

Wolfgang Struck / Hans J. Wulff: Vorher und Nachher. Virtuosität von Sichtweisen und Wertewelten in TRAINSPOTTING

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Medien praktisch*, Texte1, 1998, S. 24-31.
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-81>.

Der erste Eindruck, den TRAINSPOTTING hinterläßt, ist Verwirrung und Irritation: Ein Film über Jugendliche für Jugendliche, der in manchem nahe an der Ästhetik von Videoclips ist und ihrer oft als dunkel und unzusammenhängend empfundenen Montage einzelner Bilder und Bildgruppen. Produkte einer Jugendkultur, die den Nichtmitgliedern verschlossen bleiben. Die Exklusivität der Bedeutungen und die Unzugänglichkeit der Assoziationsbeziehungen, die die Elemente zusammenhalten, also auch als Charakteristiken unseres Films?

Auch wenn die Ordnungen des Materials sich nicht aufdrängen, auch wenn die Erzählweise des Films nicht den Konventionen des Alltagskinos entspricht: Wir wollen zeigen, daß TRAINSPOTTING eine klare Ordnung des Geschehens aufweist; und wir wollen zeigen, daß sie einer besonderen Auseinandersetzung mit der Drogenerfahrung ironischen Ausdruck verleiht. Es ist die Aufgabe einer textbezogenen Analyse von Filmen, die Gesichtspunkte herauszuarbeiten, denen die Erzählung folgt, und die Strategien der Darstellung zu finden, die das Erzählte in besonderer Art und Weise auflöst und analysiert und so für den Adressaten zugänglich macht. Wir werden unsere Analyse hier an zwei zentralen Thesen aufhängen:

(1) Wir werden die globale Struktur des Films als eine zweistellige Assoziationsstruktur darstellen, die wesentlich auf einer Beziehung zwischen *Vorher* und *Nachher* beruht.

(2) An der Schlüssel- und Übergangsszene des Films wollen wir zeigen, daß die *Poetik des Bruchs* mit filmischen Anomalien spielt und dabei die Kategorien greifbar macht, die der Film zu inszenieren sucht.

Vorher und Nachher: Das umgreifende biographische Schema

Die erste Frage einer textbezogenen Analyse gilt den gestaltgebenden Globalstrukturen eines Films. Dabei geht es nicht um seinen Stil, die Beschreibung der poetischen Ausdrucksmittel und ihrer Ver-

wendungsweisen, sondern um solche Strukturen, die dafür sorgen, daß der Text eine Ganzheit ist, ein geschlossenes Gebilde mit Anfang und Ende und klaren inneren Strukturen. Die These ist also - und sie kennzeichnet eine textbezogene Analyse -, daß der Text eine *gestalthafte Ganzheit* ist. Der Text ist so ein strukturelles Objekt, das durch seine Gestaltmerkmale von der Umgebung isoliert werden kann.

Meist sind es Charakteristiken der narrativen Struktur, die im erzählenden Film die Bedingungen für Anfang und Ende bilden. So wenig TRAINSPOTTING dem traditionellen narrativen Kino verhaftet ist, ja sogar mit Formen traditionellen Filmerzählens zu brechen scheint, ist dieses aber nur ein erster Eindruck. Tatsächlich ist die Erzählung viel traditioneller, auch wenn die Form nicht auf den ersten Blick auffällt: Es geht um die grobe Gliederung des Films in ein *Vorher* und ein *Nachher*.

