵⁰ 1992 erhielt Hart für den *Summerslam* \$55,000 und verdiente ansonsten ungefähr

¹²⁴⁴ Vgl. Ric Flair, *To Be the Man*, S. 173.

¹²⁴⁵ Ric Flair, *To Be the Man*, S. 206.

¹²⁴⁶ Vgl. Ric Flair, *To Be the Man*, S. 233.

¹²⁴⁷ Ric Flair, *To Be the Man*, S. 264.

¹²⁴⁸ Vgl. Ric Flair, *To Be the Man*, S. 267.

¹²⁴⁹ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 240.

¹²⁵⁰ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 247.

\$6,000-7,000 pro Woche¹²⁵¹ Als Harts Vertrag 1996 auslief, war er aufgrund des Konkurrenzkampfes zwischen WCW und WWF in einer ausgezeichneten Verhandlungsposition. Die WCW bot ihm \$2.8 Millionen pro Jahr in einem Dreijahresvertrag. Das Gegenangebot der WWF beinhaltete hingegen einen gestaffelten Vertrag auf 20 Jahre für insgesamt \$10.5 Millionen. Der Vertrag deckte volle Kompensation im Verletzungsfall ab.¹²⁵² Als McMahon schon 1997 Schwierigkeiten bekannt gab, den Vertrag wie vereinbart bedienen zu können, ließ er Hart freie Hand für Neuverhandlungen mit der WCW; Hart einigte sich mit dieser auf einen Dreijahresvertrag zu \$2.8 Millionen im Jahr, Versicherung auf Verletzungen inklusive.¹²⁵³

Während auf höchster Ebene derartige Summen verhandelt wurden, verschoben sich in den 1990er Jahren auch darunter die Vertragsbedingungen. Chris Jerichos Einstiegsgehalt bei der WCW lag 1996 bei \$135,000 per annum (laut dem von Jericho zitierten WCW-Chef Eric Bischoff verdienten dort Dean Malenko, Eddie Guerrero und Chris Benoit diese Summe) für einen Dreijahresvertrag; WCW-Chef Bischoff bot ihm zudem für den Umzug nach Atlanta weitere 30,000 US-Dollar als jährliche Zusatzzahlung an. Jericho hatte bei den Verhandlungen nach eigenen Angaben 100,000 US-Dollar gefordert; in den Jahren zuvor war sein höchster erzielter Jahresumsatz bei 50,000 US-Dollar gelegen.¹²⁵⁴ Jericho sollte allerdings (wie es auch Mick Foley beschreibt) herausfinden, dass die finanzielle Einstufung für die WCW nicht nur eine Evaluierung seines Talents, sondern auch seines Potentials waren; größerer Erfolg war in der Planung der Promotion in der Regel jenen vorbehalten, die bereits zu höheren Bezügen eingestiegen waren.¹²⁵⁵ Als sich Jericho gegen Ende seines Vertrages entschloss, die Firma und damit zur WWF zu wechseln, wurde ihm schließlich ein hochdotierter Vertrag („that with incentives could ended up in the high six figures“¹²⁵⁶) angeboten, doch Jericho war mit der Situation in der WCW bereits zu unzufrieden, um zuzustimmen. Ein Vertrag zu einer Million US-

¹²⁵¹ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 302.

¹²⁵² Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 398-401.

¹²⁵³ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 444-450.

¹²⁵⁴ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 315.

¹²⁵⁵ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 327.

¹²⁵⁶ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 386.

Dollar pro Jahr, der ihn nach eigener Aussage zum Verbleib hätte bringen können, wurde ihm Lauf der Verhandlungen beinahe („it almost reached the magical seven-figure mark“¹²⁵⁷) angeboten.¹²⁵⁸ Jericho wechselte schließlich 1999 für die garantierte Hälfte dieses Betrags zur WWF und beschreibt die dortige Entlohnungssituation folgendermaßen:

The WWF's contract offer was a three-year-deal at \$450,000 a year, with an intricate system of bonuses based on attendance and pay-per-view buys. If you worked hard in the WWF and succeeded, you were rewarded and made more money. During all the years I worked in the WWF I never made less than double my guarantee, sometimes triple.¹²⁵⁹

Jericho begründet seine Entscheidung, für dieses Angebot den höher dotierten Vertrag der WCW auszuschlagen folgendermaßen: „It wasn't about the cash and it never had been. It was about finally achieving my elusive dream and enjoying my career again. All of the bullshit I'd experienced in WCW had drained my love for wrestling and I wanted it back.“¹²⁶⁰

Soweit eine Skizze der finanziellen Vertragsbedingungen von Wrestlern, wie sie sich aus der Auswertung der Autobiografien ergeben; wobei natürlich unterstrichen werden muss, dass diese Texte in erster Linie von Personen verfasst werden, die es zumindest zu einem gewissen Punkt zu Erfolg im *Business* gebracht haben. Von den weniger erfolgreichen Wrestlern nennt etwa Bob Holly den Scheck über \$20,000, den er für seine Teilnahme bei der *Wrestlemania XV* im Jahr 1999 erhalten hat, als höchste Einmalzahlung seiner Karriere. Auskünfte über die finanzielle Situation von MitarbeiterInnen der WWF, die nicht zu den Wrestlern selbst gehören, sind noch seltener. Schiedsrichter und zeitweiliges Mitglied der Ring-Crew Jimmy Korderas nennt keine Zahlen, gibt aber an, eine Zeitlang einen Nebenjob ausgeübt zu haben, weil er sich neben seiner Tätigkeit für die WWF etwas hinzuverdienen musste. Als er in Vollzeit für die WWF zu arbeiten beginnt – und zwar wie die Wrestler auch als „independent contractor“ – ist er sowohl als Schiedsrichter während Matches tätig bzw.

¹²⁵⁷ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 394.

¹²⁵⁸ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 386, 394.

¹²⁵⁹ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 394.

¹²⁶⁰ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 394.

als Teil der Ring-Crew etwa für den Auf- und Abbau des Rings, von etwai- gen Bühnen, Sicherheitsbarrikaden etc. zuständig. Als Teil der Ring-Crew bekommt Korderas immerhin Anreisetage, Mietautos, Flüge und Hotelkos- ten etc. bezahlt.¹²⁶¹ Er ist 200 Tage im Jahr unterwegs; als er zum Vollzeit- Schiedsrichter befördert wird, wird er allerdings als *talent* behandelt und muss von nun an Mietautos, Hotels und Mahlzeiten aus eigener Tasche be- zahlen. Freunde aus der Ring-Crew lassen Korderas allerdings in ihren von der Promotion bezahlten Mietautos mitfahren bzw. in ihren Hotelzimmern schlafen. Als Kanadier musste Korderas zudem \$4,000 pro Jahr für eine Arbeitserlaubnis in den USA aufbringen.¹²⁶²

Über die skizzierten Vertragsbedingungen für Wrestler hinaus sind noch Zusatzeinkünfte zu berücksichtigen, die sich aus Tantiemen für Mer- chandise-Verkäufe unterschiedlicher Art ergeben, etwa durch T-Shirts, Computerspiele, Spielfiguren, persönliche Auftritte, Werbung, und eben auch Autobiografien. Zu Verdiensten, die über offizielle Kanäle abgehan- delt werden, kommen inoffizielle solche hinzu, die aus persönlichem (und wohl vielfach unversteuerten) Verkauf von Autogrammen und Gegenstän- den (von Wrestlingmasken bis hin zu persönlicher Wäsche) stammen.¹²⁶³ Der durchschnittliche Jahresumsatz oder gar Karriereumsatz einzelner Wrestler bleibt trotz der in den Autobiografien gebotenen Informationen schwer zu evaluieren.

Vielfach erzeugen die Autobiografien den Eindruck, dass der erzielte Gewinn aus der eigenen *Professional Wrestling*-Tätigkeit beinahe insofern irrelevant ist, als dass sich die bestehenden Hypotheken für etwa ange- kaufte Wohnsitze jeweils an den persönlichen Umsätzen orientieren, wo- mit finanzielle Sicherheit (und damit die Möglichkeit, das Geschäft ent- spannt verlassen zu können) vielfach ausgeschlossen werden kann. Ent- sprechend oft wird darauf hingewiesen, wer *smart with his money* umge-

¹²⁶¹ Vgl. Jimmy Korderas, *The Three Count*, S. 72-76.

¹²⁶² Vgl. Jimmy Korderas, *The Three Count*, S. 164-166.

¹²⁶³ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 384; Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 186; Rey Mysterio, *Behind the Mask*, S. 103f.: „I was in Japan only three days. By the time I got back on the plane, I had sold all of my masks. Forty or fifty masks, all gone. I sold them for three or four hundred dollars each, mostly, with the most expensive close to eight hundred. I made more on masks than I got paid for the show – and I got paid really well for that show.“

gangen sei, mit anderen Worten, wer einem finanziell sorglosen Lebensabend entgegensehen kann. Probleme mit der Steuer scheinen häufig aufzutreten.¹²⁶⁴ Zudem verfügen WrestlerInnen nach wie vor über keine Gewerkschaft und damit zusammenhängende Vorteile, gerade auch in sozialversicherungstechnischer Hinsicht – Jesse Ventura und Terry Funk schildern etwa ihre Bemühungen, über „anerkannte“ Schauspiel-Tätigkeiten in Hollywood in entsprechende Gewerkschaften und damit Sozialsysteme zu gelangen.¹²⁶⁵ Die Angebote der WWE zu Drogenprävention und -rehabilitation müssen wohl eher als punktuelle Soforthilfen denn als langfristig wirksame Sozialmaßnahmen gesehen werden. Morton und O'Brien beschreiben die ökonomische Situation von Wrestlern aus der Perspektive der 1980er in ihren Vor- wie Nachteilen folgendermaßen:

Wrestlers are cowed by the threat of economic deprivation with fewer matches or no promoter willing to hire them if they talk too much or if they buck the system and its pecking order. The matmen know if they work hard by performing well, their pay will increase. Also many are reluctant to upset the established order because they get pleasure out of what they do – entertain appreciative crowds for good money. They do not wish to end their days in the minor leagues where both the money and the quality of fan attracted are poor. Given the conditions of their work, wrestlers often live an internal, loner or „in-group“ life. They not only have business uncertainties to deal with, but also the discomfort of being entertainment figures who are constantly bothered or baited in public. The ring mask can be a safety device for ordinary life. On the positive side, many an arrived wrestler enjoys his freedom to move around the country, to earn good money to invest in a second business and the daytime hours he can spend with his family when he is working out of a given city. Many clever, financially provident wrestlers such as Verne Gagne and Ole Anderson gradually end their mat careers working more and more at the business side of the game as road managers, promoters or even owners of a wrestling franchise.¹²⁶⁶

Auch Sharon Mazer berichtet aus ihrem unmittelbaren Kontakt mit der Welt des *Business* im Rahmen ihrer Feldstudien in den 1990ern von einem beinahe „typischen“ Verlauf einer *Wrestling*-Karriere:

¹²⁶⁴ Vgl. etwa Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 123; Ric Flair, *To Be the Man*, S. 110; Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 167f; Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 247-249.

¹²⁶⁵ Vgl. Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed*, S. 106f., und Terry Funk, *More than just Hardcore*, S. 100.

¹²⁶⁶ Morton/O'Brien, *Wrestling to Rasslin'*, S. 69f.

Originally from Puerto Rico and proud of his climb into middle-class comfort and respectability, Johnny does not make a full living from his wrestling enterprises. Rather he works irregular hours for the New York City newspapers, inserting sales flyers for union wages. His story reflects that of his students: he saw wrestling first as a young fan and began wrestling as part of his effort to escape poverty and marginalization in New York City. He tells me that his success in the WWF also led to his downfall, hinting at a profligate period in which the usual forms of excess predominated.¹²⁶⁷

Auch noch im Jahr 2014 beschreibt Chow (unter Verweis auf Arbeiten von Mujanovic und Smith) die generell eher prekären Arbeitsbedingungen von WrestlerInnen:

Today more than ever, wrestlers labor under conditions that place enormous demands on their bodies without adequate remuneration, insurance, or job security. Jasmin Mujanovic (2011) points out that in the United States “since 1985, well over a hundred professional wrestlers have died before the age of 65,” a statistic that includes head injury, suicide, heart failure, and drug abuse (narcotics, painkillers, and anabolic steroids). Injuries are common, and there is no safety net for injured wrestlers except for individually purchased insurance packages. Wrestlers have no labor contract from promoters, often receive poor remuneration, and may be required to travel long distances between shows. Smith writes, concerning the US independent wrestling scene: “If there is compensation for performing, it depends on the given promoter and the size of the house attendance. Some promotions pay a small stipend for that night’s performers (\$25–\$75) but it is very common to receive no pay at all” (2008:160).¹²⁶⁸

Wie auch in anderen Bereichen bieten die Autobiografien Mick Foleys die detailliertesten Auskünfte zur ökonomischen Situation eines Wrestlers und den dahinter stehenden Überlegungen. Als Foley 1990 erstmals in die *big leagues* gelangte und bei der WCW begann, verdiente er ungefähr \$1,000 pro Woche.¹²⁶⁹ In weiterer Folge erhielt er eine Gehaltserhöhung auf \$1,500 die Woche (davor, schätzt Foley, habe er in seiner Karriere insgesamt \$30,000 durch *Wrestling* verdient).¹²⁷⁰ Als Foley die WCW zum ersten Mal verließ, musste er sich wiederum um Arbeit in den *independents* umsehen; eine vierwöchige Japan-Tour brachte ihm \$6000 Dollar ein.¹²⁷¹

¹²⁶⁷ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 55.

¹²⁶⁸ Chow, *Professional Wrestling and Embodied Politics*, S. 80. Chow verweist hier auf Jasmin Mujanovic, ‘The Political Economy of Professional Wrestling’, in *Politics Respun* (politicsrespun.org/2011/05/the-political-economy-of-professional-wrestling-capital-unions-and-spandex/), von ihm am 10.01. 2014 eingesehen) und R. Tyson Smith, ‘Passion Work: The Joint Production of Emotional Labor in Professional Wrestling’, in *Social Psychology Quarterly* (71/2 2008), S. 157–76.

¹²⁶⁹ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 218.

¹²⁷⁰ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 232.

¹²⁷¹ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 257.

1991 bekam Foley von der WCW einen Einjahresvertrag für \$78,000 mit einer Option auf ein zweites Jahr für \$156,000 angeboten. Foley verhandelte auf \$156,000 sofort hoch.¹²⁷² 1993 versuchte er noch einmal zu verhandeln, musste sich aber mit derselben Summe begnügen.¹²⁷³ Foley beschloss die WCW aus Unzufriedenheit über die Entwicklung seiner Karriere zu verlassen.¹²⁷⁴ Die Jahre danach brachte er als selbständiger Wrestler zu; er arbeitete immer wieder in Japan für ungefähr \$3,000 pro Woche; für Zusatzeinkünfte verkaufte er Foley-T-Shirts.¹²⁷⁵ 1996 unterschrieb Foley einen Vertrag mit der WWF. Foley gibt aber an, im Rahmen seines ersten Vertrags dort nicht nennenswert mehr verdient zu haben als in den *independents*.¹²⁷⁶ 1997 konnte Foley aufgrund seiner gestiegenen Anziehungskraft bei dem Publikum und seines daraus resultierenden Werts für die Promotion einen neuen, zufriedenstellenden Vertrag aushandeln. Foley schweigt sich über die Konditionen bis auf einen Vergleich aus: „I was making only slightly less than a second-string shortstop hitting .187 for the Mariners.“¹²⁷⁷ Die Jahre im *Business* und vor allem sein hochriskanter *Wrestling*-Stil forderten allerdings ihren Tribut – Ende der Neunziger hatte Foley mit zahlreichen Verletzungen und deren Folgen zu kämpfen, was nicht nur Auswirkungen auf sein Wohlbefinden hatte, sondern auch auf seine Performance im Ring. Dennoch beschloss er, nun auf dem Höhepunkt seines Erfolgs nicht aufhören zu wollen, sondern noch so viel Geld wie möglich zu verdienen. Bezugnehmend auf das Jahr 1999 schreibt Foley:

I only had one problem. Money. The World Wrestling Entertainment had become so popular that my bank account was expanding almost as quickly as my waist measurement. Financial independence had been one of my ultimate goals, and unfortunately, I was a long way from being there. I had made a million dollars in wrestling, but that figure was a total of my first twelve years combined. Even after being something of a star for seven of my thirteen years, I was averaging eighty grand a year. I have a friend who makes that much punching tickets on the Long Island Railroad – and he has both his ears. Back when I joined in late 1995, the World Wrestling Entertainment was not quite the phenomenon it is now. Sports-entertainers didn't appear on the

¹²⁷² Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 269f.

¹²⁷³ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 341.

¹²⁷⁴ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 362.

¹²⁷⁵ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 491.

¹²⁷⁶ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 563.

¹²⁷⁷ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 585.

cover of *TV Guide* or host *Saturday Night Live* in 1995. A top guy, I was promised, could make between 300 and 500 grand a year. My first year had come nowhere close. A six-figure income was a lot of money to make, but not when Uncle Sam has his hand out, not to mention the Super 8s, Red Roof Inns, Cracker Barrels, and Ponderosa Steak Houses that wanted a cut for close to 300 days a year. My pay increased in 1997. It increased in 1998. Business was way up, and there seemed to be no end in sight. The year 1999 was shaping up to be even better.

I had been saving money since day one in the wrestling business. My thriftiness was legendary, with exaggerations of that thriftiness making it even more so. My payoffs had grown tremendously, but my road budget hadn't. Even when riding and rooming by myself, I still kept expenses to under a hundred a night. I cut corners on the road like my high-school buddies buying a present for a birthday party. (One Springsteen album with six names on the card.) „That man at the bar would like to buy you a drink,“ was a statement I often heard at restaurants. „I'm not drinking, but he can buy my soup instead,“ was the answer many a waiter would return to the bar with. I had learned from some of the masters – Skandar Akbar, Bronco Lubich, Rip Rodgers – that „it's not how much you make, it's how much you save.“ Over the years I had saved quite a bit, but... not enough. I felt like I owed it to my family to put in one more year.¹²⁷⁸

2000 beschloss Foley sich vom aktiven *Wrestling* zurückzuziehen (die Auswirkungen dieser Entscheidung auf seine Familie beschreibt er, in recht bitterem Humor, unter anderem mit der Beschreibung der Reaktion seiner Tochter: „[...] Noelle has gotten over her initial feeling that „if you don't wrestle we can't eat and we're all going to die.““¹²⁷⁹) In typischer *Wrestling*-Manier trat Foley zu einem *Retirement*-Match im Jänner 2000 an, nur um noch ein allerletztes Match bei der *Wrestlemania 2000* im April nachzulegen.¹²⁸⁰ Letztlich sollte Foley allerdings bis zum heutigen Tag für verschiedene Promotions im *Wrestling* tätig bleiben und vor allem zwischen 2008 und 2012 wieder aktiv in den Ring steigen.¹²⁸¹

Abgesehen von den körperlichen Beschwerden ist, zumindest den Informationen aus seinen Autobiografien zufolge, Foleys Karriere auch insofern eine gelungene, als er das Geld und trotz der beschwerlichen Arbeitsumstände auch seine Familie zusammenhalten konnte. Einer der schärfsten Kritiker der Arbeitsbedingungen in der WWF/WWE ist Brock Lesnar, der in der Beschreibung seiner ersten Vertragsunterzeichnung ein System skizziert, das WrestlerInnen trotz allem Erfolgs sukzessive in Ab-

¹²⁷⁸ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 208f.

¹²⁷⁹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 702.

¹²⁸⁰ Die Vorgänge sind im „Bonus Chapter“ von Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 693-735, detailliert beschrieben.

¹²⁸¹ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Mick_Foley

hängigkeit von der WWE und Vince McMahon bringt. Im Jahr 2000 war Lesnar 22 Jahre alt und traf in einem Meeting auf McMahon und dessen Mitarbeiter.¹²⁸² Talent-Verantwortlicher Jim Ross sagte zu Lesnar:

„Mr. Lesnar, there are three things we take very seriously in this company: Faith, Family, and Federation.“ I didn't know what the hell he was talking about, so I just nodded.

I sure got it after a couple of years on the road, because by then I thought I'd lost my faith... I didn't have a family because I was on the road three hundred days a year... and all I had was the Federation. That's how Vince McMahon ends up owning all these guys. All they have is that company, that business. All they have is what Vince allows them to have. He owns their careers, and their careers become their lives, so he owns them.

It's a vicious cycle. These guys sacrifice and sacrifice and sacrifice. Then they make it, which means they have to work three hundred days a year, in a different city every night. That's when they lose their homes and their families. They end up working themselves to death, paying for homes they rarely visit, for kids they never see, and for ex-wives and then ex-wives' homes.¹²⁸³

Lesnar steht dem *Wrestling*-Geschäft von Anfang an kritisch gegenüber; er möchte Geld verdienen, dabei aber nicht aus den Augen verlieren, dass der erarbeitete Umsatz dem Gelingen seines Lebens dienen soll. Von Wrestler Curt Hennig übernimmt er die Maxime *Get in to get out*:

I can still hear him say the line. Curt knew pro wrestling business was built on a pile of people who had been used for everything they were worth, and then dumped on the side of the road. I'm not saying that's right or wrong. I'm just saying that's how it is. Since that's the score in pro wrestling, Curt came up with the idea that the only way to keep your sanity, or your health, was to „get in to get out.“¹²⁸⁴

Tatsächlich sollte Lesnar trotz Erfolgen und entsprechender Einnahmen große Schwierigkeiten mit den Arbeitsbedingungen im Business haben:

I could easily have ended up like some of the less fortunate. I had been popping pills for a while just to kill the pain of being on the road, of injuries that never heal, and I started drinking vodka. Lots of vodka. I can't tell you how much for sure, but it seems like a bottle every one or two days, with a couple hundred pain pills each month to go with it. You want to know why there aren't more stories in this book about my pro wrestling days? Because the truth is, I don't remember a lot of that period in my life.¹²⁸⁵

¹²⁸² Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 37.

¹²⁸³ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 38f.

¹²⁸⁴ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 46.

¹²⁸⁵ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 77f.

2003 unterschrieb er noch einen neuen Vertrag, beschloss aber 2004, dass er unbedingt aussteigen wollte; ohne rechtliche Beratung unterschrieb er dafür eine bis Mitte 2010 gültige Konkurrenzklausele, die ihm in weiterer Folge extreme Schwierigkeiten bereiten sollte.¹²⁸⁶ Der angezielte Wechsel in die NFL konnte nicht umgesetzt werden, Lesnar hatte zudem große Schwierigkeiten mit Steuerschulden.¹²⁸⁷ In weiterer Folge schlug Lesnar eine Karriere als *Mixed Martial Arts*-Sportler ein und hatte zwischenzeitlich mit großen gesundheitlichen Problemen wegen eines schweren Falls von Divertikulitis zu kämpfen. Seit 2012 ist er wieder in unterschiedlichem Umfang für die WWE tätig und zu dem jetzigen Zeitpunkt (Mitte 2017) gerade *WWE Universal Champion*.¹²⁸⁸

Zum Abschluss dieses Abschnitts soll das Bild einer *Wrestling*-Karriere im 21. Jahrhundert, wie es durch die Ausführungen zu Brock Lesnar angerissen wurde, durch einen Blick auf Dave Batista und Daniel Bryan vervollständigt werden. Wie auch Lesnar erhielt Batista einen *developmental deal* auf ein Jahr, in seinem Fall für \$650 pro Woche.¹²⁸⁹ Als seine Frau und er im *developmental territory Ohio Valley Wrestling* ankamen, waren sie wenig begeistert: „It was the biggest shit hole on the face of the earth. It looked like a goddamn abandoned warehouse with the windows all knocked out. I think my wife started to cry. And they weren't tears of joy.“¹²⁹⁰ Batistas Karriere sollte allerdings bis an die Spitze der WWE führen; über die finanziellen Seiten dieses Aufstiegs gibt er keine näheren Auskünfte. Der in Bezug auf die Situation *Wrestling*-Schulen zu Beginn des 21. Jahrhunderts bereits zitierte Daniel Bryan erhielt von der WWF im Februar 2000 einen *developmental contract* zu \$500 die Woche und wurde im Juni 2000 zu *Memphis Championship Wrestling* geschickt. Obwohl der Vertrag im Februar 2001 noch verlängert wurde, war wenige Monate später die WWF-Karriere Bryans für das Erste beendet: Im Juni 2001 wurde das *Memphis-Territory* aufgelöst und Bryan mit 90 Tagen Kündigungsfrist

¹²⁸⁶ Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 106; 137-152.

¹²⁸⁷ Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 123.

¹²⁸⁸ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Brock_Lesnar

¹²⁸⁹ Vgl. Dave Batista, *Batista Unleashed*, S. 78.

¹²⁹⁰ Dave Batista, *Batista Unleashed*, S. 78.

gefeuert.¹²⁹¹ Bryan versuchte sich in der Independent-Szene zu etablieren, die sich im Schatten der Giganten WWF und WCW zu entwickeln begann, und nahm an diversen „Turnieren“ teil. Bryan arbeitete etwa für Jim Kettners *East Coast Wrestling Association* (ECWA) (\$100 pro Show, etwa einmal monatlich) und für *Extremely Canadian Championship Wrestling*, Vancouver (\$45). Bryan hielt sich mit zwei Nebenjobs über Wasser und besuchte auch Kurse am Community College. Ein gewisser Durchbruch fand im Oktober 2001 statt, als er ein von Roland Alexanders *All Pro Wrestling* (APW) organisiertes Turnier gewann. Im Februar 2002 war Bryan auch am ersten *Ring of Honor*-Turnier¹²⁹² beteiligt. Bryan wurde zu einem der Stars der amerikanischen Independent-Szene. 2008 führte er ein Telefongespräch mit seinem ehemaligen Trainer Shawn Michaels, der mit ihm über eine mögliche Rückkehr zur WWE sprach:

He said that he knew, from speaking with William Regal, that I liked the independents and that I preferred being more of a „starving artist“. (This was the first time I'd heard that in reference to me, and it kind of made me proud, since I never aspired to be wealthy and it was mostly the artistic form of wrestling that I truly enjoyed.)¹²⁹³

Im August 2009 bot die WWE Bryan einen neuen Vertrag an:

He (John Laurinaitis) offered me a contract – not a developmental contract, which most new signees get, but a regular talent contract. Earlier in the year when I resolved to get to WWE, I told myself that if they offered me a developmental deal, I'd turn it down, so I was relieved they weren't going to try to send me to Floria Championship Wrestling (FCW), their developmental system, where people sometimes got stuck for years. Luckily, my contract ensured that I'd pretty much go straight to the main roster... or so I thought.¹²⁹⁴

Bryan unterschrieb den Vertrag am 2. Oktober 2009 (Details zu den Konditionen bietet seine Autobiografie nicht).¹²⁹⁵ Allerdings wurde er schon am 11. Juni 2010 wieder gefeuert, weil er in einem Live-Segment einen Gegner mit dessen Krawatte gewürgt hatte, was nicht den mittlerweile eingeführten WWE-Ethikbestimmungen entsprach. Im Abschlussgespräch teilte

¹²⁹¹ Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 56-71.

¹²⁹² Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 72-82.

¹²⁹³ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 145.

¹²⁹⁴ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 155.

¹²⁹⁵ Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 158.

Bryan Vince McMahon mit, dass er sich keine Sorgen um ihn machen sollte, da er – Bryan – nun mehr Geld in den *independents* verdienen würde.¹²⁹⁶

The comment I made about the money must have really reverberated with Vince, because Johnny asked me, „Did you tell Vince you were going to make more money on the indies?“ I told him I did. And it was the truth. There is a lot that people don't understand about our lives as WWE wrestlers. For one, when we sign our contracts, we are guaranteed a certain amount of money, called your „downside.“ With the exception of top guys, usually it's not very much, and my contract was substantially less than I made working on the independents. In WWE, the idea is that if you are booked most of the time, you will make far more than your downside, but since I wasn't on many shows, I only made the minimum. It was by no means a struggle to get by, but I wasn't saving as much money as I had hoped. Also, in WWE, the wrestlers are responsible for paying for their own hotels and rental cars, whereas on the independents, all of that was taken care of. WWE takes care of those expenses for anyone under a developmental contract who's brought up on the road for TV. I was actually the only member of NXT not on a developmental contract, but I was lucky to be able to jump in with the other guys.

Anyhow, Laurinaitis told me Vince said I could start working independent dates as soon as I wanted, as long as it wasn't for television or pay-per-view. That was all I needed to hear. As soon as I got off with Johnny, I called Gabe Sapolsky, who was booking shows for both Dragon Gate USA and Evolve. When he picked up the phone, I said, „Gabe, we're going to make a lot of money.“ (As a side note, what I considered a lot of money, some people would laugh at. It's all relative. If I showed Steve Austin how much I made during during the time I was fired, he would not be impressed. My family, however, was *very* impressed, and so was I.)¹²⁹⁷

Tatsächlich sollte Bryan in den Monaten nach seiner Kündigung mehr Geld verdienen als zuvor, auch wenn er sich über die Zahlen ausschweigt. Im August 2010 kehrte er allerdings im Rahmen des *Summerslam* wieder zur WWE zurück.¹²⁹⁸ Bryan sollte in der Folge zum Star und Champion aufsteigen, bis er seine *in-ring*-Karriere 2016 aus gesundheitlichen Gründen beenden musste.¹²⁹⁹

¹²⁹⁶ Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 181f.

¹²⁹⁷ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 182f.