Eine Fluchtszene eröffnet den Film, die in der Mitte des Films noch einmal auftaucht: Und hier leitet sie eine Entzugsphase ein, die den Helden verändert und den zweiten Teil der Geschichte eröffnet. Die rastlos die Geschichte skandierende Stimme des Helden, die als erzählendes *voice-over* den ganzen Film begleitet, mag als Hinweis darauf genügen, daß jener erste Teil eine Rückblende ist: weil Rückblenden an einem Jetzt-Punkt ansetzen und die Vorgeschichte dessen präsentieren, das im folgenden in normaler Erzählzeit weiter entfaltet wird. Es ist eher die Fremdheit der Bildgestaltung, die Ungewohntheit der Szenen und die Eigenheit der Formulierungen des Erzählers, die alle Aufmerksamkeit absorbieren und Irritation verursachen, nicht die Bauweise des Films. Sie ist durchaus konventionell und bewegt sich in den Traditionen biographischen Erzählens. Wir sagen bewußt *Vorher* und *Nachher*, weil wir andeuten wollen, daß der Film auf einer nicht verkehrbaren Zeitordnung beruht und vor allem darin auf ein biographisches Entwicklungsschema hindeutet, das das Geschehen als einen Durchgang und eine Transition persönlicher Erfahrung erschließbar macht - ein Durchgang von der desozialisierten und tendenziell unkontrollierten oder gar unkontrollier-

baren Lebensform des Jugendlichen (genauer: des drogensüchtigen Jugendlichen, noch genauer: des drogensüchtigen Punk-Jugendlichen) zu einer Existenzform, die am Ende vom Sprecher ausdrücklich als übereinstimmend mit der Realität der Zuschauer - "wie ihr alle!" - bezeichnet ist.

Nun fallen einige Differenzen zwischen erstem und zweitem Teil schnell ins Auge: Während das *Vorher* als Kette von Ereignissen erscheint, deren innere Ordnung eher durch die Gleichartigkeit der Geschehnisse als durch die Handlungslinie einer klassischen Erzählung bestimmt zu sein scheint und die auf eine *Kausalität* oder *Finalität* des Geschehens weitestgehend verzichtet, erscheint der zweite Teil konventionell: Es ist *narrativ*, weil er eine Intrige hat und die Personen klare persönliche Ziele verfolgen und der darum auch ein klares Ende finden kann. Die Geschichte ist zu Ende, weil der Held sein Glück in die Hand nimmt und sich aus der Be- und Gefangenheit der Gruppe löst. Die zunehmende Narrativisierung des Geschehens geht mit einer immer mehr deutlich werdenden Fokalisierung auf den zentralen Helden einher. Beide Veränderungen der „erzählerischen Einstellung“ lassen sich durchaus begründen: Der Held bildet zwar von Anfang an das Ich der *voice-over-narration*, seine Einschätzung und Beschreibung des Geschehens treiben schon im ersten Teil die Handlung voran, doch fußt dort die Szenenfolge auf der schon genannten Gleichartigkeit der Handlungen, der Ähnlichkeit der Handlungsinteressen, der Tagesabläufe und ihrer Routinen aller Mitglieder der Gruppe, der auch der Erzähler-Held zugehört. Es entsteht im ersten Teil eine *multisituationale Gleichzeitigkeit von Ereignissen*, die *keine eindeutigen Fokusstrukturen* kennt. Der Anfang des Films ist so eine besondere Form der "Erzählung der Gruppe". Die einzelnen Vollzüge sind austauschbar, gleichartig, können vom Film als *kontinuierliche Flut von Geschehnissen* präsentiert werden. Das einzelne Ereignis hat keine Kontur, keinen besonderen Wert, weil ihm kein besonderer Kontext zugesellt ist, weil es nicht in besonderer und individueller Weise vorbereitet worden ist.

Ein Beispiel ist eine Sequenz, die die erotischen Annäherungsversuche der Jungen an einem Samstagabend zeigen: Es ist die gemeinsame Lage "Saturday Evening", die alle Beteiligten teilen, und die rituellweise damit verbundenen Doppeltätigkeit von Suff und sexueller Annäherung, die einander behindern oder gar ausschließen und bei allen zu Kleinkatastrophen führen. Die Gleichartigkeit der Lage, die Abwesenheit eines Interesses, das über das pure Ri-

tual hinausginge, die Abwesenheit oder Irrelevanz von persönlichem Interesse: daraus entsteht eine Serienstruktur, die bruchlose Übergänge möglich macht. Das Geschehen ist anonymisiert, auch wenn das besondere Profil der einzelnen Figuren greifbar bleibt; der geltende, die Szenenfolge übergreifende Quantor ist aber *man*, weil nicht das Besondere des Erlebens jedes einzelnen, sondern die Gleichartigkeit der Geschehnisse ausgestellt ist.