¹²⁹⁸ Vgl. Daniel Bryan, *Yes!*, S. 184-190.

¹²⁹⁹ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Bryan

3.3.2 „Echte Gewalt“ – Athleten, Shooter, *Legitimate Tough Guys* und ihr Klima

In *Professional Wrestling*-Autobiografien wird vielfach auf den Zusammenhang zwischen Sport & *Sports Entertainment*, Sportlern & *Sports Entertainern* eingegangen, was selbstverständlich nicht verwundert; dieser Abschnitt konzentriert sich jedoch ganz konkret auf die Konsequenzen dieser Opposition auf das Selbstbild und die Außendarstellung von Wrestlern, wie sie in den Autobiografien zur Sprache kommen. Nichts ist für den Wrestler eine größere Beleidigung als der Vorwurf, *Wrestling* sei „fake“ – denn die daraus resultierenden Schmerzen und Verletzungen seien durchaus real. *Wrestling* bzw. seine Ergebnisse seien lediglich „predetermined“ – darauf könne man sich einigen (zumindest in Autobiografien, in denen dieser Umstand ohnehin Grundlage des Narrativs ist). Die Verwendung des Wortes *fake* steht aber aus der Sicht der Wrestler für Verachtung und mangelnden Respekt, der durch dieses Wort gegenüber dem *Business* und seinen Performern zum Ausdruck gebracht wird; es bedeutet abfällig formulierte fehlende Anerkennung der für das *Professional Wrestling* nötigen athletischen Fähigkeiten, der Bereitschaft, im Rahmen dieser Tätigkeit schwere Verletzungen in Kauf zu nehmen, dem Vermögen, diese Schmerzen ertragen zu können, und auch der fehlenden Anerkennung der Fähigkeiten eines Wrestlers als Kämpfer bzw. Kampfsportler. Wrestler wollen für ihre athletischen Fähigkeiten, für ihre Härte, Ausdauer und ihre Gefährlichkeit anerkannt werden. In einer patriarchalen, konflikt- und konkurrenzbestimmten Machismo-Kultur wird dem Krieger, Kämpfer und Kampfsportler besonderer Respekt, Achtung, Bewunderung und auch Furcht entgegengebracht, was zentraler Teil der von Wrestlern gebotenen Show ist. Da sich das *Professional Wrestling* trotz aller Skepsis (bzw. Unglaubens) der Außenwelt bis in die späten 1980er in seiner Außen- und Selbstdarstellung nicht zu seinen Entertainment-Aspekten bekennen wollte, sahen sich Wrestler bis dahin gezwungen, den im Ring vertretenen Anspruch auf Gefährlichkeit auch in ihrem Privatleben zu verteidigen, wollten sie in der Show erzeugte Gefühle wie Respekt, Achtung, Bewunderung und auch

Furcht weiterhin genießen; bzw. wurde es innerhalb der Subkultur für notwendig erachtet, den entsprechenden Nimbus auch außerhalb der Show aufrecht zu erhalten, um das Fortbestehen der Show zu sichern. Lou Thesz schreibt über die Strukturierung der Hierarchien unter den Wrestlern in den 1930ern:

It's not the same business today it was in the 1930s. When I broke in, competitive wrestling ability was what counted most, and the people inside the business, as well as the fans, doled out their respect according to one's ability on the mat. There was a clear hierarchy within the ranks, and where you were ranked on the ladder depended solely on how well you could handle yourself on the mat.

It was like a pyramid, with the largest group – the journeymen – on the bottom. These were the boys who had proven themselves as good performers and dedicated players; some of them could even wrestle a little. They took their profession seriously and, like other industries, served as its backbone. Many of them became big stars, but they never moved up the pyramid to the next level, which was the domain of the actual wrestlers, or “shooters,” as they were called. This was a small group of boys who were experts at their sport and could seriously compete if the situation warranted it.

At the top of the pyramid, obviously, was the very elite – the hookers. These were the boys who had elevated their wrestling to the highest form and added a bagful of old carnival “hooks” to their repertoire. Hooking requires a high level of wrestling knowledge, ability, and strength, and the few who were skilled enough to reach that level could do serious damage to an opponent, even a highly skilled shooter, with very little effort. They were truly dangerous men, and they enjoyed the highest respect within the dressing rooms and the promotion offices.¹³⁰⁰

Doch auch nach der Lockerung des *kayfabe*-Prinzips Ende der 1980er sind Wrestler darauf bedacht, für die eigenen Fähigkeiten und Opfer Anerkennung zu finden. Sharon Mazer illustriert diese Situation durch die Wiedergabe eines Gesprächs mit einem Wrestler, welches während ihrer Feldforschungen im *Business* stattfand:

„So. What do you think? You think wrestling's fake?“ I'm being tested once again. This time it's Rubio, although almost every wrestler has thrown the question at me in some way. I answer him as I've answered others: „If by ‚fake‘ you mean I think the game is fixed, and ‚real‘ means that it's supposed to be a *contest*, then wrestling's fake. But if you're asking me if I think you guys are really strong, really skilled, really athletic, then it's real. That makes it real to me. And I also think you guys have to be very smart, really know what you're doing, or you'll kill each other and yourselves.“ Satisfied, he goes back to working out. Relieved, I go back to watching, taking photographs and notes.¹³⁰¹

¹³⁰⁰ Lou Thesz, *Hooker*, S. 14f.

¹³⁰¹ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 149f.

Die Antwort auf solche als Beleidigung empfundenen Aussagen oder Handlungen ist den Autobiografien zufolge vielfach mit Aggression und körperlicher Gewalt verknüpft. Innerhalb der *Wrestling*-Autobiografien lässt sich diesbezüglich insofern eine zeitliche Zäsur feststellen, die mit dem Ende von *kayfabe* korreliert, als Schilderungen von Geschehnissen vor 1990 häufiger Gewaltakte enthalten als jene danach. Viele der Autobiografien vermitteln – jenseits des *Professional Wrestling* und der darin simulierten Kämpfe – das Bild einer Subkultur mit einem gewaltbereitem Klima, in welchem Konflikte mit entsprechender körperlicher Aggression ausgetragen werden.

Die Gründe hierfür dürften in der tradierten marginalisierten Subkultur zu suchen sein, deren Ursprünge im historischen Abriss zur Genüge erläutert wurden. Als in Bezug auf die darin beschäftigten Individuen hochmobile, kaum in regionalen Gesellschaftsstrukturen verankerte Subkultur, die von Seiten der Establishments jeher als halbseiden angesehen war und von der kritischen Berichterstattung größtenteils gemieden wurde, als Gemeinschaft, die sich stark über die Opposition von Außenstehenden und Eingeweihten definierte, als Entertainmentbranche, deren Arbeitsbedingungen geheimgehalten wurden und in der Gewerkschaften selbst heutzutage inexistent sind, liegt der Einsatz interner, intransparenter und potentiell gewalttätiger Konfliktaustragungs- und Regulationsmechanismen nahe, befördert durch die konfliktgeladene, sich über körperliche Auseinandersetzungen definierende Produktpalette und die damit einhergehenden Fertigkeiten. Gewaltakte werden in den Autobiografien vor allem in folgenden Konstellationen beschrieben:

Gewalt findet 1.) zwischen Wrestlern statt, ausgelöst durch Konflikte privater oder beruflicher Natur. Auf den gewalttätigen Umgang mit *Wrestling*-Aspiranten ist bereits im entsprechenden Abschnitt umfassend eingegangen worden. Darüber hinaus werden gewalttätige Auseinandersetzungen auch unter Veteranen entweder außerhalb des Rings (ob in Umkleekabine, Hotel oder sonstwo) oder innerhalb dessen ausgetragen; *work* wird hierbei zum *shoot*, wobei es auch jenseits von tatsächlichen Konflikten zahlreiche Beispiele für Wrestler gibt, welche – bis sie auf Gegenwehr

stoßen – sich auch innerhalb eines *works* sadistische Freiheiten der Gewaltausübung innerhalb der Zusammenarbeit nehmen, in der Match-Kooperation mit Rivalen, gleich- oder sozial „niedriger“ gestellten Performern. Empfindliche Egos, paranoide Rücksichtnahme auf den eigenen Status innerhalb der Konkurrenz einer Entertainmentbranche, und ein Mangel an Konfliktlösungsstrategien jenseits der Gewalt spielen hierbei eine gewichtige Rolle. Tom Billington schreibt über eines seiner Matches 1979 für die *Stampede Wrestling*-Promotion in Kanada:

One time they brought a wrestler in from Georgia, a big black guy called Carles Bouffont. So they put him on with me. He hadn't been in the business very long, which was obvious once we got in the ring and started wrestling. I got a few early shots in, kicks and elbows, and then I grabbed his head and ran it along the top rope, you know, to burn it. I let go and he just stood up there, looked at me, and laughed, as if it was nothing. I thought to myself, „He's trying to show me up here.“ So I kicked him hard in the stomach, and as he fell, his jaw caught my boot, which knocked him a bit senseless. I covered him and got the pin.¹³⁰²

Joe Laurinaitis behauptet etwa, Shawn Michaels nach einem gewalttätigen Streit mit Laurinaitis' Partner Mike „Hawk“ Helestrand folgendermaßen aufgefunden zu haben: „Later that night, I found Shawn passed out in the hotel lobby and holding a wrapped up pillowcase filled with bottles, rocks, and all kinds of stuff. He had been waiting all night for Hawk to come back to do God-knows-what.“¹³⁰³

Darüber hinaus wird das *Business* als Schauplatz tradierter Streiche beschrieben, die als *ribs* bezeichnet, von Hulk Hogan aber treffender *hazing* genannt werden¹³⁰⁴ und schlichtweg *mobbing* darstellen, das Ausmaße von geradezu erstaunlicher Grausamkeit annehmen kann. Diese Praktiken werden in den Kapiteln *Wrestler werden: Ausbildung & Initiationen* und *Professional Wrestling: Community & Politik* näher analysiert; an dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass keinerlei Autobiografien derjenigen vorliegen, die aufgrund andauernder Misshandlungen aus dem *Business* ausgeschieden sind – es dürfte sich allerdings nicht um wenige Personen handeln, die solche Geschichten zu erzählen hätten. Doch wer sich in

¹³⁰² Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 31.

¹³⁰³ Joe Laurinaitis, *The Road Warriors*, S. 352f.

¹³⁰⁴ Vgl. Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 57-60.

der körperlichen Auseinandersetzung nicht mit gleicher Münze wehrt oder in der Lage ist, einen *rib* humorvoll hinzunehmen, ist nicht *hart* genug, in der „Gemeinschaft“ der Wrestler Anerkennung und Erfolg zu finden.

Gewalt findet 2.) zwischen Wrestlern und solchen Personen statt, die Wrestler werden wollen. Entsprechende zahlreiche Beispiele werden in den Kapiteln *Wrestler werden: Ausbildung & Initiationen* und *Professional Wrestling: Community & Politik* analysiert. Wer zum Wrestler werden wollte, musste (und muss) zahlreiche Initiationen überstehen, um die körperliche Befähigung, den Willen und die Vertrauenswürdigkeit zu beweisen, um in die Mechanismen des *Business* eingeweiht und in weiterer Folge in dieses aufgenommen zu werden. Diese Initiationen beinhalten körperliche Herausforderungen und Misshandlungen, die unter dem Deckmantel einer freiwilligen Teilnahme an einer kampfsporlichen Auseinandersetzung von Profis an hoffnungsvollen „Möchtegerns“ verübt werden. Viele der entsprechenden Schilderungen in Autobiografien vermitteln dabei weniger den Eindruck eines entwicklungsorientierten Auswahlprozesses als vielmehr die Absicht, den eigenen Nimbus und den des Geschäfts zu wahren bzw. die eigene Position nicht durch nachrückende Konkurrenz zu gefährden.

Gewalt findet 3.) zwischen Wrestlern und Fans statt, wobei in diesem Fall in der Regel solche Fälle in den Autobiografien beschrieben werden, in denen aufgeheizte Fans vor allem Wrestler mit einer *heel*-Persona attackieren – mit Fäusten, Gegenständen, Stichwaffen und Klingen, gegen welche sich die Wrestler wiederum mit entsprechender Brutalität wehren.¹³⁰⁵

Gewalt findet 4.) zwischen Wrestlern und Personen statt, die den Wrestler als solchen in nicht unmittelbar *Wrestling*-konnotierten Situationen erkennen, also in der Freizeit des Wrestlers. Das „klassische“ Szenario dieser Art ist eine Zufallsbegegnung in einer Bar, in welcher es unter Alkoholeinfluss zu Beleidigungen und schließlich zu einer Schlägerei kommt. Mick Foley schreibt dazu:

¹³⁰⁵ Vgl. stellvertretend Ole Anderson, *Inside Out*, S. 97.

Bar fighting was another way to show how real wrestling was. Sometimes inflicting injury was not enough to prove a point – permanent injury was the answer. For a while in an era that I thankfully was not a part of, the art of taking out another man’s eye was a noble effort in the quest to legitimize pro wrestling in people’s minds. When I broke in, I heard stories that made me sick, including one where an eye was not only torn out of its socket, but was also purposely stepped on and crushed as the victim tried to retrieve it.¹³⁰⁶

Die Häufigkeit von Schilderungen dieser Art ist allerdings in jenen Autobiografien höher, die von *Wrestling*-affinen Geschehnissen bis Ende der 1980er berichten; in der Darstellung der Periode danach nehmen diese weniger an Raum ein. Als Begründung lassen sich mehrere Thesen in den Raum stellen, etwa die in der Gesellschaft allgemein gesunkene Bereitschaft, gewalttätige Auseinandersetzungen hinzunehmen und strafrechtlich unverfolgt zu belassen, die erhöhten Sicherheitsbedingungen bei Massenveranstaltungen aller Art seit den 1980er Jahren, und natürlich die vergrößerte Breitenwirkung von Geschehnissen dieser Art durch die veränderten Grundlagen der Berichterstattung seit Mitte der 1990er. Zudem ist zu beobachten, dass Publikationen in großen Verlagen und/oder unter dem Mantel der WWF/WWE diesbezüglich vorsichtiger verfahren als jene, die in kleineren Verlagen und/oder jenseits des Einflusses des Marktführers WWE erschienen sind. Dies mag einerseits durch vergleichsweise geringeren Professionalismus hinsichtlich der Absicherung gegenüber potentiellen rechtlichen Konsequenzen zu erklären sein, mag aber auch durch die Strategie bedingt sein, sich als vergleichsweise „Randpublikation“ durch entsprechend explizite Gewaltdarstellung eine Sonderstellung und entsprechende Aufmerksamkeit zu sichern. In besonders grotesken Zusammenhängen erscheint die Darstellung von Gewaltakten in Autobiografien, die *kayfabe* gehalten sind. Arn Anderson beschreibt etwa in seinem Text im Rahmen seiner sportlichen Karriere „kampfsporliche“ Handlungen, die zwar offensichtlich Teil von *Professional Wrestling*-Narrativen sind, von ihm aber als tatsächliches, nicht-fiktives, kompetitives Geschehen dargestellt werden – und die, wollte man sie als solche ernst nehmen, weniger nach Applaus, sondern nach Anzeige, Festnahme und Untersu-

¹³⁰⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 100.

chungsrichter verlangen.¹³⁰⁷ Doch während solche Darstellungen im besten Fall erheitern und in jedem Fall zumindest die offensichtliche Fiktionalität klassischer *Wrestling*-Narrative illustrieren, beschreibt Ole Anderson in seiner Autobiografie, die den fiktionalen Charakter des *Business* anerkennt, mit einem Genuss bzw. einer Selbstgerechtigkeit das absichtliche Verletzen von *Wrestling*-Wannabes und übergriffigen bzw. gewalttätigen Fans, dass es unbefangenen LeserInnen schwerfallen mag, das Ziel seiner Ausführungen zu erraten, die ihn nicht im besten Licht erscheinen lassen, und ihm nicht Anzeige, Festnahme und Untersuchungsrichter an den Hals zu wünschen:

They brought him to the back, put us in a room off the stage area, and left us alone. When he realized that he was alone with me, the guy started backpedaling. I went nuts and lost it. He was just a little bit taller than me, so I grabbed him by the ears and pulled him down to his knees in front of me. I smashed his face into the radiator and really messed him up. I think the guy believed it was a prearranged deal between the cops and myself. Actually, it surprised me as much as it did him when they brought him back to me. The cops just didn't expect me to bang his head against the radiator. When he started yelling and screaming, the cops rushed back in. They put a baton under my chin and pulled until I let go of the guy. As the cops were taking us out of the building, I told the guy that if he didn't drop the lawsuit, I would kill him.¹³⁰⁸

Tatsächlich aber ist das Ziel von Ole Andersons Ausführungen nicht allzu schwer zu erraten – seine Fähigkeiten, Fertigkeiten, Karriere und Erfolge sollen als solche dargestellt werden, die von einem harten, gefährlichen Mann in einem harten, gefährlichen Geschäft eingesetzt und errungen wurden. Darin zeigt sich auch die absurde Situation, in der sich jener *Sports Entertainer* befindet, der Kampfsportler und „harter Kerl“ sein möchte, sein finanzielles Auslangen aber nur finden kann, indem er Kämpfe simuliert, und dennoch Anerkennung für seine kampfsportliche Härte und Gefährlichkeit bekommen will. Ole Andersons Strategie (und in gewisser Weise auch sein Ziel) mag nicht mehr zeitgemäß wirken, was nur zu begrüßen ist, und wird von *Sports Entertainern* aktueller Generation kaum mehr eingesetzt, da sich diese nicht nur ihres Status als *Entertainer* in identitätstragender und positiver Weise bewusst sind, sondern auch jen-

¹³⁰⁷ Vgl. Arn Anderson, *Arn Anderson 4 Ever*, S. 69f., 82, 88, etc.

¹³⁰⁸ Ole Anderson, *Inside Out*, S. 97.

seits von moralischen Vorstellungen die Implikationen ihrer Außendarstellung auf potentielle SponsorInnen und AnzeigenkundInnen ihres Dienstgebers kennen.

Dennoch lässt sich auch in Autobiografien jüngerer Datums feststellen, dass die Erzähler wie jene Performer früherer Äras bemüht sind, das eigene kampf-sportliche Potential herauszustellen. Die erzählten potentiell strafrechtlich relevanten Geschehnisse haben zwar abgenommen – der Wunsch, den eigenen derartigen athletischen Anspruch zu verteidigen, bleibt aber nach wie vor bestehen.

Wrestler, so lautet dieser Anspruch, sind Athleten, körperlich imposant, und können sich tatsächlich in einem Kampf behaupten. Doch obwohl es Wrestler gibt, auf welche all dies zutreffen mag, gibt es auch solche, auf die nur zwei oder gar nur eines und vielleicht gar keines dieser Merkmale zutrifft (letztere mögen selten sein), und die dennoch in der Lage sind, innerhalb des *Professional Wrestling* erfolgreich zu sein, Profit zu generieren und zahlreiche Fans zu finden. Waren in der Frühzeit, in der auch das *Professional Wrestling* als legitimer Sport anzusehen war, Athletik und kampf-sportliche Fertigkeiten ein absolutes Muss, so gerieten diese Eigenschaften in den Hintergrund, als es allein darum ging, ein zahlendes Publikum zu begeistern; in Zeiten der Konkurrenz zahlreicher Promoter, deren Absprachen in der Öffentlichkeit ein Geheimnis bleiben mussten, mochten kampf-sportliche Fähigkeiten ein Plus sein, um erzwungene Siege gegen die Absprache zu verhindern; in Zeiten eines globalisierten, von einem Unternehmen bestimmten *Wrestling* traten wiederum diese Fähigkeiten in den Hintergrund, da die Durchsetzungskraft eines Performers gegen einen anderen nichts ist im Vergleich zu der Marketingmacht des Unternehmens, das zudem ohne Scheu vor Geheimnisverrat mit Unterstützung einer Armee von RechtsanwältInnen auf die Wahrung des mit dem Performer geschlossenen Vertrags pochen kann. Und während auf der einen Seite der Anspruch, auch *Professional Wrestler* müssten in der Lage sein, sich auf der Matte tatsächlich gegen einen Gegner verteidigen können müssen, von Leuten wie Lou Thesz, Verne Gagne, Ole Anderson oder Bob Backlund vertreten wurde – also Vertretern früherer Generationen, deren Karrieren o-

der Unternehmen vor der Entertainment-Macht der WWF/WWE kapitulieren mussten oder davor endeten – bleibt noch heute in den Selbst- und Fremdevaluierungen innerhalb der individuellen Autobiografien die Wertschätzung einer wie auch immer festgestellten Kampfkraft eines Kollegen, oder auch seine vergleichsweise Harmlosigkeit, wichtiger Teil des Narrativs. Der Einsatz des von Lou Thesz und Ole Anderson vielbeschworenen „Hookers“, der einen Sieg erzwingen und aus der Reihe tanzende Wrestler bestrafen kann, wird wohl kaum mehr benötigt; der Mythos des Hookers, der Nimbus von der Durchsetzungsfähigkeit im Kampf jenseits von abgesprochenen Matchverläufen lebt jedoch weiterhin fort, vor allem unter den Wrestlern selbst. Auch die WWE sucht immer noch Anschluss an „legitime“ Sportler. Werden im Rahmen der Autobiografien Auftritte berühmter Sportler im Rahmen von *Wrestling*-Veranstaltungen (meist zu dem Zweck, *Wrestling*-fremdes Mainstream-Publikum anzuziehen) erzählt, wird in der Regel eine Aussage des beteiligten Sportlers kolportiert, die Respekt ob der Leistung der Wrestler (Tag für Tag, ohne Off-Season) zum Ausdruck bringt. Gleichzeitig bleibt auch dieser Tage ein erfolgreicher Sportler ein lohnendes Rekrutierungsziel für die *Wrestling*-Promoter, und zwar nach wie vor auch aus dem Bereich des sportlichen Ringens. NCAA-Champion und Olympia-Sieger 1996 Kurt Angle wurde erfolgreicher *Professional Wrestler*, NCAA-Champion Brock Lesnar ebenso – wobei letzterer auch den Weg in die legitime sportliche Auseinandersetzung des *Mixed Martial Arts*-Betriebs suchte und derzeit (2017) im Rahmen der *WrestleMania 33* wieder einen der zentralen Schwergewichts-Weltmeisterschaftsgürtel der WWE „errang“. Sowohl Angle als auch Lesnar sind zentral für den weiterhin andauernden Anspruch des *Professional Wrestling*, in ihren Entertainment-Performances einen Anspruch auf tatsächliche „Kampfkraft“ zu wahren, der durch den Erfolg ihrer Performer in tatsächlichen kampsportlichen Wettbewerben legitimiert wird – wie auch beider Autobiografien den ökonomischen Anreiz bezeugen, den das *Business* auf Sportler ausübt, die in ihrem Bereich nicht in der Lage sind, ähnliche Summen zu lukrieren wie im Rahmen des *Professional Wrestling*.

Der Wrestler als Performer verweist (zumindest in seiner Eigendarstellung im Rahmen der Autobiografie) auf die Fähigkeiten, die ihn zu einem massenwirksamen Entertainer machen, und sieht sich dabei entweder als Athlet, oder als jemand, der mit Athleten mithalten kann, entweder als Kampfsportler, oder als jemand, der mit Kampfsportlern mithalten kann, oder als *legitimate tough guy*, der aufgrund von bloßer körperlicher Fähigkeit, Erfahrung, Zähigkeit oder Rücksichtslosigkeit in der Lage ist, in einem Kampf zu bestehen, oder als jemand, der mit *legitimate tough guys* mithalten kann – oder als *Sports Entertainer*, der trotz aller fehlender Eigenschaften dennoch besteht und erfolgreich ist. Die tatsächliche körperliche Gewalt hinter den Kulissen scheint aber, will man der Darstellung aktueller Ereignisse in Autobiografien Glauben schenken, in den letzten Jahren nachgelassen zu haben.

3.3.3 Körper und ihr Ende

Chow beschreibt den Körper der Wrestler als „Ware“, deren Status an äußeren Zeichen wie „scars, bruises, broken bones, dislocations, and excessive muscle gain“¹³⁰⁹ abgelesen werden kann. Doch die Manipulationen und Mutationen des *Wrestling*-Körpers führen noch darüber hinaus:

In the economy of wrestling, bodies of wrestlers are reproduced and endlessly circulated as commodities, their stripped, exposed, shaved, tanned, and hypermuscular images sold as posters, as action figures, in video games, and on other branded merchandise. A hypermuscular ideal is not secondary but central to wrestling as a spectacle.¹³¹⁰

Historisch gesehen ist Chows Darstellung allerdings auf eine Entwicklung zu beziehen, die erst mit dem Beginn der 1980er aufkam. Zwar baute schon davor das *Business* auf Performern auf, die durch athletische, beeindruckende Physis auffallen mussten, doch der Anspruch, eine Muskeldefinition im idealen Sinne des Bodybuildings vorweisen zu müssen, kam erst im genannten Zeitraum auf. Für das Jahr 1979 evaluiert etwa Ted DiBiase

¹³⁰⁹ Chow, *Professional Wrestling and Embodied Politics*, S. 81.

¹³¹⁰ Chow, *Professional Wrestling and Embodied Politics*, S. 81.

seinen Status und den an ihn herangetragenen Anspruch an körperlicher Präsenz wie folgt:

I was young and had four years of wrestling experience, but I knew I was a solid enough wrestler to make it in the territory. I was in great condition, but I didn't have a very muscular physique. I was always told to work out and look athletic, but to not overdo it by looking like a muscle head.¹³¹¹

Doch zu Beginn der 1980er waren die Zeiten bereits danach, sich zu ändern. Shawn Michaels startete in dieser Periode seiner Karriere und erhielt schon früh entsprechende Ratschläge:

“Shawn,” he [Tony Falk] said, “You want to know the future of this business? Working out. This is going to be a body business. In five years, it's going to be all about the body. The hardest work you'll ever do in this business is keeping your body in shape. I'm going to start working out this week. I'm going to start training.”¹³¹²

Bei Tony Falk bleibt es bei der bloßen Ankündigung, und er wird nicht zum Superstar; Shawn Michaels hingegen nimmt sich hingegen den Ratschlag zu Herzen. In Hinblick auf seine karrieretechnischen Erfolgchancen hat er damit auch Recht. Der Körper stand im *Wrestling* immer schon im Vordergrund; mit Beginn der 1980er wurden nun die Ansprüche an diesen Körper stark erhöht.

Die Körper der miteinander „kämpfenden“ WrestlerInnen sind Fokus aller Medien, die das Produkt *Sports Entertainment* ausmachen. Nach der Typologie Franks sind die Körper der WrestlerInnen spiegelnde Körper, Körper, die betrachtet werden sollen, meist große, athletische, mehr und mehr jenen von BodybuilderInnen ähnliche Körper. Es sind disziplinierte Körper, austrainierte, nach strengen Regeln geformte Körper, die ständig kontrolliert werden müssen, um den Anforderungen des „Spiegelns“ und den athletischen Herausforderungen des Geschäfts genügen zu können. Es sind dominierende, kämpfende Körper, bestimmt durch ihr aggressives Potential; und es sind kommunizierende Körper, die in ständiger konstruktiver Interaktion sowohl mit dem „Gegner“ im Ring, mit hunderten Kolle-

¹³¹¹ Ted DiBiase, *The Million Dollar Man*, S. 107f.

¹³¹² Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 68f.

ginnen und Kollegen in der Produktion und in direktem Kontakt mit dem bis zu vielfach zehntausendköpfigen Publikum ein Match, eine Performance erschaffen.

Aus der Perspektive der *Professional Wrestling*-Autobiografien, und vor allem zu Beginn einer *Wrestling*-Karriere, ist der Körper der WrestlerInnen zunächst ein ständiger Anspruch. Im Sinne des zu betrachtenden Körpers bedeutet dies – noch jenseits von Fitness oder athletischer Fertigkeit – ab den 1980ern für Männer den stets steigenden und andauernden Druck, groß, muskulös, definiert zu sein – Frauen hingegen haben austrainiert und dennoch „kurvenreich“ zu sein. Der Körper der WrestlerInnen wird implizit und explizit an den Ansprüchen trainierter Physis gemessen. Dies gilt einerseits besonders für vergleichsweise „kleine“ (also letztlich normal große) Wrestler wie etwa Bret Hart, Chris Jericho und Shawn Michaels; doch auch „große“ (also tatsächlich übergroße) Wrestler leben in ständigem Wissen um den Vorteil, den ihnen ihre Physis verschafft, und in der Sorge, diesen Vorteil durch entsprechende Pflege aufrecht zu erhalten. Bret Hart bezeichnet „physical presence“¹³¹³ als eine der drei zentralen Bedingungen, ein „großer“ Wrestler zu werden. Diesem Anspruch genügen zu wollen, und die Angst, diesen Anspruch nicht erfüllen zu können, ist ein Lebensgefühl, das in der einen oder anderen Form in beinahe allen *Wrestling*-Autobiografien kommuniziert wird. So hebt etwa Chris Jericho in seiner ersten Autobiografie immer wieder seine Sorge hervor, zu klein und zu leicht (zu wenig muskulös) für eine erfolgreiche *Wrestling*-Karriere zu sein. Hart erinnert sich etwa an ein frühes Treffen mit seinem Arbeitgeber Vince McMahon, der sein Karriere in der Hand hatte: „Then, glancing at me, Vince said drily, ‘I like my wrestlers to spend a lot of time in the gym. I’m looking forward to your match.’“¹³¹⁴ Hand in Hand damit geht Jerichos Beschreibung seines ersten Treffens mit McMahon: „I’d chosen my clothes carefully, knowing Vince’s propensity for big guys. I wore a tight black shirt that showed off my arms and a pair of hiking boots to make me taller. Before I rang the doorbell, I did a few isometrics to make the veins in my arms pop

¹³¹³ Bret Hart, *Hitman*, S. 244.