Man mag darüber rasonnieren, ob es eher das Moment der *Wiederholung* oder das des *Gleichbleibens* ist, das der seriellen Struktur des Geschehens im ersten Teil zugrunde liegt. So atemlos das *voice-over* die Erzählung voranpeitscht, so rastlos die Stimme in immer neuen Satzkaskaden die innere Hektik des Erzählten zu beschwören scheint: Es geht um die Darstellung der Erfahrung der *Nicht-Entwicklung*. Das Moment des *Stillstands* kennzeichnet die Erfahrung der Alltagswelt von Edinburgh wohl in einem weiteren Sinne. Ewan McGregor sagte in einem Interview: "Er [der Held] will einfach diesem lähmenden Stillstand entfliehen. Das kenne ich auch. Bei uns in Schottland ist es normal, daß Eltern ganze Wochenenden mit ihren halbwüchsigen Kindern in Pubs abhängen. Eine Zeitlang habe ich das sehr genossen. Aber dann wollte ich nur noch raus". Auch der Film weist die Gleichartigkeit der Lebensformen, die Wiederkehr der täglichen und wöchentlichen Rituale als allgemeine Charakteristik des normalen Lebens aus - und paradoxerweise nimmt die abweichende Subkultur der jugendlichen Helden gerade die Abwesenheit der Entwicklung und das Ausbleiben von Lebens- und Handlungszielen wieder auf, reproduziert gerade den „lähmenden Stillstand“, aus dem sie auszubrechen vorgibt.

Um diesen Eindruck zu vermitteln, ist allerdings die Drogenabhängigkeit wichtig, weil Drogengeschichten oft zyklisch gebaut sind und auf einem wiederkehrenden, immer wieder neu durchlaufenen Handlungsschema basieren, das die dauerhafte Ermöglichung des Rausches als Ziel hat (Wulff 1984). TRAINSPOTTING scheint mit dem mehrfachen Durchlaufen des Zyklus von Sucht, Entzug und neuer Abhängigkeit dieses Schema zu benutzen, doch verschmilzt er es mit einem zweiten genregebundenen Erzählmotiv: Die Gleichartigkeit der jugendlichen Erfahrungswelt in einer Gruppe Gleichgesinnter ist von mindest der gleichen Bedeutung, so daß der Film auch unter Bezug auf solche Pubertätsgeschichten wie DINNER gesehen werden sollte.

Erst nach dem Tode eines Freundes vereinbaren die Übriggebliebenen einen Drogenhandel - der in einer klassischen Folge von kausal und zeitlich zueinander verortbaren Teilhandlungen realisiert wird, bis zum Betrug der Gang durch den Helden am Ende. Der zweite Teil ist eine *Geschichte* in jenem engeren Verständnis von Kausalität und Zielorientierung. Damit tritt die Anonymisierung des Handelns zurück, individuelle Absichten und Ziele bilden das Zentrum der Dramaturgie, die Figuren gewinnen *gegenseinander* Kontur. Der Film handelt auch von *Bedingungen der Narrativität*, die unter der Kondition "kollektive Drogenabhängigkeit" resp. der schwächer erscheinenden, aber hier angemesseneren Beschreibung als "Freundesgruppe von Jugendlichen" (in der Drogen nur ein Thema unter anderen sind) zurückgenommen oder gar ausgesetzt erscheinen. Es fehlen unter der Ausgangsbedingung des *Vorher* so wichtige narrative Konditionen wie "Konflikt", die Gliederung des Figurenensembles in Funktionsrollen wie Prot- und Antagonist oder auch die Orientierung auf ein (gemeinsames oder individuelles) Handlungsziel, das das Ende einer Geschichte ausmachen könnte.