¹³¹⁴ Bret Hart, *Hitman*, S. 156.

out.”¹³¹⁵ WrestlerInnen, die diesen Ansprüchen genügen will, müssen ihren Körper ständig betrachten, ständig überwachen, ständig fordern und fördern, und die WrestlerInnen, die denselben BetrachterInnen gefallen wollen (ihrem Arbeitgeber, und ihrem Publikum) überwachen auch einander. Jericho beschreibt mehrere seiner Freundeskreise in der WCW, darunter etwa „The Chubba Bubbas“: „All the members accused the others of being fat, flabby, and chubby.“¹³¹⁶

Um den Körper zu dem gewünschten Aussehen zu bringen, muss er diszipliniert, trainiert, manipuliert werden – neben der in allen Autobiografien beschriebenen Ausbildungsphase werden ständig Besuche in Fitnessstudios erwähnt, die zum normalen Tagesablauf im *Wrestling* gehören.

Die steigende Breitenwirksamkeit des *Wrestling* in Kombination mit der zunehmenden Konkurrenz in den 1980ern erhöht den Druck und den Grad der Professionalisierung. „Richtige“ Ernährung gerät zunehmend in den Fokus:

Eddy and Chris were very strict with their diets. They were the first guys I knew who checked the labels on food to find out the nutritional information. I ate whatever I wanted within reason (and looked like it) and Dean (Malenko) was the same way. One day I decided to mimic Chris and see what the hell the big deal with the labels was. I studied intently and looked up to see Dean across the aisle doing the same thing. Our eyes met and we burst out laughing at how stupid the situation was. We bought the donuts and left.¹³¹⁷

Doch schon vor den 1990ern, von denen Jericho hier berichtet, konnte eine berufsbedingte körperfixierte Lebensperspektive umfassenden Einfluss auf die Ernährungspraktiken von Wrestlern haben. Bob Backlund schreibt über seine frühe Karrierephase in den 1970ern:

When I was on the road in Amarillo, I would eat two or three large meals a day. I was training hard with heavy weights, so I had to consume a lot of food. If Corki made a chicken, she would take her portion, and I would eat the rest of the chicken. Out on the road, I'd wake up in the morning and immediately look for a place to work out, and after the gym, I'd be looking to stock up on protein. I had cans of tuna fish with me at all times, and the most important tool I had in the car with me was a can opener. I also drank a lot of milk – maybe half a gallon at a time, for the protein and the calcium. I also carried

¹³¹⁵ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 380.

¹³¹⁶ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 332.

¹³¹⁷ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 333.

hard-boiled eggs on the road with me for the same reason. In the afternoon, we'd drive to the town where we'd be wrestling that night and immediately head for the place where we could get a big slab of prime rib.¹³¹⁸

Doch damit nicht genug; Steroide werden eingesetzt, um den erwünschten Körper zu erschaffen. Breitflächig scheint der Einsatz von Steroiden in den frühen 1980ern um sich gegriffen zu haben. Terry Funk behauptet bereits zu erfolgreich gewesen zu sein, als Steroide aufkamen, und sie deshalb bis auf in besonderen Einzelfällen nicht eingenommen zu haben.¹³¹⁹ Tom Billington wird 1979 von Wrestler Sylvester Ritter („Junkyard Dog“) mit Steroiden bekannt gemacht und beschreibt die Situation folgendermaßen: „I would imagine at that time, quite a lot of wrestlers were taking them. And within just a few years, nearly everybody was taking them; you had to if you wanted any work.“¹³²⁰ Joe Laurinaitis gibt offen zu, Steroide benutzt zu haben, und verweist darauf, dass sie bis 1990 nicht illegal gewesen wären. Zudem will er in der Zeit vor 1990, als er sie verwendete, nichts über deren potentielle Gesundheitsrisiken gewusst haben.¹³²¹ Hulk Hogan geht vor allem in seiner zweiten Autobiografie näher auf seinen Steroid-Konsum ein und beschreibt die daraus resultierenden (Neben)Wirkungen:

The only aggressiveness those shots and pills ever laid on me was a powerful desire to lift weights and eat.[...]

Taking testosterone made a lot of guys super horny, where they were chasing girls every night of the week. Not me. Others were rendered completely useless in the bedroom, and that wasn't me, either.

The worst thing I can say about steroids is that they made me sweat a lot, which could be kind of embarrassing. They would occasionally give me killer acne – like I'd get a monster zit on my ass, the kind that's so tight you felt like you could bend over and shoot it across the room: "Hey, catch this!"

I always developed these ingrown hairs on my neck, too – these crazy welts that you can see in old pictures. It felt like if you squeezed one a whole palm tree would pop out. Even when they weren't ingrown, sometimes I'd grow hairs that were as thick as ten normal hairs put together. I'd pluck one out with a pair of tweezers and this giant round ball of a root would come out with it. *What the hell is that!?* I'd look in the mirror and there'd be a gaping bloody hole in my neck.¹³²²

¹³¹⁸ Bob Backlund, *Backlund*, S. 78.

¹³¹⁹ Vgl. Terry Funk, *More than just Hardcore*, S. 139.

¹³²⁰ Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 29.

¹³²¹ Vgl. Joe Laurinaitis, *The Road Warriors*, S. 131.

¹³²² Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 141.

Bret Hart gibt der Auseinandersetzung mit Steroiden viel Raum und beschreibt den Druck, der zu dem nicht ungefährlichen Konsum führte:

My right knee would never survive Japan. I realized that if I wanted to feed my family, I needed to heal and fast: I'd have to take steroids. This was one of the most difficult decisions I ever made. I called Tom [Billington], and within minutes he showed up at my house armed with two loaded needles, one for each butt cheek. Later on that night I lay shivering in a fever, running to the bathroom with diarrhea and vomiting. It turned out the steroids were from a veterinarian and were meant for horses.¹³²³

Hart schreibt etwa in Bezug auf das Tag-Team Michaels/Jannetty, dass diese aufgrund ihrer Größe keinen echten Erfolg haben konnten: „Unfortunately for them, at that time the fans would never buy guys their size beating the huge 'roided-up monsters that roamed the WWF tag team division.“¹³²⁴ Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass sich die Ausgabe und Einnahme von Steroiden unter den Wrestlern Ende der 1980er professionalisiert. Den Wrestlern der WWF steht Dr. Zahorian zur Verfügung:

Quick Draw came out of Zahorian's room carrying his own personal pharmacy: vials of steroids and an assortment of small boxes containing Valium, Percocet, Halcion, speed and his much loved Placidyls. He could have used a grocery cart.

When it was my turn, the doctor took my blood pressure and pulse. Then, like everyone else in the line, I handed him some crisp hundred-dollar bills and stocked up on twenty vials of testosterone, twenty Deca-Durabolin and four bottles of gonadotropin – to keep my balls from shrinking – along with several boxes of Halcion so I could sleep and a cache of needles.¹³²⁵

Dr. Zahorian wird allerdings vom FBI festgenommen und in der Folge verurteilt¹³²⁶ – die WWF hat mit einem Steroidskandal zu kämpfen, in den auch Vince McMahon hineingezogen, letztlich aber freigesprochen wird. Die WWF stellt Steroidmissbrauch unter Strafe und implementiert ein umfangreiches Drogentestprogramm.¹³²⁷ Hart sieht darin eine Chance: „When I thought about myself and steroids, it occurred to me that all the commotion might actually benefit me. Compared to the rest of them I was relative-

¹³²³ Bret Hart, *Hitman*, S. 157.

¹³²⁴ Bret Hart, *Hitman*, S. 238.

¹³²⁵ Bret Hart, *Hitman*, S. 171.

¹³²⁶ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 272.

¹³²⁷ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 273.

ly clean.”¹³²⁸ Es lässt sich zumindest die These in den Raum stellen, dass durch den Steroidskandal „kleinere“ Wrestler wie Hart oder Michaels größere Erfolgchancen hatten:

Although I had a massive grassroots following, I didn't have the level of promo skills or charisma of Hogan. I wasn't six-foot-eight with twenty-four-inch arms. Strangely, it worked to my advantage. My athletic physique was as realistic as my wrestling, and Vince, in the midst of the steroid scandal, was doing his best to turn his business around based on my believability. If anything, I was the perfect contrast to Hogan, especially for the fans who were sick of his all too familiar act.¹³²⁹

Dennoch scheint den Autobiografien zufolge die Einnahme von Steroiden auch nach ihrer Illegalisierung üblich gewesen zu sein, und damit blieb auch der Druck auf vor allem kleinere Wrestler aufrecht, diese einzunehmen. Chris Kanyon beschreibt in seiner Autobiografie, dass er 1997 starken Druck spürte, auf Steroide zurückzugreifen; es wurde ihm kommuniziert, dass er es nie in die erste Reihe schaffen würde, wenn er nicht an physischer Präsenz zulegte. Niemand forderte ihn explizit dazu auf, Steroide zu nehmen, doch die Situation stellte sich für ihn so dar: „I got the message, whether it was ever said or not. Big was good. Actually, big was better.“¹³³⁰ Kanyon recherchierte die potentiellen Nebenwirkungen und entschied sich trotz seiner Vorbehalte dazu, Steroide zu nehmen; damit verlor er seiner eigenen Darstellung zufolge an Selbstachtung und an Disziplin in Ernährung und Training; er führte auch die Steroid-Einnahme nicht korrekt durch, sah wenig Ergebnisse und kam zu dem Schluss, seine Werte umsonst über Bord geworfen zu haben.¹³³¹ Chris Jericho behauptet, kaum jemals Steroide genommen zu haben, sich allerdings einmal in Deutschland mit legalen Steroiden versorgt zu haben („But when I found out that they were easy to obtain in Germany, I decided to pop my cherry and bought 150 tablets of Dianabol.“¹³³²) – die allerdings nicht gewirkt haben sollen.

An Wrestlerinnen werden noch zusätzliche Ansprüche an ihre körperliche Erscheinung herangetragen. Müssen schon die Körper der männ-

¹³²⁸ Bret Hart, *Hitman*, S. 275.

¹³²⁹ Bret Hart, *Hitman*, S. 303.

¹³³⁰ Chris Kanyon, *Wrestling Reality*, S. 234.

¹³³¹ Vgl. Chris Kanyon, *Wrestling Reality*, S. 232-237.

¹³³² Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 176.

lichen Wrestler neben einer muskulösen Physis auch etwa größtenteils gebräunt und haarlos erscheinen, haben ihre weiblichen Pendants noch andere Aspekte zu berücksichtigen:

You pick something out that's black, V-cut, and you think you're showing enough breast (breasts are mandatory, in case you've missed it) during the taping. But you watch it on TV when the show actually runs and it looks like you're wearing a turtleneck. Things just don't quite turn out as they seem to when you do them. A zit you thought you camouflaged looks like a fucking tumor. Makeup? It's even worse for me, because I'm in there fighting, being the heel sometimes, having my head grabbed, pinched between Big Show's thighs or locked under X-Pac's armpit. That means finding products that don't smudge. Bright red lipstick is suicide.¹³³³

Doch der weibliche Körper muss nicht nur entsprechend präsentiert werden, sondern auch tiefgreifender manipuliert werden. Amy Dumas beschreibt die Hintergründe und Umstände ihrer Brustvergrößerung:

If I wasn't interested in being on TV, I probably wouldn't have gotten my boob job. I didn't have any confidence issues – I just knew where I wanted to be and I knew what everybody looked like there.
I saw who was making money. I saw what the company liked. Even though I felt I had something completely different to offer the business, I figured I'd meet things halfway and have both.
Getting the augmentation was something that I felt would help my career. Don't kid yourself – wrestling is show business. Would I have done it if I wasn't in wrestling? Probably not. But since I wanted to be a WWE superstar, I thought that I was going to do this thing. I was going all the way.¹³³⁴

Dumas nimmt einen Operationstermin drei Tage nach ihrer letzten ECW-Show wahr, um sogleich für einen WWF-Start bereit zu sein. Dumas sucht die gewünschte Größe ihrer Implantate aus, betritt die Ordination, wird operiert und verlässt sie vier Stunden später wieder. Am nächsten Tag kehrt sie noch für einen kurzen Check-up zurück. Am selben Tag trifft ihr WWF-Vertrag ein, den sie unter großen Schmerzen unterschreibt. Die Schmerzen halten ein paar Tage an, bevor sie schwinden.¹³³⁵ Dumas schreibt zu dem Ergebnis:

My bra size is about the same now as it was before I started weight training. I think people don't quite understand that boobs are mostly fat, so they disap-

¹³³³ Joanie Laurer, *Chyna. If They Only Knew*, S. 78.

¹³³⁴ Amy Dumas, *Lita*, S. 131f.

¹³³⁵ Vgl. Amy Dumas, *Lita*, S. 132f.

pear if you work out in a serious way. When your body fat is low, then you don't have any boobs. Basically, I just replaced what I had in the first place. It's always funny when I look at fitness magazines or things like Playboy with one of the guys. They'll see a girl that's completely skinny with big boobs and say, "Do you think those ones are real?" I just laugh, "Hell no!" It's physically impossible for there to be a muscular hard-bodied girl with big boobs. That's one of the things that the girls in the locker room talk about. "Boys are so dumb! They don't get it!" Of course, most guys don't care whether boobs are real or fake!¹³³⁶

Auch Joanie Laurer beschreibt ihre Brustoperationen in ihrer Autobiografie. Die Entscheidung dafür begründet sie folgendermaßen: "The thing I did feel I could use was a little femininity. I had it on the inside (I enjoy being a girl as much as the next gal), but I figured I could use a few more curves."¹³³⁷ Ähnlich wie Dumas argumentiert auch Laurer, dass sie dem *Business* zwar anderes zu bieten habe, dennoch aber die Notwendigkeit einer Brustvergrößerung gesehen habe:

Seriously I always liked the fact that I could break into the wrestling world – a man's world – without having to resort to T&A. There have been and always will be female wrestlers... who shake their asses, bat their eyelashes, make out in the ring, do the whole Jezebel thing to entice men, then take them out with a shoe or something when they're not looking. Well, yeah, it's a story line, it's fiction. But the idea of it is that women will always have apples and men love apple pie – and not to get too heavy, but it turns women into villains. And even I know that's not true. Sex is good and a good pair of tits is golden.¹³³⁸

Laurer investiert einige Zeit an Recherche und viel Geld in ihre Operation und führt aus, dass ihre besondere Situation, in der auf Effekte jahrelangen Bodybuildings Rücksicht genommen werden muss, eine ebenso besondere Vorgehensweise verlangt. Laurer ist mit dem Ergebnis ihrer ersten Operation nicht zufrieden; die Größe der Implantate war ihrer Ansicht nach zu klein, und ihre Form passte nicht zu ihrem trainierten Körper. In Folge eines *Wrestling*-Matches platzt jedoch eines ihrer Implantate; Laurer kann erst nach Ableistung ihrer bereits terminierten Tourdaten wieder operiert werden. Bei dieser Operation entscheidet sie sich für größere Implantate, die als „Chyna 2000s“ eigens entwickelt werden. Die Operation ist auf-

¹³³⁶ Amy Dumas, *Lita*, S. 133.

¹³³⁷ Joanie Laurer, *Chyna. If They Only Knew*, S. 75.

¹³³⁸ Joanie Laurer, *Chyna. If They Only Knew*, S. 78f.

grund Laurers hochentwickelten Brustmuskulgewebes nicht einfach, und sie spürt noch Jahre später Schmerzen deswegen.¹³³⁹ „All that defined me as a woman in the physical sense just plain hurt. It seemed to just work out that way – I mean, saying the word even hurts. I suffered becoming a woman.“¹³⁴⁰

Derart disziplinierte Körper treten im *Wrestling* in „Kämpfen“ gegeneinander an. Doch auch wenn die „Kämpfe“ abgesprochen sind, sind die Risiken der durchgeführten Manöver so groß, dass es kaum *Wrestling*-Autobiografien gibt, die nicht von ernsthaften Verletzungen und Langzeitschäden sprechen – und dies in einer Lebenssituation, in welcher es kaum Pausen für Heilung gibt und die PerformerInnen zumeist ohne Krankenversicherung auszukommen haben. Dies scheint eine der tatsächlichen Traditionen des *Business* zu sein. Lou Thesz schreibt über seine Karriere, die Mitte der 1930er begann:

You were almost always suffering with some ring injury – I’ve had something like 200 broken bones and fractures – because you wrestled several nights a week, and accidents did happen in the ring. You couldn’t stop working and take time off to heal, though, because you didn’t earn money when you weren’t working. Your only hope was to put away a little money, bit by bit, from your payoffs, and that was hard for everyone except maybe the top stars to do, because you never seemed to earn what you deserved, and your expenses ate most of what you did get. There was no union, which meant no basic health coverage or life insurance, and you were such a high risk statistically you couldn’t afford the premiums even when you did find someone fool enough to sell you a policy.¹³⁴¹

So genannte „Blumenkohlhren“ gehören noch zu den eher harmlosen, in ihrer sinnlichen Einschränkung und ihrer Offensichtlichkeit aber nicht zu vernachlässigenden typischen Folgeerscheinungen der *Wrestling*-Tätigkeit.¹³⁴² Besonders häufig sind auch Staphylokokken-Infektionen:

This time the Dead Man really did look like a dead man. His face was pale, and he was sweating profusely. Worse yet, his elbow was swollen to twice its normal size. Staph infection was a common casualty of the business, but this was the worst case I had ever seen. A doctor was brought in and lanced the elbow. He then squeezed hard, and I’m not exaggerating when I say that pus

¹³³⁹ Vgl. Joanie Laurer, *Chyna. If They Only Knew*, S. 79-84.

¹³⁴⁰ Joanie Laurer, *If They Only Knew*, S. 84.

¹³⁴¹ Lou Thesz, *Hooker*, S. 15.

¹³⁴² Vgl. etwa Lou Thesz, *Hooker*, S. 62; Ted DiBiase, *The Million Dollar Man*, S. 134.

shot ten feet across the room. It was nauseating, but somehow the 'Taker made it to the ring and performed the next two nights.¹³⁴³

Teil des Problems scheint damals wie heute eine in einer maskulin dominierten Kultur verwurzelte Tradition der Verleugnung von Schmerzen, Verletzungen und Problemen zu sein. Daniel Bryan fasst die Problematik (bezugnehmend auf einen Text über Gehirnerschütterungen, den er gelesen hatte) folgendermaßen zusammen:

One of the things Nowinski emphasized in the book is that it takes time for the brain to heal and that in order to prevent long-term damage, it's important to not rush getting back into action after a concussion. Of course, in almost all contact sports, acknowledging that you are hurt and that you have to recover goes against the ingrained mentality. Wrestling is no different.¹³⁴⁴

Hand in Hand damit geht auch eine Tendenz zur Selbstbehandlung und Selbstmedikation. Terry Funk beschreibt in seiner Autobiografie, dass er einen geplatzten Schleimbeutel im Ellbogen selbst behandelte, indem er die Flüssigkeit mit einer Spritze abzog, nur um schließlich mit einer schweren Staphylokokken-Infektion im Krankenhaus zu landen.¹³⁴⁵ Tom Billington verletzte sich an der Schulter und verschlimmerte seine Situation noch durch Selbstbehandlung:

I had surgery on it, which took a few weeks to heal, but it never felt right after that, and a year or so later it began to give me some real pain. So I started using cortisone; injecting it myself, straight into my shoulder, just before a match. The effects lasted about half an hour, but when they wore off after the match, oh I felt it.

Years later, I found out that you weren't supposed to take cortisone more than a few times a year, because it causes deterioration of your tendons and ligaments, and bones. But I didn't know. It probably wouldn't have mattered if I did.¹³⁴⁶

Schwere Verletzungen mit langwierigen Folgen sind schlicht und einfach Teil des Geschäfts. Steve Austin zog sich 1997 in einem Match gegen Owen Hart eine Rückenmarksverletzung zu, deren Folgen er noch sieben Jahre später spüren sollte. Erst 1999 unterzog er sich einer Operation, welche

¹³⁴³ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 554.

¹³⁴⁴ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 139.

¹³⁴⁵ Terry Funk, *More than just Hardcore*, S. 149.

¹³⁴⁶ Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 100.

die Folgen der Verletzung zumindest abmildern sollte.¹³⁴⁷ Auch Lou Thesz berichtet über die Zeit im *Business* sechzig Jahre früher:

That one disastrous fall put me on the shelf for nearly a year and was to have a long-term result. Once I resumed my wrestling workouts, seven or eight months later, the knee was still tender – it was to stay that way for five years – so I had to revise some of my moves in order for the right leg to take most of the stress. Since I was naturally ambidextrous, it wasn't all that difficult to adjust, but I paid the price many years later when I had to have the right hip joint replaced. I had favored my right hip for so long the joint was like a burnt-out bearing in a car; the only good news, according to my surgeon, is both of my hips probably would have been bad if I hadn't adjusted to the knee injury. A lot of wrestlers and other athletes who stayed competitive a long time ended up with artificial joints in both hips.¹³⁴⁸

Hulk Hogan beschreibt in seiner zweiten Autobiografie im Detail, wie Karrieredenken, Angst vor Anstieg und damit die Verheimlichung von Verletzungen – und damit wiederum eine Verschlimmerung der körperlichen Situation – Hand in Hand gehen:

Here I was at Madison Square Garden, knowing I was going to win the world title. There's no way I wasn't going to finish that match. It was the ultimate high being in that ring, so I just pushed through the pain. [...] If all my teeth were knocked out – hell, if the Sheik had broken my leg like he was gonna get paid to do – I still would have found a way to finish that match somehow. Even when it was over, there was no way I could let anyone find out what happened. Showing weakness at that point could have meant the end of my career. There's no way Vince would have let me keep that belt if he knew I was lame. He would have switched up all our plans and found another way to dominate the world. I have no doubt about that.¹³⁴⁹

Hogan postuliert einen Unterschied zur heutigen Wrestler-Generation, 25 Jahre später nachdem er gegen den Sheik „gewonnen“ hatte:

Today's wrestlers, the new generation, if they tear a biceps it's "Whoa!" They go and get cut on (that's the phrase I use for surgery) immediately and sit out of commission for three, four months. Me? Like I said, I was the main event seven nights a week. There was no one else. So when I got hurt, I just iced it up, took some Motrin or an anti-inflammatory, wrapped it, and kept fighting.¹³⁵⁰

¹³⁴⁷ Vgl. Steve Austin, *The Stone Cold Truth*, S. 183-194.

¹³⁴⁸ Lou Thesz, *Hooker*, S. 84.

¹³⁴⁹ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 136.

¹³⁵⁰ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 137.

In Einklang mit dieser Haltung klingt auch Stolz in seinen Ausführungen mit, wenn er schildert, wie er trotz der Verletzungen und Schmerzen weiterhin seinem Beruf nachging: “After tearing all the muscles in my back at WrestleMania III, I wrestled the very next night in Tokyo. In fact, I wrestled for twenty-nine days straight after that match. No surgery. No therapy. Nothing.”¹³⁵¹ Besondere Konsequenzen schreibt Hogan einem Match gegen „The Undertaker“ 1991 zu, bei dem er in Folge eines Unfalls ungebremst mit dem Kopf voran auf den Ringboden prallte:

My neck, calves, shoulders, biceps, triceps, forearms – everything went numb. Instantly. My trap muscles went up around my ears. It’s like my body knew I was getting hurt, and responded to protect me.

[...]

Doug set me up with a deep-tissue massage therapist, and even then my shoulders stayed pressed up toward my neck for nearly three months. After about six months of hard work, I finally got back some sense of normalcy.

The repercussions of that move have never gone away. The backs of my triceps are still a little numb, and I still can’t feel anything in the tips of my fingers. I have trouble tying my bandanas on every day. I have trouble buttoning shirts.

Whenever I have X-rays taken, the doctors recommend that I get my neck fused. The wrestler John Cena had two fingers go numb after an injury and immediately went under the knife to get his neck fused. He’s recommended it to me wholeheartedly. But to me, it’s like, “My fingers are numb. Why on earth would I now want to go and willingly get my neck cut open?” Maybe it’s a generational thing. I’m just one step closer to the old barbaric style of wrestling than all of these guys who’ve become superstars in recent years.

Or maybe I’m just too stubborn to listen. After all, I had a family to support, and any significant break from wrestling meant a significant break from the steady stream of income my wife had become accustomed to.¹³⁵²

Die medizinischen Maßnahmen, zu denen sich Hogan schließlich bereit erklärt, sind eher solche, die die Symptome seiner Verletzungen zu mindern suchen:

The pain was so bad in my lower back, I actually had the nerves there burned just to quiet the agony. Doctors would scorch them from about five inches above my belt line all the way down to the crack of my butt – so that whole region would go completely numb. I used to tell people they could hit me with a shovel right there and I wouldn’t feel it.¹³⁵³

¹³⁵¹ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 137.

¹³⁵² Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 139f.

¹³⁵³ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 162.

Hogans gesamter Körper trägt die Spuren einer jahrzehntelangen *Wrestling*-Karriere: „I had my knees scoped so many times I accumulated a massive collection of crutches that lined the wall of my gym at the big house – right near the high-tech water-massage table that I lie in constantly just to get some relief.”¹³⁵⁴ Oder: “I’ve torn through both of my biceps. My triceps are torn in three places. My back is uneven because the muscles never healed properly after I body-slammed André the Giant at WrestleMania III back in 1987. You can see ridges and divots all through my shoulders. I’ve even torn muscles in my butt.”¹³⁵⁵

Dennoch hören die WrestlerInnen nicht auf, im Dienste ihrer Karriere ihre Gesundheit aufs Spiel zu setzen. Praktiken wie *blading* – also das Aufschneiden der eigenen Kopfhaut, um publikumswirksam Blut zu ziehen – sind aus Sicht der Wrestler angesichts dessen, was sie ihren Köpern standardmäßig abverlangen, im gewisser Weise vernachlässigbar. Hogan schreibt ausgehend von Mickey Rourke’s Performance in dem Film *The Wrestler* in Bezug auf seine eigenen Erfahrungen mit der Praxis des *blading*:

Mickey really cut himself for that scene. There were no special effects at all. He totally overdramatized the moment, though. He made such a big deal of it – cutting real slow, and wincing as he pressed the corner of the blade into his skin and the blood started to flow.

I couldn’t help but laugh a little. In reality, a blade job is probably the least painful part of any match, and if anyone did it as slow as he did it, the whole audience would spot it.

[...]

For my own personal blade jobs, I always used an old-fashioned Blue Blade. I’d take time in the locker room to prepare it just right – cutting off a little corner of that blade, taping it up so just the very point was sticking above the tape. The whole thing was just a couple of centimeters wide. Rather than tape it to my wrist, I’d usually hide the blade in my mouth. I can keep it right between my gum and my bottom lip, no problem. It got so comfortable over the years that sometimes I’d be out to dinner after a match before I realized I still had that blade in my mouth.

[...]

I actually had a problem sometimes because my forehead healed so easily. I’d be walking in the airport the next day and fans would see me and go, “See? He’s not cut. They just use fake blood in the ring!” So I started wearing Band-Aids just for show, even though I didn’t need them.¹³⁵⁶

¹³⁵⁴ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 162f.

¹³⁵⁵ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 162.

¹³⁵⁶ Hulk Hogan, *My Life Outside the Ring*, S. 134f.

Dies ist allerdings ein besonderer Glücksfall. Zahlreiche Wrestler vor allem frühere Generationen können an ihrer vernarbten Stirn als Veteranen des *Business* erkannt werden.

Aus der Außenperspektive mag es gleichermaßen absurd wie folgerichtig scheinen, wenn Mick Foley nach einem besonders brutalen Match von seiner Frau "on "head shot probation" indefinitely"¹³⁵⁷ gesetzt wird – zweifelsohne ist es eine der nachhaltigen Gesundheit dienliche Sicherheitsmaßnahme, sich nicht Metall-Klappstühle auf den Kopf schlagen zu lassen. Foley war bekannt für Blut und tiefe Stürze und entfremdete sich den eigenen Beschreibungen zufolge im Laufe seiner Karriere zumindest zeitweise von seinem eigenen Körper: „My back was swollen and discolored to the point that there was actually a hump on my lower back. Truly hideous and, I’ll be honest, it scared me because I really didn’t know what to do about it. It certainly didn’t look like a human back.“¹³⁵⁸ Die Gefahr wird von ihm in Zeiten der Depression sogar als potentieller Ausweg gesehen, um das *Business* endlich verlassen zu müssen ("You know, Tommy, sometimes I really do hope that I am hurt bad enough so I don’t have to wrestle anymore."¹³⁵⁹). Ric Flair prophezeit Foley ein bitteres Karriereende: "You’ll be in a wheelchair by the time you’re thirty," he scoffed, and followed it up with another bit of sentiment, "and nobody’s going to care."¹³⁶⁰ Es kommt zu Knochenbrüchen, extremen Belastungen für den Rücken und Rückgrat, Gehirnerschütterungen ("I’ve only had eight documented concussions in my career, with "documented" being the key word [...].)"¹³⁶¹ oder zu Verbrennungen im Rahmen von Hochrisiko-Matches in Japan.¹³⁶²

Foley schildert seine zunehmende Vertrautheit mit medizinischen Prozeduren und Diagnosen überaus anschaulich:

A nurse showed me my MRI results, which revealed two bulging discs and one herniated disc. If you think of the discs in your back as jelly donuts, a bulge occurs if the jelly has started to put pressure on the donut, causing it to

¹³⁵⁷ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 89.

¹³⁵⁸ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 165.

¹³⁵⁹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 167.

¹³⁶⁰ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 234.

¹³⁶¹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 276.

¹³⁶² Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 458.

bulge, and a herniation is when the jelly actually squirts out. Well, my jelly had actually squirted out.¹³⁶³

Seine Expertise geht im Laufe seiner Karriere soweit, dass er (zumindest im Rahmen tragikomischer Darstellung innerhalb seiner ersten Autobiografie) eigene MRI-Aufnahmen wenigsten zur Hälfte professionell interpretieren kann:

When the MRI was done, I was handed the film that I would take to the doctor with me the following morning. "Can I look at them?" I asked the technician. "Sure," she replied, "they're yours, but I doubt that you'll be able to see anything on them. You really need a doctor to read them." Apparently, she didn't know who she was dealing with. I took one look and made my diagnosis. "It looks like a herniation of the disc between L4 and L5, and the pressure on my nerve is what is causing the shooting pain down my leg."

The woman looked impressed. So did Colette. "Look, hon" I told her, while pointing to one of the spiral discs on the film, "this disc is discolored - It's completely white. We'll have to ask the doctor about that."

The next day, I took my MRI results and my expert opinion to the orthopedic surgeon's office. Upon introduction, I asked him to look at the film and then repeated my educated finding. "Looks like a herniation of the disc between L4 and L5, huh, Doc?"

The doctor looked surprised. "It certainly does look that way, Mr. Foley," he affirmed. I shot a smile of pride to Colette.

"Tell him about that disc," she said.

"Oh yes, doctor," I said, as if we were both part of the same fellowship, "in addition to the herniation of that disc, I am a bit concerned about the severe discoloration of this other disc. As you can tell, it's white instead of the gray color of the other discs."

The doctor smiled and seemed both amused and sad to tell me the news. "Um, Mr. Foley," he knowingly began, "all of our discs are supposed to be white. The gray color indicated a degenerative condition in all of the remaining discs in your back."

"Oh" was all my educated mind could say.¹³⁶⁴

Selbst wenn sich WrestlerInnen in medizinische Behandlung begeben, kann es sich in der Regel nur um Schadensbegrenzung handeln; kaum eine medizinische Prozedur kann jahrelangen Missbrauch des eigenen Körpers wiedergutmachen:

Unfortunately knee surgery was not a miracle cure for me. Dr. Andrews (a noted sports surgeon) had repaired my radial meniscus and had cleaned up both knees, but unfortunately, there was no simple procedure to reverse fifteen years of pounding and abuse. As I lay in bed, it occurred to me that fifteen-foot flights off ring aprons onto concrete floors probably hadn't done a

¹³⁶³ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 369.

¹³⁶⁴ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 571f.

lot of happiness of my knees. Yes, I know, I hadn't come close to the fifteen-foot mark in years, but even my six-foot flights at a weight of 300 pounds hadn't been healthy. Simply weighing 300 pounds wasn't helping my cause either. Nor was my decision to stop wearing kneepads three years earlier.¹³⁶⁵

Da WrestlerInnen nicht krankenversichert sind und als „Selbstständige“ wirtschaften, wird zudem wie bereits hinlänglich ausgeführt vielfach verletzt oder noch nicht ausgeheilt gearbeitet.¹³⁶⁶ Gedanken an die Zukunft werden nach Möglichkeit verdrängt:

I took time to heal. My knee doctor told me that I'd worn the cartilage down to the bone, that I had the knees of a sixty-five-year-old-man, and that I'd need to have plastic joints put in within ten years. The very thought put a deep scare into me, but by January 8, I was back in the ring jumping off the second rope and landing on my knee the same as always.¹³⁶⁷

Manche Folgen sind allerdings nicht zu ignorieren. Das Ergebnis von etwa Shawn Michaels' schwerer Rückenverletzung, die ihn für Jahre aus dem Geschäft zwang, lautet:

In January 1999, he fused my back at the L4 and L5 vertabrae [sic] as well as making more space between my L5 and S1. He cut a piece of my hip out and placed that between the L4 and L5 vertebrae. He then took a metal plate and screwed it all together.¹³⁶⁸

Ein Bewusstsein für die Schädlichkeit bestimmter *Wrestling*-Praktiken ist auch von besonderen Anlässen bzw. der öffentlichen Meinung abhängig. Daniel Bryan führt die steigende Abwendung von einem hochaggressiven *Wrestling*-Stil, der auch auf den Kopf als Waffe zurückgreift, auf die Benoit-Tragödie zurück. In deren Aufarbeitung wurde bei Benoit schwerer Hirnschaden in Form einer *Chronic traumatic encephalopathy* (CTE) diagnostiziert; Kopfverletzungen und Gehirnerschütterungen wurden in der Folge von WrestlerInnen, vor allem aber von der Öffentlichkeit ernster als früher genommen. Bryan fühlte sich vor allem deshalb betroffen, weil ihn Benoits Stil stark beeinflusst hatte; dennoch fällt es ihm schwer, von dem Stil abzulassen. Mitte 2007 reißt sich Bryan im Ring das linke Trommelfell; er lässt den Schaden nie beheben. Im selben Jahr kommt es bei ihm auch in Folge

¹³⁶⁵ Mick Foley, *Foley Is Good*, S. 179.

¹³⁶⁶ Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 389.

¹³⁶⁷ Bret Hart, *Hitman*, S. 250.

¹³⁶⁸ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 291.

der zahlreichen Kopfverletzungen zu einer Netzhautablösung. Die vom Arzt verordnete Pause gönnt sich Bryan nicht zur Gänze. Die Folgeschäden sind (wenn auch leicht, so doch) permanent. Bryan zieht sich in dieser Zeit auch (wieder einmal) eine Gehirnerschütterung zu und besinnt sich erst anders, als er Chris Nowinskis Buch *Head Games: Football's Concussion Crisis* liest.¹³⁶⁹

Die aus all diesen Verletzungen resultierenden Schmerzen werden für die WrestlerInnen zu einem Teil des Alltags, sie empfinden ihre Körper als verletzte, veränderte:

Every morning I'd feel all those head-snapping turnbuckles I'd now become famous for, and my knees were permanently stiff from jumping off the middle rope. Every day it took me fifteen minutes in a hot shower to be able to make myself stand upright. I was always in pain; one day a shoulder, the next a knee, an ankle, a split lip, a real cut, a shiner and always my aching back and what seemed to be a permanently hyper-extended left elbow from being whipped into the ropes by incredibly strong men. Tom and so many others tossed a couple of Percocets into their mouths before every match, and all too frequently I'd begun to do the same. I hurt.¹³⁷⁰

Eine Folge dieser Umstände ist umfassender Missbrauch von Schmerzmitteln. Sytch widmet dem Konsum von *prescription drugs* ein eigenes Kapitel, das die Jahre von 1997 bis 2001 beschreibt.¹³⁷¹ Beliebte Medikamente sind Sytch zufolge *muscle relaxers* wie Soma, aber auch Schmerz-, Schlaf- und Beruhigungsmittel wie Vicodin, Percocet, Valium oder Xanax. Sytch fährt ungefähr zwei Jahre lang einmal im Monat nach Tijuana, um dort Medikamente zu kaufen und illegaler Weise über die Grenze zu schmuggeln. Die Drogen verteilt sie danach (ohne daran zu verdienen) an ihre Kollegen.¹³⁷² Eine Einkaufsliste sieht etwa so aus:

1000 Vicodin
1000 Percocet
3000 Somas
2000 Xanax
2000 Valium
500 Rohypnol
Testosterone pre-loaded syringes
Vials of Winstol
And Clenbuterol tabs.¹³⁷³

¹³⁶⁹ Daniel Bryan, *Yes!*, S. 134-139.

¹³⁷⁰ Bret Hart, *Hitman*, S. 221f.

¹³⁷¹ Vgl. Tammy Sytch, *A Star Shattered*, S. 115-120.

¹³⁷² Vgl. Tammy Sytch, *A Star Shattered*, S. 118f.

¹³⁷³ Tammy Sytch, *A Star Shattered*, S. 117.

Ein besonders drastisches Beispiel für das Zusammenspiel von hochriskanter Tätigkeit, daraus resultierenden Verletzungen, mangelnder Rücksicht und medizinischer Vorsorge, Behandlung und Heilungszeit in Kombination mit Stress und Drogen- wie Medikamentenmissbrauch ist die Karriere von Tom Billington, der wie bereits erwähnt 1979 mit Steroiden und auch Amphetaminen in Kontakt kommt, in Folge einer Verletzung sich selbst mit Cortison behandelt und gerade in dieser Zeit von einem ständigem Steroid-Missbrauch berichtet, zudem von Aggressionen, für welche er diesen verantwortlich macht.¹³⁷⁴ 1986 erleidet Billington einen Bandscheibenvorfall; im Alter von 28 Jahren wird ihm nahegelegt, sich einen anderen Beruf zu suchen. Billington beschließt, nicht auf die Ärzte zu hören. Billington ist nicht versichert und hat seine Ersparnisse in die Anzahlung auf ein Haus investiert; er beschließt weiterzumachen.¹³⁷⁵

Physically I was anything but right. I couldn't wrestle without taking painkillers, and I was on Percocets, which are very strong, narcotic painkillers. I took them more or less every night before a match. And when they wore off later in the evening, my back would be screaming out with pain.¹³⁷⁶

Im Alter von 32 Jahren erleidet Billington einen Herzanfall. Der Doktor fragt, ob er jemals Steroide genommen habe, und erklärt auf Bejahung und Nachfrage:

"When we x-rayed your chest, we found some black scars on on your heart. You see, when you were taking those steroids and working out, it wasn't just your biceps and triceps that got bigger. Your heart got bigger, because that's a muscle as well," which was something I'd never thought about before. He said that the scarring would take a couple of years to heal, and then if I was lucky, my heart would return to normal. "But," he said, "I would advise you not to take steroids again, otherwise you will be putting your life at risk." I was 32 years old, and definitely not ready for that, so as I lay there in that hospital bed, I made a decision, a promise to myself, that I'd taken the last drugs I was ever going to take. Steroids, cocaine, speed, halcyons; I'd finished with them.¹³⁷⁷

¹³⁷⁴ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 100f.

¹³⁷⁵ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 106-109.

¹³⁷⁶ Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 117.

¹³⁷⁷ Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 185.

1997 wird Billington in Folge seiner Rückenverletzungen diagnostiziert, dass er nie wieder gehen können wird.¹³⁷⁸

Während der Körper der WrestlerInnen all das erleiden muss und ertragen soll, muss er zugleich als Kommunikationsmedium für Anerkennung wie Verachtung des Publikums dienen. Fans berühren die WrestlerInnen bei ihrem Einmarsch in die Hallen, bewerfen sie mit Flaschen, Münzen, Flüssigkeiten, bespucken sie:

After my matches the agents would happily give me a swat on the ass with a clipboard, saying, "Helluva match!" I'd return to the dressing room with the fans' spit all over me, to the point where Tom would get violently ill at the sight of the goobers and throw up in the sink. Still, I loved the energy, the feeling of being totally spent, undressing in a puddle of my own sweat.¹³⁷⁹

Zahlreiche Autobiografien berichten von strafrechtlich relevanten Übergriffen auf WrestlerInnen durch Fans. Selbst über die Hallen hinaus wird der Körper der WrestlerInnen begehrt und gehasst: Fans und Groupies suchen ihre Nähe, Gesellschaft und sexuellen Kontakt; hasserfüllte Fans verfolgen besonders erfolgreiche *heels* weit über die Grenzen des „Spielraums“ der Halle und des Gesetzlichen hinaus:

Every night now, hostile fans waited outside the buildings for my arrival. I was finding out that the one thing that pissed off wrestling fans more than anything else was to attack their patriotism. By the time I got to the ring, I was covered in gobs of spit; coins, drinks and garbage dangerously bounced off my head as fans cursed and pelted me. [...] After the shows I needed a police escort to get me out of town. Even then, I often found myself speeding to outrun fans who chased me, hanging out of their car windows, shaking shotguns and half-empty beer bottles while trying to run me off the road.¹³⁸⁰

3.3.4 *On the Road & Killing time*

Das *Wrestling*-Geschäft ist ein Tournee-Geschäft; WrestlerInnen sind ständig unterwegs, von Stadt zu Stadt. Je größer die Firma, für die WrestlerInnen arbeiten, desto größer die Distanzen, die zurückgelegt werden müssen. Autobiografien beschreiben dementsprechend intensiv das Leben *on*

¹³⁷⁸ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 196

¹³⁷⁹ Bret Hart, *Hitman*, S. 220f.

¹³⁸⁰ Bret Hart, *Hitman*, S. 421.

the road, das Stoff für zahlreiche Anekdoten bietet. WrestlerInnen haben mit Einsamkeit, Monotonie, Stress, Verletzungen und sehr speziellen Arbeitsrhythmen zu kämpfen. Umso wichtiger sind belastbare Reisegemeinschaften, welche die Kosten zu teilen helfen und unterwegs psycho-soziale Ressourcen darstellen, um mit den Strapazen besser umgehen zu können. Als besonders wichtig werden neben charakterlicher Kompatibilität, verwandtem Humor und etwa Musikgeschmack ähnliche Tagesrhythmen, Trainingspläne oder Budgetvorstellungen beschrieben. Andererseits können diese Zusammenschlüsse, die in erster Linie Zweckgemeinschaften darstellen, auch eine weitere Belastung sein: Sparmaßnahmen bedeuten auch Enge im Auto oder im Hotelzimmer, und es ist nicht immer möglich, sich die Reisegefährten auszusuchen. Unter solchen Umständen ist es beinahe unmöglich, sich Frei- und Rückzugsräume nehmen zu können. Diese Belastungen werden vor allem dann als besonders schwerwiegend empfunden, wenn die Entlohnung nur gering ausfällt:

One time, I was on the road for five weeks without a break and I got a check for \$50. Fifty fucking dollars. All the boys told me, "always get your advance every night because you don't know when you're going to get paid." There would be four of us piled up in a rental car, four of us sharing a hotel room; we spent 24 hours a day together, 7 days a week. You did what you had to do to cut expenses since it was the only way you could actually make any money if you weren't one of the very top guys.¹³⁸¹

Das ständige Reisen unter Stress macht „die Straße“ traditionsgemäß auch zu einem sehr gefährlichen Ort für die Performer: Der Tod am Steuer gehört zu den häufigsten Todesursachen von Wrestlern. Lou Thesz schreibt:

Some promoters thought of us as little more than cattle, something to serve to the fans, and they were indifferent to our problems; the only thing they cared about, aside from whether you drew any money for them, was getting you to the next town in time for the next night's card. As a result, the greatest hazard of our profession was the road, where we've lost more people than even the country music industry. I can't begin to count the number of wrestlers killed or maimed while traveling.¹³⁸²

¹³⁸¹ Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 75.

¹³⁸² Lou Thesz, *Hooker*, S. 15.

Jerry Lawler schildert in seiner Autobiografie, wie er Zeuge eines schrecklichen Autounfalls wurde, an dem Wrestler beteiligt waren.¹³⁸³ Übermüdung spielt hier eine gewichtige Rolle, die durch soziale Regeln wie die folgende noch zusätzlich gefördert wird: „Being the rookie, it was my job to drive all night and after a few hours I fell asleep on the wheel.“¹³⁸⁴ Auch eine Beeinträchtigung der Fahrtüchtigkeit durch Drogeneinfluss trägt in Einzelfällen nicht zur Erhöhung der Sicherheit bei. Darüber hinaus können aber allein die Streckenbedingungen und Witterungsverhältnisse Gefahren darstellen, vor allem wenn Touren unter Zeitdruck in sehr entlegenen Regionen durchgeführt werden. Wenn Adam Copeland von den Tournee-Odysseen seiner Anfangszeit berichtet, sind Reisen mit einem befreundeten Jungwrestler quer durch die USA keine Absonderlichkeit, die mit einem Budget von \$50 pro Person nur mit Hilfe von Bussen oder durch Autostopp durchzuführen sind;¹³⁸⁵ besonders eindrucksvoll sind Copelands Berichte von sogenannten *winter death tours*, winterliche *Wrestling*-Touren im kanadischen Norden, an denen Copeland 20 Mal teilnimmt: Kleingruppen von Wrestlern machen sich in zumeist zwei Fahrzeugen auf, um vor kleinstem Publikum etwa in Reservaten aufzutreten.¹³⁸⁶ Die „Straßen“ führen unter anderem über zugefrorene Seen:

There was only one problem: a football field-sized hole filled with water between us and the shore! I shook my head to clear the cobwebs and hoped I was seeing things. I wasn't. I pumped the brakes while screaming every expletive known to man. Before I got the van stopped, my full load of suddenly awake wrestlers were piling out onto the ice. The ring van behind us – still carrying the ring, our clothes, and three wrestlers – was able to stop before hitting us. Now, besides a troupe of wrestlers, no one is stupid enough to be on these “roads,” quite possibly for the entire winter, so we found ourselves in some major trouble (as in “possible death”).¹³⁸⁷

Doch auch jenseits der kaum betretenen Pfade ist auch in den *big leagues* der Stress des ständigen Reisens groß genug. Einen typischen Tagesablauf zu Beginn einer Tour schildert etwa Dwayne Johnson: Mittags zum Flugha-

¹³⁸³ Jerry Lawler, *It's Good to Be the King...*, S. 156-159.

¹³⁸⁴ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 78.

¹³⁸⁵ Vgl. Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 81-86.

¹³⁸⁶ Vgl. Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 87-90.

¹³⁸⁷ Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge*, S. 88.

fen, nachmittags Ankunft etwa in Dallas, 18:30 Ankunft in der Arena, 22:30 Verlassen der Arena, 23:00 Abendessen, zu Bett um drei Uhr morgens, sechs Uhr früh auf zur nächsten Stadt, wo sich das Ganze wiederholt.¹³⁸⁸ Die Zeitpläne der WWF/WWE scheinen selbst nach den Standards des *Business* im Vergleich zu anderen Promotions besonders hart zu sein. Arn Anderson berichtet von seinem Wechsel von der WCW zur WWF:

Like anyone who spends a number of years with one company and moves to another, the culture shock was unbelievable. You don't know travel drunk until you've been to the WWF. The schedule we were on with Jim Crockett promotions had us coming off private jets into limousines. In the WWF, we always took the first flight out, usually before 7am. The grind was unimaginable. We were awakened at 5 a.m., dressed and onto our 7o'clock flight. We flew coach. After touchdown, we drove our Ford Taurus with four guys wedged in it. With any luck, we checked into that night's hotel early and caught a nap. We would wake up again, find the gym, eat, then go to the arena. We'd work, eat and get to bed around one in the morning. We'd start all over again at five the next morning.¹³⁸⁹

Die Folgen eines derartigen Arbeitsalltages werden vor allem von Brock Lesnar drastisch beschrieben:

I was making a shitload of money, but I just couldn't imagine being on the road for another fifteen years or so. I really liked the boys, but I didn't want to be like them. It didn't take me long to figure that out. It's so hard to even imagine being thirty-five to forty years old, working matches four nights a week in four different cities. When those wrestlers get home for a day or two, they are too tired and banged up to do anything. The few who still have families try to give their loved ones a little quality time, but when they arrive at home tired, and hurt, and probably hungover, they end up spending the first day just decompressing. Then they use the next day to catch up on the mail, the bills, and chores around the house. Once they've had a night or two in their own beds, they are packed and off to the airport piss-early the next morning. Their wives and kids get to see them on TV. So what? That's no substitute for being there. It makes no difference where the plane lands, because all the cities look the same. It bears repeating. All the hotel rooms look the same. All the locker rooms, rental car return lots, shuttle buses, they all look the same. You're on autopilot all the time, then you go home, but before you know it, you're back in the grind, shaking everyone's hands, being careful not to piss anyone off.¹³⁹⁰

Es ist leicht nachzuvollziehen, dass eine solche Existenz kaum Luft zum Atmen lassen kann. Angesichts derartiger Belastung sollte nichts wichtiger

¹³⁸⁸ Dawyne Johnson, *The Rock Says...*, S. 190-192.

¹³⁸⁹ Arn Anderson, *Arn Anderson 4 Ever*, S. 98.

¹³⁹⁰ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 88.

sein als regelmäßige Entspannung. Da für diese kein Raum vorhanden ist, scheint die Reaktion vieler WrestlerInnen eine Flucht nach vorne zu sein – statt Entspannung muss es ständige Überreizung sein, denn ein Moment des Aufatmens könnte das Ausmaß der Belastung spürbar machen und gar das Ende der Karriere bedeuten. Mick Foley nennt die Fähigkeit, Nichtstun genießen zu können, als eine der wichtigsten Eigenschaften eines/r WrestlerIn:

Actually, as I've said, I'm not much of a drinker at all. Back in the days I'm writing about now, I would go out maybe half a dozen times a year, nowadays maybe twice. I just don't find going out to be all that much fun, and as Stan Hansen once told me, "there's nothing good that can happen to you when you go out." For the sake of my marriage, my pocketbook, and my body's healing process, I'm much better of lying in bed, watching Nick-at-nite or a movie or reading a book, or once in a great while, getting to know my body a little better. If someone asks me what the best quality a wrestler can have is, I can honestly say it would be the ability to enjoy doing nothing.¹³⁹¹

Diese Eigenschaft scheint allerdings nicht weit verbreitet zu sein. Bret Hart beschreibt die besonderen Herausforderungen und Konsequenzen eines solchen Arbeitslebens, das gegenläufig zu dem der meisten Menschen verläuft und die PerformerInnen kurz vor ihrer Ruhephase in erregtem, euphorisierten Zustand zurücklässt, folgendermaßen:

Because I almost always wrestled second from last each night, finding a decent dinner was usually a hit-and-miss affair. It was Denny's, if I was lucky. After eating (and usually drinking), when the wrestlers got to their rooms, they'd still be supercharged on adrenalin, almost euphoric. It was impossible to fall asleep in time to be able to get up to make that early-morning flight unless you took something to help. Then in the morning a lot of wrestlers would take something to help them wake up, like Ephedrine, commonly known as trucker pills; with a couple of those in them, they could rush off to the gym as soon as they got off the plane in the next town.¹³⁹²

Viele WrestlerInnen haben Schwierigkeiten, die Härten dieses Lebens ohne Drogenkonsum auszuhalten. Shawn Michaels schreibt hierzu:

Being alone was something I didn't deal with very well. I didn't have any hobbies and I didn't read. When the other guys would go home to be with their families or girlfriends, I had nothing to do. I had no interests, and to be

¹³⁹¹ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 342.

¹³⁹² Bret Hart, *Hitman*, S. 260.

honest, I didn't enjoy my own company. The toughest part of my day was figuring out how to kill time when I wasn't wrestling or out at a bar.¹³⁹³

Zudem sind die Traditionen des Geschäfts nicht auf drogenfreie Nachhaltigkeit ausgerichtet. Jericho beschreibt die *Wrestling*-Community als Hierarchie, in der die dienstälteren Wrestler den Ton angeben und die jüngeren in die Traditionen einführen – wer sich den Regeln nicht unterwirft, wird „aussortiert“:

Wrestling is a hierarchy and the guys on top dictate what to do to the guys on the bottom. There is no specific rulebook issued to rookies explaining wrestling etiquette, but you'd better figure out the rules quickly and pick them up fast or you'll be weeded out. Rule number one is you have to drink with the boys. If you didn't feel like drinking, you poured some water into a beer bottle and carried it around as if you were. As long as you were smart about it, nobody noticed or cared.¹³⁹⁴

Auch ansonsten ist Vorsicht geboten; Jericho beschreibt etwa üble „Streiche“, die das Versetzen von Drinks mit Schlafmitteln mit folgendem Haarschnitt beinhalten, als Standard in der *Wrestling*-Gemeinschaft.¹³⁹⁵ Als „natürliches“ Freizeithabitat des Wrestlers wird der *Strip Club* beschrieben: „They'd been through many towns and many strippers and knew that dancers were con artists just like we were. That's why wrestlers and strippers are so attracted to each other; we're both in the business of selling fantasy.“¹³⁹⁶ Während Foley und Michaels den Drogenkonsum unterwegs hauptsächlich negativ und folgenreich zeichnen, überwiegt bei Jericho (vor allem in Bezug auf die eigene Beteiligung) der „Party-Aspekt“ des Ganzen; unter anderem berichtet er von einem Sport, den er mit *Wrestling*-Kollegen Art Barr erfunden habe: *Halcion Bowling* ist Bowling unter dem Einfluss von Schlafmitteln.¹³⁹⁷

Bret Hart liefert insofern eine differenzierte Sicht auf die „Freizeitdrogen“, als dass er gemeinsame Abende in Hotelzimmern mit Drogenkonsum als vergleichsweise risikoarme Freizeitgestaltung beschreibt:

¹³⁹³ Shawn Michaels, *Heartbreak and Triumph*, S. 105.

¹³⁹⁴ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 75f.

¹³⁹⁵ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 75.

¹³⁹⁶ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 79.

¹³⁹⁷ Vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 136f.

The sun started to peek around the edges of the closed curtains. We ran out of beer, out of coke, but never out of stories. It was funny how we all did this as way of keeping *out* of trouble.

Every few nights from there on in, it was the same scene: a group of wrestlers getting through the night, with camaraderie and other crutches.¹³⁹⁸

Weitaus problematischer sind für ihn Schmerzmittel:

The days of wrestlers chopping lines of coke were mostly gone, replaced by amino acid pills and protein shakes, but there were still syringes loaded with steroids – the WWF was a muscleman meat factory. Then there were the pain pills that were popped like candy. All too often I can remember washing them down with coffee. Looking at Dynamite that day in his car made me realize that if I was falling apart, I wanted to know it. So I stopped taking the pain pills.¹³⁹⁹

Diese Entwicklung hing seiner Darstellung zufolge mit der in Folge des Steroidskandals eingeführten Drogentests in der WWF zusammen. Alle illegalen Drogen, Marihuana eingeschlossen, waren verboten; positive Kontrollen konnten Jobverlust bedeuten. Hart geht davon aus, dass die Langzeitfolgen dieser Politik negative waren:

I believed, and still do, that Vince's decision was shortsighted. With weed taken off the menu, even more wrestlers wound up alcoholics; instead of smoking a bit of weed holed up in their hotel rooms talking about the business, they roamed hotel bars drunk and on downers.¹⁴⁰⁰

Of course the real danger was not steroids or coke but prescription painkillers.¹⁴⁰¹

Brock Lesnar gibt eine Beschreibung davon, wie zehn Jahre später nach Einführung der WWF-Drogentests die Szene auf ihn wirkte:

Life on the road was wild. I was flying to a new city every day, and living the life of a rock star. Everywhere I went people knew me. I was having a great time, and who wouldn't? Money. Girls. More money. More girls.

The only problem was that none of it was real. It wasn't a life. It was killing time. I would look around the locker room before shows and think how lucky I was. I was probably the youngest guy there, and I was headed straight to the top. The other guys in that room weren't so lucky. They were trapped in that life. They had no way out. They were drinking and popping pills like they were going out of style, and they were miserable because they had lost their faith along with their families – all they had was the Federation.

¹³⁹⁸ Bret Hart, *Hitman*, S. 180.

¹³⁹⁹ Bret Hart, *Hitman*, S. 260.

¹⁴⁰⁰ Bret Hart, *Hitman*, S. 278.

¹⁴⁰¹ Bret Hart, *Hitman*, S. 441.

I didn't want to be an old man, pulling pads over my surgically repaired, broken-down knees, struggling to pull on my elbow pads with arthritic shoulders, popping pain pills to make it through one more big-money match. So as much fun as I was having, even right off the bat I was thinking about how I was going to get out. Curt's words were ringing in my ears: „Get in to get out.“¹⁴⁰²

Lesnar leidet so sehr unter dem Reisetress, dass er sich die Mühe macht auszurechnen, McMahon gäbe \$175,000 pro Jahr allein für seine Flugtransporte aus; Lesnar kauft nach ein paar Kalkulationen ein Flugzeug und lässt sich von McMahon Erhaltungskosten und Treibstoff bezahlen, um Stress einzusparen und mehr Zeit zu Hause verbringen zu können.¹⁴⁰³ Wie bereits beschrieben, trennte sich Lesnar 2004 unter hohen Kosten von der WWE und schlug eine andere Karriere ein. Wie bereits beschrieben ist Lesnar zum Zeitpunkt der Beendigung dieser Arbeit Mitte 2017 einer der Champions der WWE.

3.3.4 *Professional Wrestling* – Community und Politik

Aus den bereits erfolgten Darstellungen lassen sich zwei Gedanken zur *Wrestling*-Community ableiten: Einerseits ergibt sich das Bild einer marginalisierten Berufsgruppe in sehr anstrengenden Arbeitsbedingungen, bedroht durch prekäre Anstellungsverhältnisse, große Verletzungsgefahr und ein Klima, in welchem Drogen- und Medikamentenmissbrauch den Autobiografien zufolge alltäglich zu sein scheinen. Vor diesem Hintergrund, und angesichts der hohen Todesrate, ist ein immer wieder beschworenes Gemeinschaftsgefühl einer „Bruderschaft“ der WrestlerInnen nachvollziehbar. Die Autobiografien erzählen von zahlreichen Beispielen selbstloser Hilfsbereitschaft und Loyalität unter WrestlerInnen. Shawn Michaels schreibt in Bezug auf seine Aufnahme innerhalb dieser „Bruderschaft“: „We shared a little small talk and then I received the „what happens with the boys, stays with the boys“ talk. [...] To me, it seemed that wrestlers had two separate lives: one with each other, and another with the rest of the

¹⁴⁰² Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 57.

¹⁴⁰³ Vgl. Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 90f.

world.“¹⁴⁰⁴ Eine derartige Einstellung scheint in gewisser Weise das bloße Konzept der die „Wahrheit verkündenden“ *Wrestling*-Autobiografie zu untergraben und die darin gebotenen Informationen zu relativieren, rechtfertigt auf der anderen Seite aber ihren Reiz und gibt einen Einblick in die sozialen Grundlagen dieser Subkultur, welche die folgende Öffnung und damit die Entstehung dieser Texte so besonders machten. Auf der anderen Seite ergibt sich das Bild einer prekären Arbeitsgemeinschaft, in der manche Erfolgreiche ein Vielfaches verdienen, weil sie Talent und die Unterstützung des *Wrestling*-Unternehmens ins Scheinwerferlicht stellt – die Folge sind Neid und ein nicht unbedingt angenehmes Arbeitsklima, was dem Bild der beschworenen Bruderschaft entgegensteht. Die Autobiografien erzählen von zahlreichen Beispielen von rücksichtslosem Verhalten und Verrat unter WrestlerInnen. Ein Anzeichen für eine letztlich volatile Gemeinschaft ist die Akzeptanz für oftmals sehr boshafte *practical jokes*, die in der *Wrestling*-Community als *ribs* bezeichnet werden. Die Spitze dieses Eisbergs kann im Rahmen der Zeugnisse der Autobiografien durch die *rib*-Karriere Tom Billingtons beschrieben werden, der unter anderem beschreibt, wie er aus Rache einen Kollegen verletzte (“I climbed to the top, dropped a knee on his head, and accidentally loosened a couple of his teeth.”¹⁴⁰⁵), einem Promoter einen *pie* aus Hundefutter vorsetzte,¹⁴⁰⁶ einem erkrankten Wrestler statt Antibiotika Abführmittel gab,¹⁴⁰⁷ Terry Funks Brandy mit Speed versetzte,¹⁴⁰⁸ das Jackett eines anderen Kollegen in Brand steckte,¹⁴⁰⁹ und Giant Haystacks bei dessen erster Japan-Tour mit Absicht schlechte Ratschläge gab, worauf dieser aufgrund seines „schlechten“ Benehmens für Wochen zum Prügelknaben der japanischen Wrestler wurde.¹⁴¹⁰ In Folge eines internen Konflikts werden ihm schließlich von Jacques Rougeau vier Zähne ausgeschlagen.¹⁴¹¹ Der „Preis“ für den im Rahmen der Autobiografien geschilderten schrecklichsten *rib* geht an

¹⁴⁰⁴ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 64.

¹⁴⁰⁵ Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 23.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 26.

¹⁴⁰⁷ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 56f.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 85.

¹⁴⁰⁹ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 88.

¹⁴¹⁰ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 89f.

¹⁴¹¹ Vgl. Tom Billington, *Pure Dynamite*, S. 142-145.

Johnny Valentine; Ric Flair¹⁴¹² und Freddie Blassie¹⁴¹³ berichten, dass dieser seinem asthmatischen Kollegen Jay York Feuerzeugbenzin in den Inhalator füllte.

Die Autobiografien enthalten zwar viele positive Beschreibungen von vor allem einzelnen WrestlerInnen, durchgängig positive Schilderungen einer gesamten Promotion, wie Shawn Michaels es etwa in Bezug auf seinen ersten Arbeitgeber und das dortige Klima tut sind selten, und in diesem Fall vielleicht auch einer gewissen Nostalgie und einem Wunsch nach Kontrast geschuldet – kaum einer der *Wrestling*-Autoren spricht so positiv über *Mid-South-Wrestling* wie Michaels es tut. Eine interne Hierarchie der Umkleidekabine, die sich aus Erfahrung und Erfolg ergibt, wird in allen Texten beschrieben; gleichzeitig gibt es (zumindest in vielleicht nostalgischen Beschreibungen von angeblich austarierten, altmodischen *Wrestling*-Gemeinschaften) eine Art demokratischen Grundkonsens, dass jeder Wrestler Respekt verdient:

Hector was adamant about introducing me to every member of the roster from top to bottom. I shook the hand of every person in the locker room and to not do so would have been a cardinal wrestling sin. It's a tradition that must be followed in every wrestling locker room at every level in every country.¹⁴¹⁴

Doch die Traditionen, von denen es im *Professional Wrestling* nicht wenige gibt, sind oftmals bloße Konvention und in einem steten Wandel begriffen. Shawn Michaels schreibt etwa zur „Form“ des Händeschüttelns in den 1980ern:

We have many urban legends in this business, a lot of customs and practices that I, and many others, have no idea how they came about. One practice that I found really unusual, they'd have an explanation for. That was the loose handshake. Every time you would see someone you would shake their hand, and ninety-nine percent of the time, guys would give you the limp fish handshake. This was because people shook hands how they worked: loosely. Back then one of the keys to being a good wrestler was to make it look physical out there without actually killing your opponent. That was the art form. Today, most guys just club the heck out of each other.¹⁴¹⁵

¹⁴¹² Vgl. Ric Flair, *To Be the Man*, S. 40.

¹⁴¹³ Vgl. Freddie Blassie, *Listen, You Pencil Neck Geeks*, S. 118.

¹⁴¹⁴ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 117.

¹⁴¹⁵ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 64f.

Während Michaels' „Dienstzeit“ wird (durchaus durch sein Zutun) die Tradition dieses schlaffen *handshakes* jedoch abgeschafft: „The loose handshake turned out to be something that ran its course.“¹⁴¹⁶ Ebenso können Vorstellungen eines demokratischen Grundkonsenses unter den Wrestlern beiseite geschoben werden, indem immer wieder deutlich gemacht wird, dass innerhalb dieser vorgeblich gleichberechtigten Gemeinschaft klare Klassengrenzen vorherrschen, welche vornehmlich von der individuellen Umsatzstärke eines Performers abhängen und die Regeln des Umgangs untereinander bestimmen. Wrestler JTG bietet in seinem im Selbstverlag erschienenen Text eine Übersicht über jene Handlungen, die einen Wrestler unter seinen Kollegen ins Gerede bringen und *heat* bescheren; in ironischer Anerkennung der Machtverhältnisse, durch welche diese Regularien bestimmt werden, ist dem Großteil dieser Anweisungen der Zusatz „unless you're over“ hinzugefügt, was bedeuten soll, dass diese Regeln im Zweifelsfall nicht für diejenigen gelten, deren Erfolg bei den Entscheidungsfindern der Promotion und bei den Fans sie sakrosankt macht. JTG beschreibt folgende Handlungen als geeignet, einen Wrestler innerhalb der Community zum Paria zu machen: Davon abzusehen, die Hand aller Performer *backstage* zu schütteln; nicht aufzustehen, während man die Hand eines Kollegen (vor allem eines *top guys*) schüttelt; im Catering-Bereich nicht nach den Bedürfnissen der anderen am Tisch zu fragen, wenn man zum Buffet geht; ohne Oberbekleidung in den Catering-Bereich zu gehen; innerhalb des Gebäudes Sonnenbrillen zu tragen; sich zu wehren, wenn man von einem *top guy* misshandelt wird; für das eigene Gepäck in der Umkleidekabine zu viel Platz zu beanspruchen; nach einem schlechten Match den Match-Partner dafür verantwortlich zu machen; im Fall einer Verletzung des Match-Partners nicht sofort nach dem Match seinen Zustand zu erfragen, zudem die eigene Unschuld zu beteuern, im Zweifelsfall die Wahrheit zu sagen; kein „ask-hole“ zu sein, also einen *top guy* mit Fragen zu belästigen, deren Antwort man ohnehin weiß; den Rat eines *top guys* zu erfragen und nicht zu befolgen (was besonders gefährlich sei); den eigenen Platz im

¹⁴¹⁶ Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 65.

Flugzeug nicht für einen *top guy* oder Veteranen aufzugeben, wenn der Platz bequemer ist; Namen nicht zu behalten (vor allem von *top guys*); es nicht hinzunehmen, wenn man von *top guys* gequält wird; zu lachen, wenn sich zwei *top guys* in einem Konflikt miteinander befinden; sich über Verletzungen zu beklagen; anderer Wrestler *signature moves* oder *catchphrases* zu benutzen; sich krank zu melden; sich mit eines anderen Wrestlers Ehefrau oder Freundin einzulassen; oder damit anzugeben, wie *over* man sei (*unless you're over*). Besonders bitter sind die Anweisungen, keine Exkremete in den travel bags oder Mahlzeiten von Wrestlern zu hinterlassen (*unless you're over*).¹⁴¹⁷ Zahlreiche ungeschriebene Regeln bestimmen das Leben der PerformerInnen, die nicht nur von ihren Arbeitgebern, sondern auch von ihren KollegInnen kontrolliert werden. Für Frauen gelten zudem andere Regeln als für Männer, was für Amy Dumas (die aus ihren Erfahrungen des Jahres 2000 berichtet) negativ konnotiert ist:

The sad truth is that woman wrestlers are largely viewed as unimportant, so there's no real reason to break them in. If a girl commits an infraction that would earn one of the boys a punishment, the usual attitude is that it doesn't really matter. We're just written off.¹⁴¹⁸

In der WWF/WWE gab es in den 1990ern und im frühen 21. Jahrhundert eine interne Schauprozess-Ordnung unter den PerformerInnen, die unter dem Namen *Wrestlers' Court* bekannt war und in erstaunlich wenigen Autobiografien erwähnt wird. Bob Holly schreibt zu dieser Institution:

Wrestlers' Court was already in the WWF locker room when I got there. It doesn't happen anymore because they're too corporate, but in the ,90s and early 2000s, it would happen now and then, only at TV or PPV. If one of the boys screwed up and got lot of heat, they would get called up and chewed out in front of everybody else. It was just for the boys, no office staff or officials. Undertaker as the judge, usually with Bradshaw as prosecutor, and Ron Simmons as defending attorney. Ron, as a man of few words, wouldn't really ever try to defend anyone. It's a humbling experience, a humiliation. I would definitely not want to be in Wrestlers' Court.¹⁴¹⁹

¹⁴¹⁷ Vgl. JTG, *Damn! Why Did I Write This Book* (Selbstverlag via CreateSpace Independent Publishing Platform), o.J. [2015], ohne Paginierung.

¹⁴¹⁸ Amy Dumas, *Lita*, S. 139.

¹⁴¹⁹ Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 161.

Matt und Jeff Hardy beschreiben, wie sie für einen Flug in die *Business Class* aufgewertet wurden, während – trotz ihrer späten Proteste – Veteran Kane auf einem Billigplatz fliegen musste (womit er selbst allerdings kein Problem zu haben schien). Dies entsprach jedoch nicht der Etikette, wonach Wrestler diese Plätze an Veteranen abzutreten hatten. Die Hardy Boyz wurden deswegen vor den *Wrestlers' Court* zitiert und bestraft.¹⁴²⁰ Bob Holly schildert auch einen konkreten Fall vor dem Gerichtshof und die resultierenden Strafen:

Edge and Christian ended up in Court one time because they were buying gifts for Brian Gerwitz. He was writing all their stuff so they wanted to keep him sweet. They knew he collected these science fiction action figures, so they got him stuff like that. It said explicitly in our contracts that we are not allowed to buy gifts for any office staff, so the two of them got hauled up in front of 'Taker. The verdict: to make amends by getting a fifth of Jack for 'Taker, some cases of beer for Ron and John, and since I was the next senior guy there, some protein powder for me because I don't drink. If you break the locker room protocol, you have to pay for it. The penalty was never physical. Unless, of course, you really pissed everybody off.¹⁴²¹

Problematischere Verfehlungen wurden Holy zufolge im Ring durch tatsächlich stattfindende Gewalt bestraft.¹⁴²²

Einerseits wird in der Darstellung des vorherrschenden Klimas unter den Wrestlern innerhalb der Autobiografien der Heranführung und Ausbildung von jungen Wrestlern viel Raum gewidmet und Wichtigkeit zugeschrieben, sei es, dass sich die Autoren dankbar an Mentoren erinnern, sei es, dass sie ihre eigene Förderung von Nachwuchs beschreiben; andererseits werden Neuankömmlinge und Anfänger vielfach misshandelt, wie bereits hinlänglich dargestellt worden ist. Verschiedenen *Wrestling*-Größen wird immer wieder im Rahmen der Autobiografien Respekt gezollt (und diese werden auch als respektable Zeugen innerhalb der Autobiografien angerufen); auf der anderen Seite bieten Autobiografien eine günstige Gelegenheit, aus „Legenden“ durch beißende Kritik und das Ausplaudern von Interna „vermeintliche Legenden“ zu machen.

¹⁴²⁰ Matt and Jeff Hardy, *The Hardy Boyz*, S. 103-105.

¹⁴²¹ Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 162.

¹⁴²² Vgl. Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 162f.

Seilschaften, Neid und entsprechende Gerüchte scheinen bestimmende Züge der *Wrestling*-Gemeinschaft zu sein. Konstruktives Feedback, vor allem im Versagensfall, findet höchst selten statt („It was another of wrestling’s unwritten rules that when somebody makes a mistake, nobody ever tells him about it. They just tell everybody else about it.“¹⁴²³) – und Bret Hart fasst einen beliebigen Umkleideraum folgendermaßen zusammen: „The wrestling business was and always will be filled with bullies, who stripped down and dressed beside the backstabber, who was next to the clumsy oaf who didn’t mean to hurt you, next to the worker you could trust with your body and your life.“¹⁴²⁴

Jericho berichtet von verschiedenen Fällen, in denen Wrestler versuchen, die Karrieren von (evt. vermeintlichen) Konkurrenten zu sabotieren, oder junge Wrestler besonders hart und Neuankömmlinge als Außenseiter aggressiv behandelt werden:

Mike had warned me to watch out for the Mexican wrestlers who were unhappy about the foreigners invading their territory. So it was no surprise when the first guy I got in the ring with, el Ranger, punched me in the face as hard as he could right off the lockup. I understood what was happening and after the second swing connected harder than the first one, I punched the bastard back. Just to make sure there was no confusion, I tattooed him a second time and after that he was very easy to work with. When the match was over he was quite friendly and never mentioned the stiff shots. Go figure.¹⁴²⁵

Ein klassisches Motiv in der Entwicklung des Selbstbildes erfolgreicher Wrestler scheint zu sein, den eigenen Beitrag zu diesem Erfolg mit der Zeit höher einzuschätzen als den Beitrag derjenigen, die durch ihre Bereitschaft zu „verlieren“ dem „Star“ den Weg nach oben geebnet haben. Dwayne Johnson führt aus, dass sich erfolgreiche Wrestler oftmals weigern, ihrerseits andere Wrestler „siegen“ zu lassen, obwohl sie selbst nur durch die Bereitschaft anderer dazu zu ihrem Erfolg kommen konnten.¹⁴²⁶

Too many people get wrapped up in the hype. They become consumed by their own ego. They forget where the character ends and the man begins. They become the character. I’ll be the first to admit this is an occupational

¹⁴²³ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 192.

¹⁴²⁴ Bret Hart, *Hitman*, S. 342.

¹⁴²⁵ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 108.

¹⁴²⁶ Vgl. Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 195.

hazard, because a key ingredient in any successful character is making sure the acorn does not fall to far from the tree.¹⁴²⁷

Wrestler, die sich für tatsächliche Stars halten, verdrängen Johnson zufolge den Umstand, dass es sich bei ihren Veranstaltungen um „Theater“ dreht, das nur in Kollaboration entstehen kann: „You are no bigger than the business decides to make you, and you look only as good as your opponent allows you to look.“¹⁴²⁸ Johnson führt aus, dass er stets Anfänger unterstützt habe, weil er den Erfolg des Newcomers immer als langfristig vorteilhaft für die Promotion und damit sich selbst gesehen habe. Johnson nennt Bret Hart, The Undertaker und Steve Austin als weitere Vertreter dieser Philosophie und führt dies als Beweis an, dass sich ein Bekenntnis zur Kollaboration und persönlicher großer Erfolg keineswegs ausschließen.¹⁴²⁹

Das Problem besteht vor allem darin, dass jenseits von außergewöhnlichem Erfolg kaum konkret feststellbar und vor allem voraussagbar ist, wer unter welchen Umständen Erfolg haben könnte. Das *Wrestling*-Geschäft ist darauf ausgerichtet, Profit durch Interesse zu generieren; die große Frage ist jeweils, welche PerformerInnen, welche Konflikte Interesse generieren. Es geht darum, aus einer erfolgversprechenden oder bereits erfolgreichen Konstellation den größtmöglichen Gewinn herauszuholen, den gewohnten Pfad aber rechtzeitig verlassen zu können, wenn sich die Zeichen der Zeit ändern – und aus diesen Erfahrungen heraus neue Konzepte zu erarbeiten. Für WrestlerInnen bedeutet das, dass selbst die besten Anlagen, wie sie etwa Bret Hart beschrieben hat, keinen Erfolg versprechen können – Erfolg haben können nur diejenigen, die von einem *Wrestling*-Unternehmen „gepusht“ werden, und selbst die besten Anlagen können durch einen falschen Umgang zerstört werden: „In pure sports you win or lose based on ability, but in pro wrestling, even if you’re the best, your credibility can be won or lost in no time at all with the stroke of the promoter’s pen if you don’t stand up for yourself.“¹⁴³⁰ Wer im *Wrestling*-Geschäft arbeitet, macht bald die Erfahrung, dass alles möglich ist: „(...) with the right push even an av-

¹⁴²⁷ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 195.

¹⁴²⁸ Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 196.

¹⁴²⁹ Vgl. Dwayne Johnson, *The Rock Says*, S. 196f.

¹⁴³⁰ Bret Hart, *Hitman*, S. 325.

erage performer could be made into a star and draw a crowd.”¹⁴³¹ Damit sind WrestlerInnen in der Hand ihres Promotors, den alle Angestellten umwerben, überzeugen müssen. Wer in der Lage ist, mit beinahe jedem ein gutes Match zu haben, kann in Gefahr laufen die Aufgabe zu bekommen, den nicht allzu *Wrestling*-talentierten momentanen Liebling der Geschäftsführung durch ein Match tragen zu müssen. Auf der anderen Seite beflügelt die Unterstützung durch die Geschäftsführung und der Erfolg: „So much of being successful in wrestling is having the confidence in knowing that your company believes in you. It gives you the inspiration to take chances during the matches and transcend into a superstar.”¹⁴³²

Ein Effekt einer solchen Arbeitskultur ist der Umstand, dass es wenig umfassende Loyalität unter allen WrestlerInnen einer Promotion zu geben scheint; angesichts der Konkurrenz untereinander beschränkt sich Loyalität, die bereit ist karrieretechnische und finanzielle Einbußen hinzunehmen, in der Regel auf persönliche Freundschaften. Jesse Ventura hatte in den 1980ern den Plan gefasst, eine *Wrestling*-Gewerkschaft zu gründen, und wurde darin etwa von Football-Gewerkschafter Gene Upshaw bestärkt. Ventura versuchte, innerhalb der *Wrestling*-Community Verbündete zu finden, und stieß in Einzelgesprächen seiner Ansicht nach auf breite Zustimmung. Im Frühjahr 1987 versuchte Ventura im Vorfeld der *WrestleMania II*, einen Vorstoß zu wagen, um die Bedrohung des Events durch einen Streik als Druckmittel zu benutzen. Als es aber darauf ankam, war Ventura auf sich allein gestellt, und er wurde von McMahon konfrontiert, dem seine Pläne zugetragen worden waren. Ventura trat in der Folge der *Screen Actors Guild* (SAG) bei. Ventura fand später heraus, dass Hulk Hogan seine Pläne an Vince McMahon kommuniziert hatte.¹⁴³³

Insofern besteht ein großer Teil einer erfolgreichen *Wrestling*-Karriere aus einer geschickten Präsentation der eigenen Fähigkeiten und einem Händchen für Verhandlungen mit der Geschäftsführung. Foleys Ehefrau war etwa nicht beeindruckt von seiner frühen Art und Weise, sich im Ring zu präsentieren („I don’t like the way you allow yourself to be slapped

¹⁴³¹ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 134.

¹⁴³² Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 263.

¹⁴³³ Vgl. Jesse Ventura, *I Ain’t Got Time to Bleed*, S. 105-108.

around out there – you’re better than that.“¹⁴³⁴), und auch von Frank Dusek hatte er (anders formuliertes, aber in der Stoßrichtung ähnliches) Feedback erhalten: „You’re a goof, and goofs will never be top guys.“¹⁴³⁵ Deshalb beschloss Foley, sein Auftreten im Dienste seiner Karriere zu verändern: „I decided at that point to veer away from so much comedy, and concentrated on getting vicious. For the next year, I tried my best to scare fans when I went to the ring [...].“¹⁴³⁶ Hat WrestlerInnen den Eindruck, von der eigenen Firma nicht genug gepusht zu werden, ist es Zeit für Akzeptanz (bzw. Resignation), Gegenwehr oder Kündigung. Mick Foley kündigte wie bereits skizziert bei der WCW, weil seine Auftritte nicht gut genug verkauft wurden. Shawn Michaels’ Autobiografie hingegen gibt genug Hinweise auf eine enge Zusammenarbeit mit McMahon, und er war offensichtlicher Weise, denkt man an den *Montréal Screwjob*, McMahons rechte Hand unter den Wrestlern; auch andere Zusammenhänge legen nahe, dass Michaels aktiv *Wrestling*-Politik hinter den Kulissen betrieben hatte. Bret Hart bemühte sich, in der Folge von besonders gelungenen Auftritten seinen Vorgesetzten anzustacheln („I passed by Vince, who looked more than impressed by my crowd reaction. I took a chance and said, „So are you gonna give it to me or not?““¹⁴³⁷) und war sich auf dem Höhepunkt seines Erfolgs in Verhandlungen seines Werts sehr bewusst („I was still Vince’s biggest star, especially in Europe, so I had a good hand in this poker game.“¹⁴³⁸). Gerade auf dem Höhepunkt des Erfolgs gilt es erst recht, die Zügel nicht aus der Hand zu legen. Brock Lesnar schreibt in Bezug auf seine Wahrnehmung der Vorgehensweise Dwayne Johnsons als Champion:

I remember the week I stayed with Dwayne, he was on the phone with Vince constantly. It was the right way to handle his business. Dwayne had a hand in everything they did with his character. He was a big enough star that he had some say in how his character was used, and how Vince would market and promote him. Even back then, Dwayne would tell me, “Now that you’re going to be on top, you need to stay on top of everything, all the time.”¹⁴³⁹

¹⁴³⁴ Mick Foley, *Have a Nice Day*, 246.

¹⁴³⁵ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 246.

¹⁴³⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 246.

¹⁴³⁷ Bret Hart, *Hitman*, S. 270.

¹⁴³⁸ Bret Hart, *Hitman*, S. 325.

¹⁴³⁹ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 95.

Denn der Erfolg kann genau so schnell schwinden, wie er gekommen ist; Hart beschreibt etwa das Schicksal Randy Savages, der Ende der 1980er noch einer der größten Stars der WWF gewesen war:

Vince hadn't done anything with him for so long that it was beginning to eat at him. All Randy wanted was a little respect. When Jack Lanza came to us and flatly said to me, "Catch something quick on 'im", it wasn't hard to read the dejected look on Randy's face. It showed Randy how little the office cared. Not so long ago, Lanza would never have spoken to Randy like he was a jobber.¹⁴⁴⁰

Besonders problematisch scheint die Situation Ende der 1990er Jahre in der WCW gewesen zu sein; alle analysierten Texte zeigen hier ein ähnliches Bild. Für einen klaren Eindruck sei Jericho umfassend zitiert:

The social aspects of WCW were equally as disheartening. The locker room was infested with politics and cliques [...], and the office gave special treatment to the powerful ones. Hogan and Savage had their own dressing rooms and didn't really talk to anybody else. Hall and Nash were in their own little unit and above everyone. Other guys like Scott Steiner, DDP, Paul Wright, and Booker T later became my friends, but within the WCW environment they seemed uptight and defensive.

[...]

There wasn't a lot of cross-pollination among the cliques. It was almost like regressing to high school, where you had to be careful about who you talked to and where you sat in the lunch room.

[...]

The booking of the matches worked the same way. The guys who made a certain amount of money worked almost exclusively with each other. There was a level that you were placed at and it was rare to ever move to another level. It was like an Indian caste system. Whatever level you came in at was the level that you were destined to stay at.¹⁴⁴¹

Jericho versucht zunächst noch sein Bestes, sich in der WCW durchzusetzen, lässt sich dann aber von der WWF und Vince McMahon anheuern.

Vince McMahon könnte als zentraler Figur des *Wrestling*-Geschäfts ein eigenes langes Kapitel gewidmet werden; als erfolgreichster *Wrestling*-Promoter der Geschichte ist es vor allem seine Anerkennung und Unterstützung, die für WrestlerInnen den größtmöglichen Erfolg bedeutet. In Anerkennung wie Abscheu wird er in den Autobiografien als beinahe übermenschliche Figur gezeichnet („He was a master puppeteer playing

¹⁴⁴⁰ Bret Hart, *Hitman*, S. 349.

¹⁴⁴¹ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 326f.

with a couple of marionettes.”¹⁴⁴²), die beinahe gottgleich über den von ihm abhängigen WrestlerInnen steht und regiert („Looking back now, I can see that this wasn’t Shawn’s fault any more than it was mine. Vince was playing with me and Shawn like a kid with his wrestling dolls, bashing his old favourite and his new favourite together like he was God himself.”¹⁴⁴³). Der Erfolg scheint McMahon rechtzugeben, eine Perspektive, die sich größtenteils durch die von der WWE geförderten Autobiografien zieht, wobei man fairer Weise zugestehen muss, dass selbst diese Texte durchaus scharfe Kritik an McMahon enthalten können, die offensichtlich die interne Zensur passiert haben muss. Aber: Wenn etwa Chris Jericho die WWF im Vergleich zur WCW beschreibt, wird daraus eine Hymne (die natürlich auch schlicht und einfach der Wahrheit entsprechen mag):

Hairstylists and makeup ladies touched up the performers while seamstresses worked on costumes. The wrestlers congregated together going over their matches with their agents, old-time wrestlers assigned to assist the young guys with their finishes. It was a far cry from Sullivan delivering a finish by holding his thumb up or down, leaving you to sink or swim unassisted.¹⁴⁴⁴

Und inmitten dieses Paradieses steht selbstverständlich er selbst, Vince McMahon:

I walked around the building until I ran into Vince McMahon himself. He stood broad-shouldered and imposing like Goliath in an immaculate suit, not a hair out of place. His do was so perfect I wondered if it was a toupee. He was the most intimidating individual I ever met. This was the man who had engineered the entire wrestling boom and I was standing before him.¹⁴⁴⁵

Auch Mick Foley stimmt (zumindest im Rahmen seiner ersten Autobiografie) in diesen Chor ein:

“Genius” is a word often used to describe Vince McMahon. I have been around Vince long enough to feel that it is true, but Vince also has a couple of other attributes that are equally important in the success of his company: common sense and a willingness to admit when he’s wrong.¹⁴⁴⁶

¹⁴⁴² Bret Hart, *Hitman*, S. 419.

¹⁴⁴³ Bret Hart, *Hitman*, S. 442.

¹⁴⁴⁴ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 350.

¹⁴⁴⁵ Chris Jericho, *A Lion’s Tale*, S. 350.

¹⁴⁴⁶ Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 554.

Weitaus kritischer beschreibt Brock Lesnar die Position McMahons, ohne deshalb seine Fähigkeiten an sich herabzusetzen – doch er stellt McMahon als Profiteur einer Einstellung und Abhängigkeit der PerformerInnen dar, durch sie letztlich nur verlieren können:

Vince drills into the guys the notion that they have to believe in their characters if they want the fans to believe in them, too. What happens over the years is that some of the guys get so into their characters, they don't know when – or how – to turn it off. They become their own number one fans. That's how Vince gets so many guys by the balls after a while. The guys will do anything to get their characters over, and if they're lucky enough to get into a good position, they will do anything to keep their characters in the spotlight. It becomes all about Vince. Vince pulls and controls all of the strings.

Vince can suggest anything he wants, and as long as he says, "It will be great for your character," there's a bunch of guys ready and willing to do whatever he says. They are brainwashed, and they don't even know it.

Take a shot to the head with a metal folding chair? Great idea. Do a body slam from the top rope onto the concrete outside the ring? Awesome finish. Fall from the top of a twelve-foot ladder? That'll get a big pop. Finish the match with a Shooting Star Press? Yeah, I know.¹⁴⁴⁷

Lesnar illustriert mit dieser Kritik, dass auch er selbst in dieses System hineingezogen wurde, in welchem der Wunsch nach persönlichem Erfolg ein Konzept einer „Freiwilligkeit“ angesichts hoher persönlicher Risiken pervertiert; wer nicht bereit ist, „freiwillig“ alles zu riskieren, wird aussortiert. Lesnar beschreibt auch seine Versuche, aufgrund des gestiegenen Werts seiner Persona in dieser Auseinandersetzung an Vorteilen für sich herauszuholen, was nur herauszuholen war; doch er scheint die Vergeblichkeit dieser Versuche recht klar gesehen zu haben:

Vince did, of course, have a lot riding on me. I was the youngest champion ever, and was built up to be the Next Big Thing. But a lot of it was also Vince making sure I didn't step outside of the WWE universe long enough to be able to look back in. If I did, I might see things as they are, and not as he wanted me to see them.

It's all about control, and Vince wasn't going to let me get any. The more I work, the more money I generate for Vince through ticket sales, merchandise, DVDs, pay-per-views, and advertising revenue. If it ruins my life, and I end up a zombie like the others, so what.¹⁴⁴⁸

Angesichts dieser Umstände wird es wenig verwundern, dass die Autobiografien von zahlreichen verstorbenen Kollegen berichten, und dass diesen

¹⁴⁴⁷ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 88f.

¹⁴⁴⁸ Brock Lesnar, *Death Clutch*, S. 89f.

viel Raum geboten und trauernde Erinnerungsarbeit geleistet wird. Foleys und Jerichos erste Autobiografien sind etwa verstorbenen Wrestlern gewidmet; fast alle Autobiografien nehmen Bezug auf diejenigen Kollegen, die in der in ihrem Text beschriebenen Zeit starben. In seinem Nachwort listet Bret Hart allein dreizehn WrestlerInnen auf, die zwischen dem Ende seines Narrativs (2003) und seiner Publikation (2007) verstarben.¹⁴⁴⁹ Hart und Jericho¹⁴⁵⁰ vergleichen die Situation in der *Wrestling*-Gemeinde mit derjenigen von Kriegskameraden:

What impressed me most about these soldiers was their guts and their fear; they had the guts to take on anyone and they lived with the fear of knowing they might have to at any moment. I found the camaraderie of these men not very different from the camaraderie between wrestlers. In the army they need to trust and respect one another and support each other, whether they liked each other or not, which was no different than the bond between wrestlers in the ring.¹⁴⁵¹

Besonderer Raum wird Owen Hart zugestanden; seinem durch die Bank hochgelobten Charakter, den Umständen seines Todes und seinem Begräbnis werden zahlreiche Seiten gewidmet.¹⁴⁵² Ebenfalls große Anteilnahme wird Eddie Guerrero zuteil, wobei in Einzelfällen auch Kritik an der Politik der WWE durchsickert, Todesfälle dieser Art im Dienste der *Wrestling*-Narrative zu inszenieren. Chris Jericho, der zu dem Zeitpunkt von Guerreros Tod nicht aktiv im *Wrestling*-Geschäft tätig war, schreibt über das Begräbnis:

When I got to the funeral home Superstar [Billy Graham] handed me a rundown sheet, as if it was an episode of *Raw*. „Okay. You'll be up fourth and you have five minutes. Make sure you don't go overtime as we have to make sure that Vince has as much time to talk as wants.“
Five minutes? What was he going to do if I talked longer – go to commercial? It was a funeral, the last chance I'd have to see my friend and share my memories of him with others who loved him like I did. If I wanted to talk for an hour I would, no matter how much „time“ I had.
I tried to honor my brother by telling tales of how he and I attempted to be roommates on the road, but we got along like Molson and Jose Cuervo. How we got in a fight at a Minneapolis Denny's and rolled around the floor (Jer-

¹⁴⁴⁹ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 552.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Bret Hart, *Hitman*, S. 425f., 551f.; vgl. Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 366, 411.

¹⁴⁵¹ Bret Hart, *Hitman*, S. 425f.

¹⁴⁵² Vgl. Mick Foley, *Have a Nice Day*, S. 537-547; Shawn Michaels, *Heartbreak & Triumph*, S. 167, S. 280; Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 16, S. 250, S. 397-400; selbstverständlich ausführlich bei Bret Hart und Martha Hart; Jimmy Korderas, *The Three Count*, S. 100-111; und viele andere.

cho-Sneap style) under the other patrons' tables. How Eddy pronounced filet mignon „fill-ett migg-non.“ How we were the best tag team that never was and called ourselves „North and South of the Border“ or „Eh and Wey.“ I had no notes, no cue cards. I just got up and spoke about one of my oldest friends in the business, and tried to get some sort of closure.

After the service I went outside and spotted Benoit. He beelined over and gave me one of the most powerful and moving embraces I've ever experienced; he was clinging to me like a newborn baby to his mother. Then he began to shake.

He was crying uncontrollably with these deep, hitching, heart-breaking wails, and the shoulder of my suit jacket was soon damp from his tears. After a solid minute of this, I started to feel uncomfortable. Finally Chris let go and sobbed that he was furious I wasn't asked to be a pallbearer. „That's what Eddy would have wanted.“¹⁴⁵³

Guerreros Witwe Vicky erzählt Jericho, dass Guerrero gegen Ende seines Lebens an starken Scherzen gelitten habe, und dass er stolz auf Jericho gewesen sei, weil dieser es geschafft habe, sich zu eigenen Bedingungen vom *Wrestling* zu lösen. Jericho reflektiert im Anschluss daran die positiven Eigenschaften Guerreros, der etwa darauf bestanden habe, dass in seiner Gegenwart Servicepersonal stets 20% Trinkgeld zu bekommen habe. Mit dem Umgang der WWE mit diesem Todesfall im Rahmen ihrer Storylines ist Jericho keineswegs glücklich.¹⁴⁵⁴ Diese Darstellung der letzten Tage Guerreros schlägt sich mit der offiziellen Darstellung seines Lebens, die von Seiten der WWE (in Einklang mit seiner posthum veröffentlichten Autobiografie) in Richtung einer geglückten Comeback-Geschichte vom ehemali-gen Junkie zum geläuterten christlichen Superstar gesteuert wird. Auch Bob Holly zeichnet in seiner Autobiografie ein tragisches Bild des geläuterten Eddie Guerrero, der es trotz seiner Schmerzen nicht wagt, aus dem *Business* auszuschneiden oder zumindest nur leiser zu treten:

It was obvious that Eddie was struggling with his health. He was run down when they made him WWE Champion. They work you to death when you've got that belt. You don't have days off. Time away from the ring is for public appearances and things like that. No matter how hurt Eddie was, he went out there and gave it his all. His body started breaking down. He had a ruptured disc in his back and asked for some time off – they wouldn't give it to him. They told him he was the champion and working hurt came with the territory.

One of the saddest things I've ever seen is Eddie backstage, lying down in the trainer's room on one of the tables, hurting so much that he couldn't tell if he had to go to the bathroom or not. He would just lay there backstage on the

¹⁴⁵³ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 325.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 326f.

table at the house shows until 10 minutes before his match, when he'd take some energy drink or something with honey, then drag himself all the way to Gorilla. He would go out there and put on such a good show that no one could tell he was beat down and worn out but, as soon as he was back through that curtain, he came right back down again, walking slowly like he was a defeated man. He would drag himself right back to the trainer's table and lay down again. Nobody sent him home to get well because they didn't give a fuck. He begged for time off and they didn't give it to him. They took the belt off him, thinking that would take away the pressure, and then they went and put him against Kurt. A wrestling program with Kurt Angle is not time off!¹⁴⁵⁵

Chris Jericho beschreibt, dass es für ihn in der Folge von Guerreros Tod durch seine Absenz vom *Wrestling*-Betrieb schwierig war, Kontakt zu *Wrestling*-Freunden wie etwa Chris Benoit zu halten. Telefongespräche waren kaum möglich, SMS und Email funktionierten besser. Jericho beschreibt Benoit als „seltsam“ und kontrolliert-zurückgezogen; der persönliche Kontakt ist unregelmäßig und nicht einfach. Dennoch fragt Jericho Benoit um Rat, als er ein Comeback überlegt; sie bleiben in schwieriger Verbindung.¹⁴⁵⁶ Jericho erhält einen Anruf von *WWE-Writer* Brian Gerwitz, der ihn über den Tod Benoits informiert:

„What happened? What happened?“ I was a broken record, but it was all I could say.
„Nobody knows what happened, but he's dead. They're all dead.“
They're all dead? What was he talking about?
„What do you mean, they're all dead? Who's all dead?“
„Nancy and Daniel. They're dead too.“
Those words pushed me over the edge and I had to pull over.
„Brian, I have to call you back,“ I muttered as I started sobbing uncontrollably. I lost control of my faculties like Benoit had at Eddy's funeral. I was moaning and my breath hitching as I tried to compose myself.
Ash, all of three years old, commented innocently from his car seat, „Daddy, you cry funny.“
I wiped my eyes and put on my brave face for my son's sake, but I was tearing apart inside. I couldn't stop thinking about what had happened to Chris and his entire family. How could they all be dead? Carbon monoxide poisoning? Food poisoning? Had someone murdered them? But despite all of the possible scenarios that were running through my head, I knew in my heart that something much worse had happened.
My gut feeling was Chris had killed them.¹⁴⁵⁷

Jericho beschreibt die *Raw*-Episode dieses Abends, die aufgrund ihres geplanten Inhalts bereits auf ein fiktives Begräbnis ausgerichtet war, und die

¹⁴⁵⁵ Bob Holly, *The Hardcore Truth*, S. 221f.

¹⁴⁵⁶ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 397-403.

¹⁴⁵⁷ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 403.

zu einem Benoit-Tribut umgestaltet wird, inklusive einer *compilation* seiner besten Matches („which might be the last time they’ll ever be aired on TV.“¹⁴⁵⁸):

Among the kind words and valiant portrayals of Chris was a serious, more ambiguous comment from William Regal that chilled my blood. He said that Chris wasn’t quite the person everyone thought he was and there might be more to his death than meets the eye. I could tell Regal suspected the worst, just as I did.¹⁴⁵⁹

Jericho wird eingeladen, an einer weiteren Tribut-Show teilzunehmen, als die Information kommuniziert wird, dass Benoit tatsächlich seine Frau und seinen Sohn vor seinem Selbstmord ermordet hat. Jericho telefoniert danach erstmals seit zwei Jahren mit Vince McMahon.

Jericho beschreibt die Liebe, die Benoit seiner Meinung nach für seine Kinder empfand (Benoit hatte auch Kinder aus erster Ehe), womit es für ihn umso schwieriger nachzuvollziehen ist, was Benoit zu dieser Tat bewogen haben mochte. Er verbringt viel Zeit damit, eine Antwort für Benoit’s Handlungen zu finden:¹⁴⁶⁰

Was it pills or alcohol? Side effects of multiple concussions? Personally, I think it was a combination of a number of things that caused him to snap – a deadly cocktail of steroids, painkillers, and caffeine abuse, combined with depression, paranoia, repeated blows to the head, and the fact that he kept his emotions and feelings locked up inside. That had to be it, right? It was a combination of all those things.

Another factor that could have sent him over the edge was the staggering number of personal losses he had suffered over the last few years. On September 22, 2004, the day that The Big Bossman Ray Traylor passed away, Chris called me crying.

„I can’t take it anymore, Chris. I can’t take any more of my friends dying,“ he sobbed, „It’s not supposed to be like this! I can’t handle it any more of my friends leaving me!“

But it only got worse when he lost three of his absolute best friends in the course of three months. Eddy died in November 2005, followed by his close confidant Johnny Grunge in January 2006. Then his trainer from Japan, Black Cat Victor Mar, passed away a month later. Chris was never the same after that.¹⁴⁶¹

¹⁴⁵⁸ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 404.

¹⁴⁵⁹ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 404.

¹⁴⁶⁰ Vgl. Chris Jericho, *Undisputed*, S. 405-407.

¹⁴⁶¹ Chris Jericho, *Undisputed*, S. 408.

Jericho zieht in der Folge einen bestürzenden Vergleich zwischen Chris Benoit und Eddie Guerrero:

In life, best friends Eddy and Chris couldn't be more parallel. They both grew up loving wrestling and learned their trade around the world before ending up as two of the best performer in the history of the business. They were regarded as great people, great fathers, and locker room leaders who had the respect of their peers. But in death, best friends Eddy and Chris couldn't be more different. Eddy died a hero, a reformed drug addict with the heart of a champion who was taken from us too early. Whenever Eddy's name is mentioned, people smile fondly and remember how great a person he was and nothing else. But his legacy will live on forever as a revered hero who loved his family. His classic matches have been glorified by the WWE to be watched for years to come, and his name is lionized within the industry, never to be forgotten. Then there is the other side of the coin. Benoit died a murderer, a psychotic madman who killed his wife and seven-year-old son before cowardly killing himself. Whenever Chris's name is mentioned, people get silent and remember the atrocities he committed during the last day of his life and nothing else. His legacy will live on forever as that of a demented monster who executed his family. His classic matches have been buried by the WWE, never to be seen again, and his name is taboo within the industry, never to be spoken.¹⁴⁶²

Im Finale der *WrestleMania XX* gewann Chris Benoit den *WWE World Heavyweight Champion*-Titel. Der damalige WWE-Champion (was einen anderen Titel bezeichnete) Guerrero betrat nach Benois Sieg den Ring und feierte gemeinsam mit Benoit dessen Sieg. Dies ist auch das Finale von Guerrerros Autobiografie: „Chris and I prayed together after the show ended. We got on our knees and thanked God and when we got up, I put my arms around him and gave him a kiss on the cheek. „I love you, man,“ I said. „I'm so happy for you. Nobody deserves it more.““¹⁴⁶³ Drei Jahre später waren beide Männer tot.

Das letzte Foto in Jerichos erster Autobiografie zeigt Jericho, Stu Hart, Nancy und Chris Benoit bei Owen Harts Begräbnis. Während Owen Harts Tod umfassend betrauert und in zahlreichen Publikationen gewürdigt wurde, ist Chris Benoit zum überwiegenden Großteil aus der offiziellen Erinnerung getilgt worden. Jericho schreibt:

With Chris and Nancy Benoit and Stu Hart at Owens's funeral in May 1999. I debated for weeks whether or not to include this picture and I changed my

¹⁴⁶² Chris Jericho, *Undisputed*, S. 408f.

¹⁴⁶³ Eddie Guerrero, *Cheating Death, Stealing Life*, S. 333.

mind a dozen times. In the end, I felt that to pull this picture would suggest that Chris and Nancy never existed. But they did exist and they loved each other and I loved them. So it stayed.¹⁴⁶⁴

Chris Jericho tritt in seinen Autobiografien als intelligenter, sympathischer, humorvoller, begabter, kreativer, ehrgeiziger, disziplinierter, warmherziger Mensch auf. Wer in jedem Akt des *Professional Wrestling* die Manipulation eines *work* sehen möchte, mag aus dieser geschickten Eigendarstellung seiner Texte auch Gründe dafür herauslesen mögen, weshalb Chris Jericho ein derart erfolgreicher Wrestler war (und ist) – *he knows how to work the audience (and probably everyone else)*. Jericho beschreibt seine Anteilnahme am Tod Owen Harts und seine Teilnahme an dessen Begräbnis im Detail. Ein Detail, welches er ausspart, wird von Owen Harts Witwe Martha erzählt:

While it was comforting to hear so many of his colleagues pass on their sincere condolences, one wrestler in particular, Chris Jericho (Chris Irvine), showed a degree of class beyond description. Chris had been genuinely touched by his association with Owen over the years. He politely introduced himself, expressed his heartfelt sympathies and handed me an envelope. Upon opening it back at the house, I found a lovely letter and a check for \$3,000 he wanted me and the kids to have. Although I did not know this twenty-eight-year-old Winnipeg native (who had trained at the Hart house almost a decade earlier), I knew enough to understand that it was a particular generous gesture. As he was just a young guy in the midst of breaking through with WCW, I could not accept the money. However, I called him later to thank him for being the sort of gentleman Owen would've been proud to associate with. He was a little hurt I wouldn't keep the money but I explained to him the gesture meant much more to me than any check could.¹⁴⁶⁵

Die Autobiografien des *Professional Wrestling* schildern zahlreiche tragische Ereignisse, und sie lassen viele Lücken. Bei allem berechtigten Verdacht, dass die Existenz dieser Lücken in erster Linie auf eine Strategie bestmöglicher Eigendarstellung zurückzuführen ist, sollte nicht darauf vergessen werden, dass auch aus Rücksichtnahme und Bescheidenheit Schilderungen von Handlungen unterblieben sein mögen, die von Anteilnahme, Zärtlichkeit und aktiver Hilfeleistung hätten erzählen können.

¹⁴⁶⁴ Chris Jericho, *A Lion's Tale*, S. 400.

¹⁴⁶⁵ Martha Hart, *Broken Harts*, S. 187.

4. Fazit

Die vorliegende Arbeit stellt eine „Kulturgeschichte des *Professional Wrestling*“ dar, die auf der literaturwissenschaftlichen Auswertung der literarischen autobiografischen Selbstzeugnisse von Wrestlerinnen und Wrestlern beruht. Die Auswahl dieser Texte (und auch das Interesse an ihrer Analyse) wurde von deren Anspruch auf wirklichkeitsbedeutenden Referenzcharakter in Bezug auf die Welt des *Professional Wrestling* geleitet.

Das erste Kapitel dieser Arbeit bereitet dieser Analyse den Boden, indem bestehende Forschungen zu Strukturen, Inhalten und Geschichte des *Wrestling* ausgewertet, in einer Synthese zusammengeführt und weiterentwickelt wurden. Ergebnis dieses Kapitels ist eine Darstellung der Definitionen, Fachbegriffe, AktantInnen, ProtagonistInnen, Produkte und Geschichte des *Professional Wrestling*, seiner kulturwissenschaftlich besonders herausfordernden und für seine Selbstzeugnisse relevanten Themen, und seiner Rezeption aus ästhetischen wie ethischen Perspektiven.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit erstellte den notwendigen theoretischen Apparat, um die Untersuchung der spezifischen Quellenform zu ermöglichen, auf welcher dieser Arbeit basiert: der Autobiografie. In diesem Kapitel wurde das grundlegende gattungstheoretische Wissen erarbeitet, um die Herausforderungen des Umgangs mit Texten dieser Arbeit zu veranschaulichen und aus dem aktuellen Forschungsdiskurs methodisches Rüstzeug für eine Auseinandersetzung mit Autobiografien zu gewinnen. Nebst grundlegenden Texten zu Form und Funktion bestimmte dieses Kapitel der Gegensatz zwischen auf der einen Seite poststrukturalistischen Positionen, die einem unreflektierten Glauben an die Referentialität autobiografischer Texte auf außertextuelle Begebenheiten (um damit der Möglichkeit einer Abbildung konkreter biografischer Realität) skeptisch gegenüber stehen, und auf der anderen Seite dem Umstand, dass Selbstzeugnisse oftmals die einzigen Quellen sind, die über die sozialgeschichtlichen Lebensbedingungen und Diskurse von Individuen, Gruppen oder Schichten Aufschluss geben können. In Kombination mit weiteren theoretischen Texten (etwa zum Aufbau narrativer Identitäten im Selbsterzählen oder zu

verwandten autobiografischen Genres) verfolgte dieses Kapitel das Ziel, die Grundlagen für einen *reflektierten* Glauben an die Referentialität autobiografischer Texte auf außertextuelle Begebenheiten zumindest im Zuge sorgfältiger, literaturwissenschaftlich geleiteter Textanalyse zu schaffen.

Das dritte Kapitel widmete sich der Analyse der Autobiografien als Texte und erarbeitete Aussagen zu deren Kontexten, Strukturen, Inhalten, Erzählverfahren und Funktionsweisen, etwa in Rückgriff auf Theorien zur Ausbildung eines kollektiven Gedächtnisses und von Erinnerungskulturen. Die Qualifikation der Bedingungen, unter denen eine Person in der Lage ist, durch eine Autobiografie zu diesem Diskurs beizutragen, wurde ebenso analysiert wie die Konstitution von AutorIn und ErzählerIn innerhalb der autobiografischen Texte, der Einsatz von Abbildungen von Personen und Objekten als Zeugen in einem Bemühen um Authentizität, wie auch die Reflexion des Konstruktionscharakters der Autobiografie als literarisches Artefakt innerhalb der Autobiografien selbst. Darüber hinaus wurden leitende Prinzipien der Struktur von *Professional Wrestling*-Autobiografien erarbeitet, die Cover der Texte analysiert und die Rolle von Inter- bzw. Transtextualität in den Autobiografien geprüft. Die inhaltlichen Tendenzen und Ziele der Texte wurden als Verfahren einer Lebensdarstellung zwischen Scheitern und Erfolg in ihren Grundzügen ausgearbeitet, bevor in den zwei Bereichen „*Professional Wrestling* erlernen und ausführen“ sowie „*Professional Wrestling* leben“ Informationen zu einer Sozialgeschichte des *Wrestling* aufbereitet und die Mechanismen, Funktionen und Diskurse dieser Subkultur aus der individuellen Sicht der WrestlerInnen heraus dargestellt wurden. Das Augenmerk lag dabei auf den konkreten Fertigkeiten und Handlungen, die eine Ausführung von *Wrestling*-Performances bedingen, Fragen der Ausbildung und des Berufseinstiegs, sowie auf sozialen Regeln, Arbeitsbedingungen, ökonomischen Hintergründen und Selbstbildern innerhalb der *Wrestling*-Gemeinde, bzw. auf den Auswirkungen einer solchen Berufstätigkeit auf Individuum wie Gemeinschaft.

*

Der problematische Anspruch der *Professional Wrestling*-Autobiografien auf einen wirklichkeitsbedeutenden Referenzcharakter in Bezug auf die Welt des *Wrestling* reproduziert in gewisser Weise den Reiz, den das *Wrestling* selbst ausübt:

Professional wrestling fans are always in a process of becoming insiders. They are self-conscious about coming to see what they see and to know what they know, which is always more than they saw or knew in the past. They don't so much suspend disbelief as they sustain it while looking for moments in which to believe. They look to see the fake and to see through the fake to the real.¹⁴⁶⁶

Die *Wrestling*-Autobiografie verspricht eine Fortsetzung dieses Prozesses auf einer anderen Ebene. Sie stellt ein Hilfsmittel auf dem Weg dar, endlich Insider zu werden, soll als Informationsquelle dienen, die hoffentlich als vertrauenswürdig einzuschätzen ist. Doch in dem Nebeneinander der zahlreichen Behauptungen und Beschreibungen reproduziert die *Wrestling*-Autobiografie die dem *Business* grundlegende ständige Spekulation, erneuert das Schwanken zwischen Glauben und Unglauben angesichts einer weiteren Fiktion, welche die Realität bedeuten soll. Dies ist aber prinzipiell kein Mangel, sondern ästhetisch gesehen eher eine Stärke der Autobiografien, die dadurch auch ein ähnliches Wohlgefallen produzieren können wie das *Wrestling* selbst. Diese Grundprämisse der *Wrestling*-Autobiografie mag in Kombination mit ihren anderen Inhalten aber auch Personen anziehen, die kein unmittelbares Interesse an *Wrestling* selbst haben – mögliche Anknüpfungspunkte sollen in der Folge in Bezugnahme auf potentielle Forschungsinteressen erläutert werden.

Millionen Menschen verfolgen das *Professional Wrestling* regelmäßig und intensiv, Abermillionen mehr haben zumindest ein Bild davon, wie wenig schmeichelhaft dieses auch sein mag. Allein dieses weltweite Interesse fordert eine wissenschaftliche Beschäftigung, und die wissenschaftliche Erforschung eines jeden kulturellen Phänomens verlangt eine Untersuchung der Medien und Modi seiner Produktion wie Rezeption. Eine Analyse der Autobiografien bietet die Möglichkeit, eine solche Untersuchung auf vielen Ebenen voranzutreiben, vor allem angesichts der zahlreichen

¹⁴⁶⁶ Mazer, *Professional Wrestling*, S. 6.

Lücken, welche die Erforschung des *Professional Wrestling* noch aufzuweisen hat. Der Gewinn, den etwa eine (sozial)geschichtliche Beschäftigung mit dem *Business* aus einer Beschäftigung mit den Autobiografien ziehen kann, ist im Rahmen dieser Arbeit in vielerlei Hinsicht unter Beweis gestellt worden. Um diese in einer knappen Form zu referieren, möchte ich nochmals auf die im Rahmen dieser Arbeit bereits zitierten „principles of a cultural and cognitive sociology of autobiography“¹⁴⁶⁷ von Thomas DeGlo-
ma¹⁴⁶⁸ zurückgreifen:

1.) In dem Zusammenwirken von mittlerweile zahlreichen Texten stellen die *Wrestling*-Autobiografien ein soziales Gedächtnis dar, das auf ein kollektives Gedächtnis und die Erinnerungskultur des *Business* einwirkt. Innerhalb dieses sozialen Gedächtnisses beschreiben individuelle Erzählungen unterschiedlicher Prominenz vergangene und geschehende Ereignisse, die sie zu dokumentieren und festzuschreiben versuchen, indem sie ihre eigene Version darlegen und die anderer anfechten. Die unterschiedliche Prominenz einzelner Texte, die sich etwa durch die Strahlkraft von berühmten Individuen bzw. durch deren Unterstützung durch Machtzentren wie der WWE und durch die Infrastrukturen von mit dieser zusammenarbeitenden Verlagshäusern ergeben, ist in dieser Arbeit hinreichend dargestellt worden, auch in ihrem Zusammenhang mit nach wie vor wirksamen Ungleichheitsachsen innerhalb des *Business*.

2.) Die *Wrestling*-Autobiografien sind als Form der Darstellung „sozialer Zeit“ aufzufassen, die individuelle wie soziale Vorstellungen von Kontinuitäten, Diskontinuitäten, Zyklen etc. beschreibbar machen. Die Texte versuchen beinahe 80 Jahre *Wrestling*-Geschichte in den USA zu dokumentieren und zu erklären; die ErzählerInnen verorten den Gang ihres persönlichen Lebens innerhalb der Verläufe und Veränderungen innerhalb nationaler wie internationale *Wrestling*-Kultur, die vor allem durch den ständigen

¹⁴⁶⁷ DeGlo-
ma, *Awakenings: Autobiography, Memory, and the Social Logic of Personal Discovery*, S. 535.

¹⁴⁶⁸Vgl. DeGlo-
ma, *Awakenings: Autobiography, Memory, and the Social Logic of Personal Discovery*, S. 535f.

Wandel der sie tragenden Unternehmen geprägt ist, und stellen allgemeingültigen „Markierungen“ von Zeitperioden wie Weltkrieg und Wirtschaftswunder ihre ganz eigene, *Business*-basierende Zeitrechnung gegenüber, für die etwa der Weltkrieg von Bedeutung war, Wirtschaftswunder und 68er-Revolution aber keine Rolle zu spielen scheinen; technologische Veränderungen wie die Einführung des Fernsehens oder gar des Kabel- und Satellitenfernsehens sind aus dieser Perspektive weitaus wichtigere Zeitschwellen als etwa der Fall des Eisernen Vorhangs. In Bezug auf das persönliche Zeiterleben stellen die Autobiografien eine ganz besondere Variation einer subjektiven Auffassung der potentiellen eigenen Karrieredauer dar, der sie analog zu Sportkarrieren ein nur kurzes Zeitfenster zutrauen, dieses aber in einer Art und Weise zu sprengen suchen, die in kompetitivem Sport nicht möglich wäre.

3.) Die *Wrestling*-Autobiografie fungiert als Form sozialer Epistemologie, als ausdrucksstarker sozialer Wissensspeicher einer Subkultur. Sie erläutert oftmals in einer Darstellung aktueller Bedingungen, aber auch im Rahmen historischer Entwicklungen bis ins Detail, wie *Wrestling* erlernt und ausgeführt wird, auf welchen Ebenen die Konstruktion und Präsentation von Narrativen stattzufinden hat, wie das Berufs- und Alltagsleben praktisch strukturiert ist, wie die ökonomische Situation von WrestlerInnen beschaffen ist, gibt Informationen zu Training, Ernährung und gar der Einnahme von Steroiden, erläutert akzeptiertes Freizeitverhalten, soziale Regeln, Hierarchien, den Umgang mit Enttäuschungen, Schicksalsschlägen und Tod etc.

4.) Die *Wrestling*-Autobiografie fungiert zudem als soziales Drama, in welchem unterschiedliche Wertvorstellungen, Situationen, Settings und ProtagonistInnen aufeinandertreffen, in einer unverwechselbaren Mischung aus Sport, Schauspiel, Prekariat, Größenwahn, Verletzung, Krankheit, Erschöpfung, Drogenkonsum, und Internationalität. In diesem Drama stehen sich GewinnerInnen und VerliererInnen gegenüber, jene, die durch die Monopolisierung des *Business* in den USA vieles gewonnen, und jene, die durch

sie vieles verloren haben, AussteigerInnen und jene, die nach wie vor im *Business* tätig sind; alle vertreten unterschiedliche Meinungen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Subkultur.

5.) Die *Wrestling*-Autobiografie stellt selbstverständlich auch einen kommunikativen Akt mit einem vielfältigen Publikum dar, wobei dieser Aspekt in dieser Arbeit kaum behandelt wurde; die Rezeption der Autobiografien, Fragen der nationalen wie internationalen Verkaufszahlen, die Kritik der Texte bzw. etwa Fragen der Übersetzung wurden in diesen Ausführungen nicht aufgegriffen und stellen ein lohnendes Ziel weiterer Forschungen dar.

All diese Funktionen der *Wrestling*-Autobiografie erzeugen Informationen, die im Rahmen einer Sozial- und Kulturgeschichte des *Professional Wrestling* berücksichtigt werden müssen. Aus Sicht der Literaturwissenschaft stellen die Autobiografien einen mittlerweile tradierten, aber nach wie vor wandelbaren kommunikativen literarischen Akt dar, dessen Konstruktionsmethoden selbst in der kurzen Zeit ihrer Entwicklung bereits stabile Muster ausgebildet haben, die sich vielfach an jenen der Sportautobiografie orientieren. Diese Konstruktionsmethoden konnten im Rahmen dieser Arbeit analysiert und beschrieben werden. Selbstverständlich wäre es aber möglich, die Texte im Rahmen weiterer literaturwissenschaftlicher Forschungsprojekte aufzuarbeiten; stellvertretend sei etwa eine Analyse der Verwendung von Metaphern in den Texten genannt. Das Potential der Beschäftigung mit den *Professional Wrestling*-Autobiografien liegt aber vor allem in ihrer sozialhistorischen Auswertung bzw. im Sinne der Autobiografie-Forschung in dem besonderen Umstand, dass die *Wrestling*-Autobiografien ein klar umrissenes Genre darstellen, welches sein Corpus in hauptsächlich knapp zwanzig Jahren ausgebildet hat und auf wirtschaftliche Initiativen zurückgeht, ein autobiografisch-literarisches Genre als neuen Teil einer Merchandising-Palette in einem bewussten Akt zu begründen. Literatur zeigt sich in diesem Zusammenhang als reines Produkt, das neben T-Shirts und *lunchboxes* zur Auswahl steht. Wie im Rahmen dieser Arbeit hinreichend erläutert worden ist, wird die Autobiografie durch

die Art ihrer Herstellung von einer vordergründig intimen Darstellung der eigenen biografischen Realität, die Lejeunes „autobiografischen Pakt“ in allen Punkten zu entsprechen scheint, zu einem Gemeinschaftsprodukt, das von Marketing- und Rechtsabteilungen, Ghostwritern, Verlagslektorat und auch noch von dem „Autor“ erschaffen wird. Die nähere Analyse dieser durchaus faszinierenden Bedingungen dürfte allerdings bald auf pragmatische Grenzen stoßen, die sich durch den Mangel an erhellenden Informationen ergeben. Gleichzeitig zeigt dieses so kleine literarische Feld der *Wrestling*-Autobiografien, wie sich im Schatten kapitalgesegneter Autobiografiefabriken Plattformen ausbilden, die weniger gewinnversprechenden Stimmen um der Sache willen Möglichkeiten einer Publikation verschaffen.

Aus der Perspektive der vergleichenden Literaturwissenschaft bzw. einer vergleichenden Medienwissenschaft könnte eine vertiefte Beschäftigung mit intertextuellen Netzwerken, wie sie im Rahmen des Abschnitts 3.1.10 betrieben worden ist, ein lohnendes Ziel darstellen, vor allem wenn diese Beschäftigung „Texte“ nicht-schriftlicher Natur miteinbezieht. Wie erläutert erzeugt das Feld der *Wrestling*-Autobiografien ein dichtes intertextuelles Netz, da eine jede dieser Autobiografien *Wrestling*-„Texte“ aller Art aufgreift und deshalb in engem intertextuellen Verhältnis zu etwa *Wrestling*-Matches wie auch anderen *Wrestling*-Autobiografien steht, stets auf deren Existenz, Inhalte, Perspektiven und Vorgehensweisen bis hin zum direkten Zitat verweist, Konflikte oder besonders ausgeprägte Naheverhältnisse zwischen verschiedenen Autorinnen und Autoren markiert und damit Konstruktion wie Rezeption zukünftiger Matches und zukünftiger Autobiografien beeinflusst. Die *Wrestling*-Autobiografie thematisiert zudem als Metatext die besondere Eigenschaft des *Wrestling*, als vordergründige Kampf-Performance in vielfältiger Weise kulturelle „Texte“ wie Machtstrukturen, Geschlechtsverhältnisse, Männlichkeitsvorstellungen, Diskurse zu Erfolg und Reichtum oder auch politische Konzepte *bewusst* zu kommentieren. Das Potential einer solchen Auseinandersetzung konnte im Rahmen dieser Arbeit lediglich umrissen werden.

Was die zahlreichen potentiellen sozialhistorischen Forschungsansätze betrifft, die sich aus einer Auseinandersetzung mit den Autobiografien er-

geben könnten, so wurde in dieser Arbeit das Feld der Texte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive „bestellt“ und im Rahmen der Möglichkeiten eine erste „Kulturgeschichte des *Professional Wrestling*“ erarbeitet. Auf Grundlage des bestehenden Corpus ließen sich sicherlich ohne Schwierigkeiten zahlreiche eigenständige Monografien, etwa zur *Wrestling-Community*, zum Körper oder zum Rassismus innerhalb des *Wrestling* erarbeiten. Für besonders aussichtsreich halte ich eine spezialisierte Beschäftigung mit den Autobiografien von Wrestlerinnen, da es sich hierbei um jenen Teilbereich des Corpus handelt, von dem meiner Meinung nach am ehesten zu erwarten ist, dass er sich in naher Zukunft vergrößern und inhaltlich in Richtungen bewegen wird, die das Spektrum weiblichen Erzählens aus der Welt des *Wrestling* stark erweitern werden.

Jenseits einer Nutzung der Autobiografien für die dezidierte *Wrestling*-Forschung halte ich das bestehende Corpus aufgrund seiner noch handhabbaren Größe und seiner klar umrissenen Grenzen für geeignet, anderen Forschungsarbeiten als Grundlage zu dienen: Auf Basis dieser autobiografischen Zeugnisse einer letztlich kleinen Subkultur wären Arbeiten denkbar, die sich etwa mit der US-amerikanischen Kulturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts beschäftigen – sei es eine Kulturgeschichte der Steroide, der Schmerzmittel, der reisenden EntertainerInnen, des Prekariats, der KMUs, mittelständischen und Familien-Unternehmen, der wirtschaftlichen und kulturellen Folgen der Entwicklung des Fernsehens, oder eines nach wie vor bestehenden sozio-ökonomischen Konflikts zwischen Norden und Süden der USA.

*

Die in der Einleitung vorgestellte leitende These dieser Arbeit ging davon aus, dass *Professional Wrestling*-Autobiografien zentrale Beiträge zu einem sich entwickelnden öffentlichen kollektiven Gedächtnis und einer Erinnerungskultur des *Wrestling* darstellen, die ausgehend von dem Erfahrungshorizont einzelner WrestlerInnen unter dem Einfluss von literarischen Traditionen und der eigenen Position innerhalb ihrer Subkultur Informati-

onen zu Strukturen, Inhalten und Entwicklungen liefern, welche für die Erarbeitung einer Sozial- und Kulturgeschichte des *Professional Wrestling* unverzichtbar sind. Diese These kann auch am Ende dieser Ausführungen aufrecht bleiben. Als Abschluss soll die besondere Situation der *Wrestling*-Autobiografien und das daraus resultierende Forschungsinteresse noch einmal unterstrichen werden.

Im Rahmen der Autobiografien entwickeln WrestlerInnen ein Narrativ ihrer Vergangenheit und bieten dabei individuelle Darstellungen des *Business*. *Wrestling*-Autobiografien sind Medien, die das Wissen um das *Business* von einem kommunikativen Gedächtnis zu einem kulturellen Gedächtnis wandeln, das zunehmend auf Identitätskonkretheit, Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität beruht.

Die *Wrestling*-Autobiografie bietet auch eine starke Verschränkung von kulturautobiografischen, kultursemantischen und kulturprozeduralen Informationen, letzteres vor allem deshalb, da aufgrund der Informations-tradition des *Business* ein kollektives, über die Subkultur als solche hinaus transparentes Gedächtnis sehr jung und noch in einem Konsolidierungsprozess befindlich ist, vor allem, was seine Überführung in ein *kulturelles Gedächtnis* betrifft; damit ist es zur Zeit noch nicht gänzlich stabil und deshalb auch umkämpft.

Diese Instabilität ist Teil der Faszination, welche die Beschäftigung mit *Wrestling*-Autobiografien auslösen kann – man glaubt gleichsam im Zeitraffer miterleben zu können, wie sich innerhalb von zwanzig, dreißig Jahren ein kulturelles Gedächtnis herausbildet. In Bezug auf die Situation des *Professional Wrestling* ist aber zu berücksichtigen, dass sich über den besonderen Umstand der vergleichsweise jungen Tradition seiner Gedächtnisbildung hinaus ein Großteil seiner Gedächtnis-erzeugenden Medien, vor allem jene mit dem größtmöglichen Potential einer Breitenwirkung, in der Hand und damit unter der Kontrolle eines einzigen kommerziellen Anbieters befinden. Die WWE hat enormen Einfluss auf alle Dimensionen der *Wrestling*-Erinnerungskultur, woraus sich ein Konsolidierungsprozess dieser Erinnerungskultur ergibt, der nach den Wünschen des Anbieters WWE

gesteuert werden kann – was auch die von der WWE geförderten Autobiografien betreffen muss.

Umso wichtiger ist das Potential der *Wrestling*-Autobiografie an sich, auch jenseits des Einflussbereichs der WWE über den Selbstverlag und kleinere Verlage die eigene Stimme erheben zu können und durch die Veröffentlichung des eigenen Erfahrungs- und Gedächtnisnarrativs Einfluss auf das kollektive *Wrestling*-Gedächtnis und seine Erinnerungskultur zu nehmen. Dieser Einfluss ist aber im Vergleich zu der Macht, welche die WWE entfalten kann, gering. Die Organisation historisch relevanter Daten aus eigener Erfahrung und Erinnerung im Rahmen eines Narrativs bedeutet, einen Träger kultureller Gestaltung und Vermittlung zu schaffen und damit Macht auszuüben, bedeutet Selbstlegitimierung durch die Anwendung tradierter Regeln und Praktiken und damit die Erzeugung von Autorität. Die Autobiografien können in jene unterteilt werden, die das herrschende System der WWE entweder zu unterstützen oder herauszufordern suchen; selbst wenn die Herausforderung nur darin liegt, sich unabhängig von ihr etwas Raum zu verschaffen. Die Stimme der WWE ist dabei weitaus lauter als die aller anderen zusammen. Finanzielles und symbolisches Kapital kombiniert mit umfassenden Urheberrechten sorgt dafür, dass die literarische Selbstkonstitution und Selbstvergewisserung der Identität der WrestlerInnen als Einzelpersonen wie auch als Gemeinschaft in relevantem Ausmaß von dem Wohlwollen und den Zielen eines Unternehmens abhängig sind. Dies bedeutet in weiterer Folge, dass das im Sinne einer breiten Rezeption erfolgreiche Selbst-Erzählen in diesem Rahmen nur eine weitere Erscheinungsform jener Bedingungen darstellt, unter denen WrestlerInnen arbeiten und *Wrestling*-Narrative entstehen.

Die besondere Relevanz der *Wrestling*-Autobiografie liegt darin, dass sie immer wieder von einem Leben als PerformerIn in einem System erzählt, das Erfolg und Misserfolg konstruiert. Bei allem Talent und persönlichem Einsatz der individuellen WrestlerInnen ist deren Erfolg und dessen Anerkennung in erster Linie von den Bemühungen jener abhängig, die in alleiniger Entscheidungsgewalt für ihre „Angestellten“ (und vor allem für sich) „Ruhm“ und damit Umsatz generieren, indem sie die Aufmerksamkeit der

Öffentlichkeit erregen. Für die bloße geringe Chance, zu den Auserwählten zu gehören, nehmen die WrestlerInnen unglaubliche Strapazen und Risiken in Kauf. Nun mag das Wirken einer solchen Konstellation – vor allem durch eine im Gefolge der Postmoderne breitenwirksam gewordenen „Hermeneutik des Verdachts“¹⁴⁶⁹ – vielen Bereichen menschlichen Miteinanders unterstellt werden, sei es der Politik, der Wissenschaft oder der Kunst. Ob ein solcher Verdacht tatsächlich gerechtfertigt ist oder nicht, ist zumindest insofern irrelevant, als die Angst, einem solchen Wirken ausgeliefert zu sein, Menschen bewegt. Aus dieser Perspektive gibt es Anlass genug, das *Wrestling* und damit auch die *Wrestling*-Autobiografie zum Gegenstand lohnender Forschung zu machen – aufgrund der vielleicht einzigartigen Gelegenheit, die Methoden einer Branche zu untersuchen, die eine derartige Vorgehensweise nicht verschleiert im Hintergrund anwendet, sondern offen als Grundlage der eigenen Tätigkeit zeigt – noch dazu in einem Geschäft, das vom Verkauf emotional aufwühlender Fiktionen mit Anspruch auf wirklichkeitsbedeutenden Referenzcharakter lebt.

Wrestling-Autobiografien sollten stets auch als *Wrestling*-Produkte begriffen werden, denen in Bezug auf ihre Inszenierungsstrategien zumindest im Rahmen einer Analyse gesundes Misstrauen entgegengebracht werden sollte. Der Freibrief auf „offene“ Selbsterzählung, der mit dem Fall von *kayfabe* Ende der 1980er und mit der Popularisierung der *Wrestling*-Autobiografie erteilt wurde, beinhaltet keine Garantie auf Wahrheit und Wirklichkeitsvermittlung. Wie das *Professional Wrestling* selbst ist auch die dazugehörige Autobiografie *a work*. Doch wie gut die Konstruktion einer autobiografischen Persona auch gelungen sein mag, sie kann sich nicht der Besonderheit des *Wrestling* entziehen: Die Erzeugung einer Illusion bereitet gleichzeitig der Desillusionierung den Boden. Auch gerade deshalb gibt es in der *Wrestling*-Autobiografie *à la longue* keine absoluten Gewinnerinnen und Gewinner. Die *Wrestling*-Narrative zeigen, dass Chancen auf Erfolg

¹⁴⁶⁹ Diese schöne Formulierung verdanke ich Clemens Jabloner im Interview mit Renate Grabner, *Verfassungsjurist Jabloner: „Absolute Gewissheit brauchen wir gar nicht“*, 04.06.2017, derstandard.at, <http://derstandard.at/2000058608190/Verfassungsjurist-Jabloner-Absolute-Gewissheit-brauchen-wir-gar-nicht>

keineswegs gerecht verteilt sind, sondern dass die ökonomisch wie hierarchisch Bessergestellten stets die Oberhand behalten. Die *Wrestling*-Autobiografien zeigen ebenso, dass Chancen auf Erfolg keineswegs gerecht verteilt sind, sondern dass die ökonomisch wie hierarchisch Bessergestellten stets die Oberhand behalten. Wer im *Professional Wrestling* tätig ist, wer als Teil der Subkultur autobiografische Texte über das *Wrestling* schreibt, tut dies innerhalb derselben Strukturen, durch welche die inszenierten Narrative vermittelt werden. Und so wie diejenigen, die vom *Business* erzählen, in ihrem Leben immer wieder auf dieses zurückgeworfen werden, werden auch die Autobiografien stets auf das *Wrestling* zurückgeworfen, bleiben auf die *Wrestling*-Karriere konzentriert, selbst wenn sie von Bemühungen berichten, mit einer Suchterkrankung zu leben oder „errettet“ zu werden.

Es gibt keinen Mythos vom Wrestler, den Drogen oder spirituelle Erleuchtung zu kreativ-athletischen Höchstleistungen beflügeln würden. Drogen und spiritueller Halt scheinen in erster Linie dem Zweck zu dienen, das Leben im *Wrestling* überhaupt *erträglich* zu machen. Wenn es in den Autobiografien jenseits der Freude an der gelungenen Performance vor Publikum einen Mythos gibt, so ist es einer, der von einem Leben im *Business* als dem Versuch einer Flucht erzählt – vor unvermeidlichen Schmerzen und Einsamkeit, welche die Flucht nur vergrößert, und die in schlimmster Konsequenz den frühen Tod bedeuten.

Allein, es scheint kein Mythos zu sein.

5. Bibliografie

Professional Wrestling-Autobiografien

Arn Anderson, *Arn Anderson 4 Ever. A Look Behind the Curtain* (Johnston, RI: wrestlingsuperstore.com o. J. [1998]).

Ole Anderson with Scott Teal, *Inside Out. How Corporate America Destroyed Professional Wrestling* (Gallatin: Crowbar Press 42013).

Kurt Angle, *It's true! it's true!* (London: CollinsWillow 2001 – first edition HarperCollins 2001, USA).

Stone Cold Steve Austin with Jim „J.R.“ Ross as told to Dennis Brent, *The Stone Cold Truth* (New York: Pocket Books 2004 – first edition 2003).

Bob Backlund and Rob Miller, *Backlund. From All-American Boy to Professional Wrestling's World Champion* (New York: Sports Publishing 2015).

Dave Batista with Jeremy Roberts, *Batista Unleashed* (New York: Pocket Books 2008 – first edition 2007).

Former British Bulldog Tom Billington with Alison Coleman, *Pure Dynamite. The Price You Pay for Wrestling Stardom* (Etobicoke, Ontario: Winding Stair Press 2001 – first edition published in the UK by SW Publishing, 1999).

Eric Bischoff with Jeremy Roberts, *Controversy Creates Ca\$h* (London: Pocket Books 2007 – first edition 2006).

„Classy“ Freddie Blassie with Keith Elliot Greenberg, *Listen, You Pencil Neck Geeks* (New York: Pocket Books 2003).

Paul Boesch, *Road to Huertgen. Forest in Hell* (Reprint Uncommon Valor Press 2014; Originalausgabe Houston: Gulf Publishing Company 1962).

Steve Borden a.k.a. Sting with George King, *Sting. Moment of Truth. A Story of Power, Pain & Ultimate Triumph* (Nashville: Thomas Nelson Book Group 2004).

Daniel Bryan with Craig Tello, *Yes! My Improbable Journey to the Main Event of Wrestlemania* (London: Ebury Press 2016 – first published in the USA by St. Martin's Press, 2015).

Adam Copeland, *Adam Copeland on Edge* (New York: Pocket Books 2005 – first edition 2004).

Ted DiBiase, *Every Man Has His Price. The True Story of Wrestling's Million Dollar Man* (Sisters, OR: Multnomah 1997).

Ted DiBiase with Tom Calazzo, *Ted Dibiase. The Million Dollar Man* (New York: Pocket Books 2008).

Amy Dumas with Michael Krugman, *Lita. A Less Travelled R.O.A.D. – The Reality of Amy Dumas* (New York: Pocket Books 2004).

Lillian Ellison with Larry Platt, *The Fabulous Moolah. First Goddess of the Squared Circle* (New York: ReganBooks 2002).

Ric Flair with Keith Elliot Greenberg, edited by Mark Madden, *To Be the Man* (New York: Pocket Books 2004).

Mick Foley, *Mankind. Have a nice day! A Tale of Blood and Sweatsocks* (New York: Harper 2010 – first edition HarperCollins 1999)

Mick Foley, *Foley is Good. And the Real World is Faker than Wrestling* (New York: Harper 2007 – first edition HarperCollins 2001).

Mick Foley, *The Hardcore Diaries* (New York: Pocket Books 2008 – first edition 2007).

Mick Foley, *Countdown to Lockdown. A Hardcore Journal* (London: Orion 2013 – first edition 2010).

Terry Funk with Scott E. Williams, *Terry Funk. More Than Just Hardcore* (New York: Sports Publishing 2012 – first edition 2006).

Bill Goldberg with Steve Goldberg, *I'm Next. The Strange Journey of America's Most Unlikely Superhero* (New York: Headline Book Publishing 2000).

Eddie Guerrero with Michael Krugman, *Cheating Death, Stealing Life. The Eddie Guerrero Story* (New York: Pocket Books 2006).

Matt and Jeff Hardy with Michael Krugman, *The Hardy Boyz. Exist 2 Inspire* (New York: ReganBooks 2003).

Bret Hart, *Hitman* (London: Ebury Press 2009 – first edition published in Canada by Random House, 2007).

Martha Hart with Eric Francis, *Broken Harts. The Life and Death of Owen Hart* (Lanham, New York u.a.: M. Evans 2004 – first edition published in Canada by Key Porter Books, 2004).

Bobby Heenan with Steve Anderson, *Bobby the Brain. Wrestling's Bad Boy Tells All* (Chicago: Triumph Books 2002).

Hollywood Hulk Hogan with Michael John Friedman, *Hollywood Hulk Hogan* (New York: Pocket Books 2003 – first edition 2002).

Hulk Hogan with Mark Dagostino, *My Life Outside the Ring* (New York: St. Martins Griffin 2010).

Linda Hogan, *Wrestling the Hulk. My Life Against the Ropes* (New York: HarperCollins 2011).

Bob Holly and Ross Williams, *The Hardcore Truth. The Bob Holly Story* (Toronto: ECW Press 2013).

Booker T. Huffman with Andrew William Wright, *Booker T. From Prison to Promise. Life before the Squared Circle* (Aurora, IL: Medallion Press 2012)

Booker T. Huffman with Andrew William Wright, *Booker T. My Rise to Wrestling Royalty* (Aurora, IL: Medallion Press 2015).

Missy Hyatt with Charles Salzberg and Mark Goldblatt, *Missy Hyatt. First Lady of Wrestling* (Toronto: ECW Press 2001).

Chris Jericho with Peter Thomas Fornatale, *A Lion's Tale. Around the World in Spandex* (London: Ontario 2008 – first published in 2007, Grand Central Publishing, USA)

Chris Jericho with Peter Thomas Fornatale, *Undisputed. How to Become the World Champions in 1,372 Easy Steps* (New York, Boston: Grand Central Publishing 2011)

Chris Jericho with Peter Thomas Fornatale: *The Best in the World at What I Have no Idea* (Gotham: New York 2014).

Chris Jericho, *No Is a Four-Letter Word: How I Failed Spelling but Succeeded in Life* (Boston: Da Capo Press 2017). [im Druck]

[Dwayne Johnson] The Rock with Joe Layden, *The Rock Says... The Most Electrifying Man in Sports Entertainment* (New York: HarperCollins 2000).

JTG, *Damn! Why Did I Write This Book* (Selbstverlag via CreateSpace Independent Publishing Platform), o.J. [2015].

Chris Kanyon & Ryan Clark, *Wrestling Reality. The Life and Mind of Chris Kanyon, Wrestling's Gay Superstar* (Toronto: ECW Press 2011).

Jimmy Korderas, *The Three Count. My Life in Stripes as a WWE Referee* (Toronto: ECW Press 2013).

Joanie Laurer with Michael Angeli, *Chyna. If They Only Knew* (New York: ReganBooks 2001).

Joe „Animal“ Laurinaitis with Andrew William Wright, *The Road Warriors: Danger, Death, and the Rush of Wrestling* (Aurora, IL: Medallion Press 2013).

Jerry „The King“ Lawler with Doug Ashville, *It's Good to Be the King... Sometimes* (New York: Pocket Books 2003).

Brock Lesnar with Paul Heyman, *Death Clutch. My Story of Determination, Domination, and Survival* (New York: William Morrow 2012 – first edition HarperCollins 2011).

Lex Luger with John D. Hollis, *Wrestling with the Devil. The True Story of a World Champion Professional Wrestler – His Reign, Ruin, and Redemption* (Carol Stream, IL: Tyndale Momentum 2013).

Shawn Michaels & Aaron Feigenbaum, *Heartbreak & Triumph. The Shawn Michaels Story* (New York: Pocket Books 2006; first edition 2005).

Shawn Michaels with David Thomas, *Wrestling for My Life. The Legend, the Reality, and the Faith of a WWE Superstar* (Grand Rapids, MI: Zondervan 2014).

Diamond Dallas Page with Larry „Smokey“ Genta, *Positively Page. The Diamond Dallas Page Journey* (Baltimore: Positive Publications 2000).

Pat Patterson with Bertrand Hébert, *Accepted. How the First Gay Superstar Changed WWE* (Toronto: ECW Press 2016).

Rey Mysterio with Jeremy Roberts, *Rey Mysterio. Behind the Mask* (London, New York: Simon & Schuster 2010 – first edition 2009).

Dustin Rhodes, *Cross Rhodes. Golddust, Out of the Darkness* (New York: Simon & Schuster (paperback) 2010).

Dusty Rhodes with Howard Brody, *Dusty. Reflections with Wrestling's American Dream* (New York: Sports Publishing 2012).

Bruno Sammartino with Bob Michelucci and Paul Mccollough, ed. by Brian Thompson, *Bruno Sammartino. An Autobiography of Wrestling's Living Legend* (www.rasslinriotonline.com 2008 – first edition 1990).

Tammy „Sunny“ Sytch, *A Star Shattered. The Rise & Fall & Rise of Wrestling Diva Tammy „Sunny“ Sytch* (Riverdale, NY: Riverdale Avenue Books 2016).

Lou Thesz with Kit Bauman, ed. by Mike Chapman, *Hooker: An Authentic Wrestler's Adventures Inside the Bizarre World of Professional Wrestling* (Seattle: The Wrestling Channel Press 2000 – first manuscript edition 1995).

Triple H with Robert Caprio, *Triple H: Making The Game. Triple H's Approach to a Better Body* (New York: Pocket Books 2004).

Jesse Ventura, *I Ain't Got Time to Bleed. Reworking the Body Politic from the Bottom Up* (New York: Villard 1999).

Journalistische Monografien aus dem Umkreis des *Professional Wrestling*

Shaun Assael and Mike Mooneyham, *Sex, Lies, and Headlocks. The Real Story of Vince McMahon and the World Wrestling Federation* (New York: Crown Publishers 2002).

R.D. Reynolds and Bryan Alvarez: *The Death of WCW* (Toronto: ECW Press 2004).

Thomas Hackett, *Slaphappy. Pride, Prejudice, and Professional Wrestling* (New York: HarperCollins 2006).

Sekundärliteratur

Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, New York: Verso (revised edition) 2006).

Lisa Anderson, *Autobiography* (London and New York: Routledge 2001).

- Peter D. Arnott, *The Ancient Greek and Roman Theatre* (New York: Random House 1971).
- Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*. Translated by Mary Carolie Richards (New York: Grove Press 1958).
- Jan Assmann, ‚Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität‘, in *Kultur und Gedächtnis*, hg. von Jan Assmann und Tonio Höscher (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988), S. 9-19.
- Michael Atkinson, ‚Fifty Million Viewers Can’t Be Wrong: Professional Wrestling, Sports-Entertainment, and Mimesis‘, in *Sociology of Sport Journal* (19 2002), S. 47-66.
- Roland Barthes, *S/Z*. Translated by Richard Miller, with a preface by Richard Howard (Oxford: Basil Blackwell 1990)
- Roland Barthes, ‚The World of Wrestling‘, in *Mythologies*, selected and translated from the French by Annette Lavers (London: Jonathan Cape 1972), S. 13-23.
- Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (München: C.H. Beck 2002).
- Moritz Baßler, ‚New Standards of Beauty and Style and Taste‘. Expanding the Concept of Camp‘, in *Quote, Double Quote: Aesthetics between High and Popular Culture*, ed. by Paul Ferstl and Keyvan Sarkhosh (Amsterdam: Rodopi 2014), S. 23-42.
- Douglas Battaema and Philip Sewell, ‚Trading in Masculinity: Muscles, Money, and Market Discourse in the WWF‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 260-294.
- Craig Batty, ‚The physical and emotional threads of the archetypal hero's journey: Proposing common terminology and re-examining the narrative model‘, in *Journal of Screenwriting* (1/2 2010), S. 291-308.
- Jean Baudrillard, *Simulations*. Translated by Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman (New York: Semiotext(e) 1983).
- Scott M. Beekman, *Ringside. A History of Professional Wrestling in America* (Wesport, CT: Praeger 2006).

- Bond Benton, 'Lamination as Slamination: Irwin R. Schyster and the Construction of Antisemitism in Professional Wrestling', in *The Journal of Popular Culture* (48/2 2015), S. 399-412.
- Matthew J. Bernthal and Frederic J. Medway, 'An Initial Exploration into the Psychological Implications of Adolescents' Involvement with Professional Wrestling', in *School Psychology International* (26/2 2005), S. 224-242.
- John R. Betts, *America's Sporting Heritage: 1850-1950* (Reading, MA: Addison-Wesley, 1974).
- Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. by Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984).
- Manuel Brito, 'Female Autobiography and Otherness in The Grand Piano: An Experiment in Collective Autobiography', in *Essays on Autobiography and Autofiction*, ed. by Kerstin W. Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, Karen Ferreira-Meyers (Mölnlycke: Elanders 2015), S. 269-278.
- John W. Campbell, 'Professional Wrestling: Why the Bad Guy Wins', in *Journal of American Culture* (19/Summer 1996), S. 129.
- Angela Carter, 'Giant's Playtime', in *New Society* (29/January 1976), S. 227-228.
- Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism – Avant-Garde – Decadence – Kitsch – Postmodernism* (Durham: Duke University Press 1987).
- John W. Campbell, 'Professional Wrestling: Why the Bad Guy Wins', in *Journal of American Culture* (19/2 Summer 1996), S. 127-132.
- Rita Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness* (Oxford: Oxford University Press 2006).
- Broderick D.V. Chow, 'Professional Wrestling and Embodied Politics', in *The Drama Review* (58/2 Summer 2014), S. 72-86.
- Broderick Chow & Eero Laine, 'Audience Affirmation and the Labour of Professional Wrestling', in *Performance Research* (19/2 2014), S. 44-53.

- Laurence de Garis, 'The „Logic“ of Professional Wrestling', in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 192-212.
- Laurence de Garis, 'Experiments in Pro Wrestling: Towards a performative and Sensuous Sport Ethnography', in *Sociology in Sport Journal* (16 1999), S. 65-74.
- Larry de Garis, 'Sometimes a Bloody Nose Is Just a Bloody Nose: Play and Contest in Boxing, Wrestling, and Ethnography', in *Sport in Society* (13/6 2010), S. 935-951.
- Thomas DeGloma, 'Awakenings: Autobiography, Memory, and the Social Logic of Personal Discovery', in *Sociological Forum* (25/3 September 2010), S. 519-540.
- Chad Dell, *The Revenge of Hatpin Mary. Women, Professional Wrestling and Fan Culture in the 1950s* (New York: Peter Lang 2006).
- James J. Dillon, 'Psychology and Spiritual Life Writing', in *The Humanistic Psychologist* (39 2011), S. 137–153.
- Wilhelm Dilthey, 'Das Erleben und die Selbstbiographie', in *Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften*, Bd. 7., hg. von Bernhard Groethuysen (Leipzig, Berlin: Teubner ²1958), S. 196-204.
- John Dizikes, *Sportsmen and Gamesman* (Columbia: University of Missouri Press 2002).
- William Duffy, 'The Oral Poetics of Professional Wrestling, or Laying the Smackdown on Homer', in *Oral Tradition* (29/1 2014). (Project MUSE, Web, 18 Jan. 2016, <https://muse.jhu.edu/>).
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. (Bloomington, London: Indiana University Press 1976).
- Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television* (New York: Columbia University Press 2009 – first edition (hardcover) 2007)
- Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* (Stuttgart: Metzler, ³2017).
- Aaron D. Feigenbaum, *Professional Wrestling, Sports Entertainment and the Liminal Experience in American Culture* (PhD, University of Florida 2000).

- Karen Ferreira-Meyers, ‚Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts‘, in *Essays on Autobiography and Autofiction*, ed. by Kerstin W. Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, Karen Ferreira-Meyers (Mölnlycke: Elanders 2015), S. 203-218.
- Paul Ferstl, ‚Dramaturgien kruder Körperlichkeiten. Ansätze zum Vergleich von Pornografie und Wrestling‘, in *Triedere. Zeitschrift für Theorie und Kunst* (2 2012), S. 65-72.
- Paul Ferstl, ‚Wrestling with Narratives: Reflections on the Montréal Screwjob‘, in *Quote, Double Quote: Interactions between High and Popular Culture*, ed. by Paul Ferstl und Keyvan Sarkhosh (Amsterdam: Rodopi 2014), S. 169-180.
- Paul Ferstl & Keyvan Sarkhosh, ‚Introduction: Popular Culture in the Field of ‘Undercomplexity’ and ‘Imbalanced Coding’‘, in *Quote, Double Quote: Aesthetics between High and Popular Culture*, ed. by Paul Ferstl von Keyvan Sarkhosh (Amsterdam: Rodopi 2014), S. 7-22.
- Paul Ferstl, ‚Aspekte der Professional Wrestling-Autobiografie im 21. Jahrhundert‘, in *Medienkulturen des Sports*, hg. von Martin Tschiggerl (Wien: Ferstl & Perz 2017), S. 172-228.
- Paul Ferstl und Alexander Sprung, ‚Notizen zu einer Kritik der Narrative Medicine‘, in *Realitäten*, hg. von Stefan Zahlmann (Berlin: Panama 2017). [In Vorbereitung]
- Lawrence Fielding, *Sport on the Road to Appomattox* (PhD, University of Maryland 1974).
- John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin Hyman 1989).
- Alasdair J.M. Forsyth, Jemma C. Lennox, Carol Emslie, ‚"That’s cool, you’re a musician and you drink": Exploring entertainers’ accounts of their unique workplace relationship with alcohol‘, in *International Journal of Drug Policy* (36 2016), S. 85-94.
- Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981) (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 356).
- Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (Frankfurt/Main: S. Fischer, 102007).

- Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics* (Chicago: Chicago University Press 1996).
- Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1993).
- Katherine R. Goodman, ‚Weibliche Autobiographien‘, in *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Stuttgart: Metzler ²1999), S. 166-176.
- Clement Greenberg, ‚Avant-Garde and Kitsch‘, in *Partisan Review* (6 1939), S. 34-49. (zitiert nach: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>)
- John Griffiths, ‚All the World's a Stage: Transnationalism and Adaptation in Professional Wrestling Style c. 1930–45‘, in *Social History* (40/1 2015), S. 38-57.
- Claudia Gronemann, *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiografie – Double Autobiografie – Aventure du texte* (Olms: Hildesheim 2002).
- Allen Guttman, *Women's Sports: A History* (New York: Columbia University Press 1991)
- Annette Hill, ‚Spectacle of excess: The passion work of professional wrestlers, fans and anti-fans‘, in *European Journal of Cultural Studies* (18/2 2015), S. 174-189.
- Matthias Hirsch (Hg.), *Der eigene Körper als Objekt. Zur Psychodynamik selbstdestruktiven Körperagierens* (Gießen: Psychosozial-Verlag 2006).
- Eric Hobsbawm, ‚Introduction: Inventing Traditions‘, in *The Invention of Tradition*, ed. by Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press ⁴1995), S. 1-14.
- David Hofstede, *Slammin': Wrestling's Greatest Heroes and Villains* (Toronto: ECW Press 1999).
- Ruth Holliday and Tracy Potts, *Kitsch! Cultural Politics and Taste* (Manchester, NY: Manchester University Press 2012).
- Siegfried Jäger, *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung* (München: UNRAST 7., vollständig überarbeitete Auflage 2015).

- Henry Jenkins, ‚Never trust a Snake!: WWF Wrestling as Masculine Melodrama‘, in *Out of bounds. Sports, media, and the politics of identity*, ed. by Aaron Baker and Todd Boyd (Indianapolis: Indiana University Press 1997), S. 48-78.
- Carwyn Jones, ‚Alcoholism and recovery: A case study of a former professional footballer‘, in *International Review for the Sociology of Sport* (49/3,4 2014), S. 485–505.
- George E. Kerrick, ‚The Jargon of Professional Wrestling‘, in *American Speech* (55/2 Summer 1980), S. 142-145.
- Christian Klein und Matías Martínez, ‚Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens‘, in *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, hg. von Christian Klein und Matías Martín (Stuttgart: Metzler, 2009), S. 1-13.
- George B. Kirsch, *Baseball in Blue and Gray: The National Pastime during the Civil War* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003).
- Sybille Krämer, ‚Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band‘, in *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, hg. von Sybille Krämer (Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998), S. 9-26.
- J. Küchenhoff, *Körper und Sprache. Theoretische und Klinische Beiträge zu einem intersubjektiven Verständnis des Körpererlebens* (Gießen: Psycho-sozial Verlag 2012).
- Philipp Kutzelmann, *Harte Männer. Professional Wrestling in der Kultur Nordamerikas* (Bielefeld: transcript 2014).
- Louis M. Kyriakoudes and Peter A. Coclanis, ‚The "Tennessee Test of Manhood": Professional Wrestling and Southern Cultural Stereotypes‘, in *Southern Cultures* (3/3 1997), S. 8-27.
- Kenneth A. Lachlan, Ron Tamborini, Rene Weber, David Westerman, Paul Skalski & Jeff Davis, ‚The Spiral of Violence: Equity of Violent Reprisal in Professional Wrestling and its Dispositional and Motivational Features‘, in *Journal of Broadcasting & Electronic Media* (53/1 2009), S. 56-75.

- Philippe Lejeune, *On Autobiography* (Minneapolis: University of Minnesota Press 1989).
- Heather Levi, ‚Sport and Melodrama: The Case of Mexican Professional Wrestling’, in *Social Text* (50/Spring 1997), S. 57-68.
- Heather Levi, ‚The Mask of the Luchador: Wrestling, Politics, and Identity in Mexico’, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 96-131.
- Heather Levi, *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity* (Durham, NC: Duke University Press 2008).
- John Lister, *Turning the Tables: The Story of Extreme Championship Wrestling* ((Three Rivers, UK: Diggory Press 2005).
- Benjamin Litherland, ‚Selling Punches: Free Markets and Professional Wrestling in the UK, 1986-1993’, in *Journal of Historical Research in Marketing* (4/4 2012), S. 578-598.
- Oliver Lovesey, ‚Disenabling Fame: Rock ‘n’ Recovery Autobiographies and Disability Narrative’, in *a/b: Auto/Biography Studies* (26/2 Winter 2011), S. 297-322.
- Gabriele Lucius-Hoene und A. Deppermann, *Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004),
- Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* 2 Bde. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997).
- Markus Lust, *„It’s still real to me, damn it!“ Professional Wrestling: Performance, Fake, Film & Fantum* (Wien: Dipl.-Arb. 2010).
- Kit MacFarlane, ‚A Sport, a Tradition, a Religion, a Joke: The Need for a Poetics of In-ring Storytelling and a Reclamation of Professional Wrestling as a Global Art’, in *Asiatic* (6/2 Dezember 2012), S. 136-155.
- Brendan Maguire, ‚Defining Deviancy Down: A Research Note Regarding Professional Wrestling’, in *Deviant Behavior: An interdisciplinary Journal* (21 2000), S. 551–565.
- Brendan Maguire, ‚American Professional Wrestling: Evolution, Content, and Popular Appeal’, in *Sociological Spectrum* (25 2005), S. 155–176.

- Sharon Mazer, *Professional Wrestling. Sport and Spectacle* (Jackson, MI: University Press of Mississippi 1998).
- Sharon Mazer, 'The World of Lucha Libre: Secrets, Revelations, and Mexican National Identity', by Heather Levi; Ringside: A History of Professional Wrestling in America by Scott Beekman; Slaphappy: Pride, Prejudice, and Professional Wrestling, by Thomas Hackett', in *TDR* (54/2 Summer 2010), S. 184-188.
- Patrizia C. McBride, 'The Value of Kitsch. Hermann Broch and Robert Musil on Art and Morality', in *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature* (29/2 2005), S. 282-301.
- Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 2 Bde. (Leipzig/Berlin: Teubner 1907 (Bd. I, 3. Aufl. 1969; Bd. II, 2. Aufl. 1955)).
- Carlos Monsiváis, 'The Hour of the Mask as Protagonist: El Santo versus the Skeptics on the Subject of Myth', in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 88-95.
- Gerald W. Morton & George M. O'Brien, *Wrestling to Rasslin': Ancient Sport to American Spectacle* (Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press 1985).
- Jasmin Mujanovic, 'The Political Economy of Professional Wrestling', in *Politics Respun* (politicsrespun.org/2011/05/the-political-economy-of-professional-wrestling-capital-unions-and-spandex/).
- Alan Munslow, *Deconstructing History* (London, New York: Routledge 2006).
- Lucy Nevitt, 'The Spirit of America Lives Here: US Pro-Wrestling and the Post-9/11 War on Terror', in *Journal of War & Culture Studies* (3/3 2011), S. 319-334.
- Bruce Newman, 'Who's Kidding Whom?', in *Sports Illustrated* (62, 29. April 1985), S. 28-70.
- Atte Oksanen, 'Female Rock Stars and Addiction in Autobiographies', in *Nordic Studies on Alcohol and Drugs* (30/1 2013), S. 123-140.

- Atte Oksanen, ‚Addiction and rehabilitation in autobiographical books by rock artists, 1974–2010’, in *Drug and Alcohol Review* (32/January 2013), S. 53–59.
- Catherine Palmer, ‚Drinking, downfall and redemption: biographies and ‘athlete addicts’’, in *Celebrity Studies* (7/2 2016), S. 169-181.
- Aaron J. Petten, ‚The narrative structuring and interactive narrative logic of televised professional wrestling’, in *New Review of Film and Television Studies* (8/4 2010), S. 436-447.
- Manfred Pfister, ‚Konzepte der Intertextualität’, in: *Intertextualität; Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister (Niemeyer: Tübingen 1985), S. 1-30.
- Tanguy Philippe, ‚Wrestling Styles and the Cultural Reinterpretation Process’, in *The International Journal of the History of Sport* (31/4 2014), S. 492-508.
- Brian Ponger, *The Arena of Masculinity: Sports, Homosexuality, and the Meaning of Sex* (New York: GMP 1990).
- Lucia Rahilly, ‚Is RAW War?: Professional Wrestling as Popular S/M Narrative’, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 213-231.
- Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. 1 (Chicago: University of Chicago Press 1990).
- Catherine Salmon and Susan Clerc, ‚“Ladies Love Wrestling, Too“: Female Wrestling Fans Online’, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 167-191.
- Nicholas Sammond (ed.), *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling* (Durham, NC: Duke University Press 2005).
- Nicholas Sammond, ‚Introduction: A Brief and Unnecessary Defense of Professional Wrestling’, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 1-21.

- Nicholas Sammond, ‚Squaring the Family Circle: WWF Smackdown Assaults the Social Body‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 132-166.
- Keyvan Sarkhosh, ‚“Trash” als ästhetische Kategorie der Postmoderne‘, in *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, hg. von Achim Hölter (Heidelberg: Synchron 2011), S. 367-377.
- Jean-Marie Schaeffer, ‚Fictional vs. Factual Narration‘, in *Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, John Pier Wolf Schmid, Jörg Schönert (Berlin u.a.: de Gruyter 2009), S. 98-114.
- Roy Schafer, ‚Narrating, Attending, and Emphasizing‘, in *Literature and Medicine* (23/2 Herbst 2004), S. 241-251.
- Roy Schafer, *Erzähltes Leben. Narration und Dialog in der Psychoanalyse* (München: Pfeiffer 1994).
- Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie* (Berlin u.a.: de Gruyter 3. erweiterte und überarbeitete Auflage 2014).
- Daniel Schulze, ‚Blood, Guts, and Suffering: The Body as Communicative Agent in Professional Wrestling and Performance Art‘, in *JCDE* (1/1 2013), S. 113–125.
- Winfried Schulze, ‚Ego-Dokumente: Annäherungen an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung „Ego-Dokumente“‘, in *Ego-Dokumente. Annäherungen an den Menschen in der Geschichte*, hg. von Winfried Schulze (Berlin: de Gruyter 1996), S. 11-30.
- Dalbir S. Sehmy, ‚Wrestling and Popular Culture‘, in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (4/1 2002), <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss1/5>), 12 S.
- Lawrence Senelick (Hg.), *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts* (Hanover, N.H.: University Press of England 1992).
- Phillip Serrato, ‚Not Quite Heroes: Race, Masculinity, and Latino Professional Wrestlers‘, in *Steel Chair to the Head. The Pleasure and Pain of Pro-*

- Professional Wrestling*, ed. by Nicholas Sammond (Durham, NC: Duke University Press 2005), S. 232-259.
- Kerstin W. Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, Karen Ferreira-Meyers (eds.), *Essays on Autobiography and Autofiction* (Mölnlycke: Elanders 2015).
- R. Tyson Smith, ‚Pain in the Act: The Meanings of Pain among Professional Wrestlers‘, in *Qual Sociol* (31 2008), S. 129-148.
- R. Tyson Smith, ‚Passion Work: The Joint Production of Emotional Labor in Professional Wrestling‘, in *Social Psychology Quarterly* (71/2 2008), S. 157-176.
- Piotr Sobolczyk, ‚Sexual Fingerprint: Queer Diaries and Autobiography‘, in *Essays on Autobiography and Autofiction*, ed. by Kerstin W. Shands, Giulia Grillo Mikrut, Dipti R. Pattanaik, Karen Ferreira-Meyers (Mölnlycke: Elanders 2015), S. 329-344.
- Susan Sontag, ‚Notes On «Camp»‘, in *Partisan Review* (31/4 1964), S. 515-530.
- Susan Sontag, ‚One Culture and the New Sensibility‘, in *Against Interpretation* (London: Vintage, 2001[1965]), S. 293-304.
- Danielle M. Soulliere, ‚Wrestling with Masculinity: Messages about Manhood in the WWE‘, in *Sex Roles* (55 2006), S. 1–11.
- Ashley Souther, ‚Professional Wrestling as Conflict Transformation‘, in *Peace Review* (19/2 2007), S. 269-275.
- Andrew C. Sparkes, ‚Bodies, Narratives, Selves, and Autobiography. The Example of Lance Armstrong‘, in *Journal of Sport and Social Issues* (28/4 2004), S. 397-428.
- Luke Stadel, ‚Wrestling and cinema, 1892–1911‘, in *Early Popular Visual Culture* (11/4 2013), S. 342-364.
- Anke Stephan, ‚Erinnertes Leben: Autobiographien, Memoiren und Oral-History-Interviews als historische Quellen‘, in *Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas*, hg. von der Abteilung für Geschichte Ost- und Südosteuropas des Historicum der LMU München, Institut für Slavische Philologie der LMU München.

(<https://www.vifaost.de/texte-materialien/digitale-reihen-und-sammlungen/handbuch/>). 31 S.

Michael Stolberg, *Homo patiens. Krankheits- und Körpererfahrung in der Frühen Neuzeit* (Wien: Böhlau 2003).

Ron Tamborini, Paul Skalski, Kenneth Lachlan, David Westerman, Jeff Davis & Stacy L. Smith, 'The Raw Nature of Televised Professional Wrestling: Is the Violence a Cause for Concern?', in *Journal of Broadcasting & Electronic Media* (49/2 2005), S. 202-220.

Ron Tamborini, Rebecca M. Chory, Ken Lachlan, David Westerman & Paul Skalski, 'Talking Smack: Verbal Aggression in Professional Wrestling', in *Communication Studies* (59/3 2008), S. 242-258.

Matthew Taylor, 'From Source to Subject: Sport, History, and Autobiography', in *Journal of Sport History* (Fall 2008), S. 469-491.

Karin Tebben, *Literarische Intimität: Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen* (Tübingen: Francke 1997).

Benigna von Krusenstjern, 'Was sind Selbstzeugnisse? Begriffskritische und quellenkundliche Überlegungen anhand von Beispielen aus dem 17. Jahrhundert', in *Historische Anthropologie* (2 1994), S. 462-471.

Jim Waxmonsky and Eugene V. Beresin, 'Taking Professional Wrestling to the Mat: A Look at the Appeal and Potential Effects of Professional Wrestling on Children', in *Academic Psychiatry* (25/2 2001), S. 125-131.

Garry Whannel, *Media Sport Stars: Masculinities and Moralities* (London: Routledge 2002).

Hayden White, *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung* (Frankfurt a. M.: Fischer 1990).

Donald J. Winslow, *Life-Writing. A Glossary of Terms in Biography, Autobiography, and Related Forms* (Honolulu: University Press of Hawaii 1980).

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Nochmals durchgesehen von Joachim Schulte. (Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003).

Stefan Zahlmann, 'Sprachspiele des Scheiterns – Eine Kultur biographischer Legitimation', in *Scheitern und Biographie*, hg. von Stefan Zahlmann und Sylka Schol (Gießen: Psychosozial-Verlag 2005), S. 7-31.

Susan Zieger, ‚Pioneers of Inner Space: Drug Autobiography and Manifest Destiny‘, in *Publications of the Modern Language Association of America* (122/5 2007), S. 1531-1547.

Frank Zipfel, ‚Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?‘, in *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Berlin, New York: de Gruyter 2009), S. 285-314.

Online-Quellen (zuletzt eingesehen am 10. Juni 2017)

Clemens Jabloner im Interview mit Renate Grabner, *Verfassungsjurist Jabloner: „Absolute Gewissheit brauchen wir gar nicht“*, 04.06.2017, <http://derstandard.at/2000058608190/Verfassungsjurist-Jabloner-Absolute-Gewissheit-brauchen-wir-gar-nicht>

Kyle Kusch, ‚Professional Wrestling Territories of North America‘, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/NWA_Professional_Wrestling_Territories.png

https://en.wikipedia.org/wiki/Brock_Lesnar

https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Benoit

https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Bryan

https://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Trump#Professional_wrestling_appearances

https://en.wikipedia.org/wiki/Dwayne_Johnson

https://en.wikipedia.org/wiki/Fingerpoke_of_Doom

https://en.wikipedia.org/wiki/Have_a_Nice_Day:_A_Tale_of_Blood_and_Sweatsocks

https://en.wikipedia.org/wiki/Mick_Foley

https://en.wikipedia.org/wiki/Monday_Night_Wars

https://en.wikipedia.org/wiki/Owen_Hart

https://en.wikipedia.org/wiki/Ring_of_Honor

https://en.wikipedia.org/wiki/Shimmer_Women_Athletes

https://en.wikipedia.org/wiki/Shine_Wrestling

https://en.wikipedia.org/wiki/Tammy_Lynn_Sytch#Adult_entertainment
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ultimate_Warrior#Trademark_and_libel_litigation
https://en.wikipedia.org/wiki/Total_Nonstop_Action_Wrestling;
<https://en.wikipedia.org/wiki/WWE>
https://en.wikipedia.org/wiki/WWE_Books
https://en.wikipedia.org/wiki/WWE#Wellness_Program
https://en.wikipedia.org/wiki/WrestleMania_XV
https://www.amazon.com/No-Four-Letter-Word-Spelling-Succeeded/dp/0306825058/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1496740742&sr=8-1&keywords=No+is+a+four+letter+word
<http://www.hawes.com/1999/1999-12-05.pdf>
<http://www.nytimes.com/books/00/02/13/bsp/nonfictioncompare.html>
<http://www.sickchirpse.com/the-iron-sheik-hacksaw-jim-duggan/>
http://www.simonandschuster.co.uk/search/books/_/N-/Ntt-WWE?Nao=20
[https://www.youtube.com/watch?v=QNB2CuJw6po.](https://www.youtube.com/watch?v=QNB2CuJw6po)

Als körperorientierte Kampf- und Sprachperformance zwischen Karneval, Sportveranstaltung und (Improvisations-)Theater besteht die Anziehungskraft des multimedialen Produkts *Professional Wrestling* (in Form von Live-Shows, TV-Live-Übertragungen und Aufzeichnungen) aus einer prekären Balance zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Während die Narrative des *Wrestling* nach wie vor einen Anspruch auf wirklichkeitsbedeutenden Referenzcharakter behaupten, sind seit den späten 1980ern die Hintergründe und Produktionsmodi der Inszenierungen dieser Entertainmentbranche zunehmend transparenter gemacht und seit den 1990ern auch in zahlreichen Autobiografien von Performerinnen und Performern thematisiert worden.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Darstellungen der Geschichte, Strukturen, Inhalte, Modi sowie die sozialen und ökonomischen Hintergründe des *Professional Wrestling* in dem ausgewählten Corpus von 60 US-amerikanischen *Wrestling*-Autobiografien zu analysieren und damit die Bedeutung dieser Texte für die sich in Entwicklung befindliche öffentliche Erinnerungskultur des *Professional Wrestling* herauszuarbeiten.

Die *Wrestling*-Autobiografie an sich ist bislang noch nicht Gegenstand der Forschung geworden; in Bezug auf das *Wrestling* selbst kann sich die Arbeit aber auf eine überschaubare Anzahl von wissenschaftlichen Analysen stützen. Im Sinne der Autobiografie-Forschung kann diese Arbeit auf umfangreiches Material zurückgreifen, welches Autobiografien etwa als literarische Texte, Darstellungen der Welt des Sports, als „Selbsterzählung“ vor allem in Bezug auf körperliches Erleben sowie als Beitrag zu kollektivem Gedächtnis und Erinnerungskultur behandelt.

Als „Leittext“ des Corpus US-amerikanischer *Wrestling*-Autobiografien ist Mick Foleys *Have a nice day! A Tale of Blood and Sweatsocks* (1999) aufzufassen, der als Bestseller-Katalysator eine Welle an *Wrestling*-Autobiografien auslöste. Die Texte kontrastieren unterschiedliche Lebensentwürfe, die auf verschiedene Weisen mit dem *Professional Wrestling* ver-

knüpft sind – vom Familiengeschäft dritter Generation bis hin zum Quereinsteiger aus anderen sportlichen Bereichen.

Das erste Kapitel dieser Arbeit bereitet dieser Analyse den Boden, indem bestehende Forschungen zu Strukturen, Inhalten und Geschichte des *Wrestling* ausgewertet, in einer Synthese zusammengeführt und weiterentwickelt werden. Ergebnis dieses Kapitels ist eine Darstellung der Definitionen, Fachbegriffe, AktantInnen, ProtagonistInnen, Produkte und Geschichte des *Professional Wrestling*, seiner kulturwissenschaftlich besonders herausfordernden und für seine Selbstzeugnisse relevanten Themen, und seiner Rezeption aus ästhetischen wie ethischen Perspektiven.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit erstellt den notwendigen theoretischen Apparat, um die Untersuchung der spezifischen Quellenform *Autobiografie* zu ermöglichen. In diesem Kapitel wird das grundlegende gattungstheoretische Wissen erarbeitet, um die Herausforderungen des Umgangs mit Texten dieser Arbeit zu veranschaulichen und aus dem aktuellen Forschungsdiskurs methodisches Rüstzeug für eine Auseinandersetzung mit Autobiografien zu gewinnen. Nebst grundlegenden Texten zu Form und Funktion bestimmt dieses Kapitel der Gegensatz zwischen auf der einen Seite poststrukturalistischen Positionen, die einem unreflektierten Glauben an die Referentialität autobiografischer Texte auf außertextuelle Begebenheiten (um damit der Möglichkeit einer Abbildung konkreter biografischer Realität) skeptisch gegenüber stehen, und auf der anderen Seite dem Umstand, dass Selbstzeugnisse oftmals die einzigen Quellen sind, die über die sozialgeschichtlichen Lebensbedingungen und Diskurse von Individuen, Gruppen oder Schichten Aufschluss geben können.

Das dritte Kapitel widmet sich der Analyse der Autobiografien als Texte und erarbeitet Aussagen zu deren Kontexten, Strukturen, Inhalten, Erzählverfahren und Funktionsweisen, etwa in Rückgriff auf Theorien zur Ausbildung eines kollektiven Gedächtnisses und von Erinnerungskulturen. Die Bedingungen, unter denen eine Person in der Lage ist, durch eine Autobiografie zu diesem Diskurs beizutragen, werden ebenso analysiert wie die Konstitution von AutorIn und ErzählerIn innerhalb der autobiografischen Texte. Darüber hinaus werden leitende Prinzipien der Form und Struktur

von *Professional Wrestling*-Autobiografien erarbeitet, die Rolle von Inter- bzw. Transtextualität in den Autobiografien geprüft und die inhaltlichen Tendenzen und Ziele der Texte analysiert. Zudem werden die in den Autobiografien enthaltenen Informationen aufbereitet, die für eine Sozialgeschichte des *Wrestling* dienlich sind, und die Mechanismen, Funktionen und Diskurse dieser Subkultur aus der individuellen Sicht der WrestlerInnen heraus dargestellt. In der Summe stellt diese Arbeit eine erste „Kulturgeschichte des *Professional Wrestling*“ dar.

Professional Wrestling is a form of sports entertainment and martial arts performance, situated between carnival, sporting event and (improvisational) theatre, a multi-medial product mainly consisting of live shows and both live and recorded TV shows. Its concept – a precarious balance between reality and fiction – has become more transparent since the late 1980s (when public discussion of its background and production modes started) and, since the 1990s, it has become the subject of numerous autobiographies authored by wrestling performers.

The dissertation analyses the autobiographical representations of the history, structures, contents, modes, as well as the social and economic background of *professional wrestling* within the existing corpus of US *professional wrestling* autobiographies, and the influence of these texts on its developing *Erinnerungskultur* (culture of remembrance) of *professional wrestling*.

The *professional wrestling autobiography* itself has not been the subject of research before; research on *professional wrestling* itself, however, has resulted in a number of scientific analyses the dissertation can rely upon. The analysis of the autobiographies as such is based on extensive secondary material (focusing on autobiographies as literary texts, as representations of the world of sports, as "self-narratives" of the body, and as contributions to collective memory and *Erinnerungskultur*).

The corpus of US *professional wrestling autobiographies* as analysed within the framework of this study comprises 60 titles. Mick Foley's *Have a nice day! A Tale of Blood and Sweatsocks* (1999) served as a bestselling cat-

alyst that sparked a wave of wrestling autobiographies. The texts narrate lives linked in a variety of ways to *professional wrestling* - from third generation family businesses to sports professionals who chose *pro wrestling* as a second career.

The first chapter of this dissertation provides a synthesis and enhancement of existing research on the history, structures and topics of *professional wrestling*. Its result is a presentation of definitions, technical terms, protagonists, and the organisational structures of professional wrestling, of its history, its especially relevant topics (both as a sub-culture and within the autobiographies), and of its reception from both ethical and aesthetic perspectives.

The second chapter provides the necessary theoretical framework to analyse texts as autobiographies and discusses their potential as sources for historical and sociological analysis, especially with regard to the implications of post-structural theories that problematize the literary genre's claims to actually reference reality.

The third chapter presents the analysis of the autobiographies and compiles information on their contexts, structures, contents, narrative methods and functions, especially in reference to the construction of a collective memory and a culture of remembrance. The study analyses modes of access to this discourse and the creation of autobiographical narrators within the framework of *professional wrestling*. The analysis also defines the leading principles of *professional wrestling autobiographies'* form and structure, their use of intertextuality, and it collects and structures information supplied by the autobiographies that are relevant for a socio-cultural history of *professional wrestling*, presenting the mechanisms, functions and discourses of this sub-culture from the individual perspectives of its performers. In its entirety, this study provides the first cultural history of US *professional wrestling*.