Vorher und *Nachher* konstituieren nun eine Zeitordnung, die auch als biographisches Muster interpretiert werden kann - als Übergangslage der Pubertät, an deren Ende die *Transition zum Erwachsenen* steht. In *TRAINSPOTTING* werden die Akteure erwachsen, indem sie die narrative Bedingung annehmen. Allerdings nehmen sie dabei in Kauf, daß das Wertesystem des *Vorher* aufgegeben wird, daß Werte verloren gehen: Die Loyalität, die in der Gruppe herrschte, wird außer Kraft gesetzt - der einzelne wird der Gruppe entgegengestellt, nicht die Gruppe selbst wandelt sich. Die Gebrochenheit, die der Film suggeriert, beruht vor allem darauf, daß der Protagonist am Ende egoistische und materialistische Handlungsziele verfolgt - so daß die biographische Entwicklung keinen Fortschritt darstellt, sondern eine deprimierende Normalisierung. Die *Moral* der Geschichte ist ambivalent: Weil der Wertehorizont der Gruppe der ersten Phase auf der Tugend der Loyalität aufgebaut ist, läßt er sich doch nicht als akzeptabler Werterahmen des Lebens auffassen, weil andere primäre Wertvorstellungen der Intimität, des Besitzes, des Körpers hier radikal außer Kraft gesetzt sind. Der Gruppenzusammenhang kann keinesfalls als soziale Idealvorstellung gesetzt werden, was spätestens dann vom Film selbst in Abrede gestellt wird, als das kleine Kind einer jungen Frau, die zu der Gruppe von Junkies gehört, vernachlässigt und unterernährt stirbt. Das entsetzliche Geschehen läßt

sich zwar im Moment mit neuem Drogenkonsum verdrängen, wird aber zu einem Trauma des Helden und taucht in einem halluzinatorischen Traumgesicht in der Schlüsselszene noch einmal auf.

Mit der Grobgliederung des Geschehens in ein *Vorher* und ein *Nachher* gehen einige Gegenüberstellungen einher, die tiefgreifend und schwerwiegend sind und die den ganzen Film in zwei unterschiedliche Realitätsphären zerfallen macht: die Gliederung der geschlechtlichen und sozialen Identitäten, die Arten und Weisen der Motivation und der mit ihnen zusammenhängenden Affekte, der Zusammenhang von Intention und Handlung weisen ebenso scharf auf die Zweiteilung des Films hin wie die Gliederung der Räume, die sich verschiebende Rolle der Narration oder die verschiedenen Konzepte von Person. Es entsteht ein Gefüge von Entgegenstellungen, die Lebenswelten des *Vorher* und des *Nachher* kontrastieren, von den Vorstellungen über Alltagsleben bis zu Identitätskonzepten.

Nun hatten wir mit der Behauptung, der ganze Film gliedere sich in eine Entgegensetzung von *Vorher* und *Nachher*, zugleich behauptet, daß der Film weniger eine klar gegliederte Geschichte erzähle als vielmehr ein Bündel von Kontrasten und Gegensätzen instrumentiere, also eher eine *assoziative* Bauweise denn eine lineare habe. Wir wollen die Oppositionen, die mit dem Vorher-Nachher-Bezug ko-realisiert sind, einzeln vorstellen - jede deutet auf eigene kulturelle, konventionelle Voraussetzungen hin.

Als ein erstes fällt auf die *Opposition der Räume*. Dem ersten und eigentlichen Handlungsort Edinburgh liegt London gegenüber. Auch wenn diese Differenz für einen deutschen Zuschauer vielleicht kaum entzifferbar ist: In *TRAINSPOTTING* steht dem traditionellen England vor allem das "neue" England gegenüber, der klassischen Industriestadt mit ihren sozialpsychologischen Bedingungen und Verfallsformen die neue Dienstleistungsmetropole. Tatsächlich ist das Gefüge komplizierter, weil das "alte England" eigentlich *Schottland* heißt, was im Film selbst auf einem grotesken Landausflug ausdrücklich als kolonisiertes Land ausgewiesen wird. Dieser Rekurs auf die komplexe innerbritische Beziehung der Regionen verankert den Generationenkonflikt und auch den Konflikt der Lebensweisen groteskerweise mit traditionellen politischen Konfliktlagen, mit Fragen nationaler Identität.

Die Gegenüberstellung von Räumen, die mit unterschiedlichen Wertmustern belegt sind, ist ein klassi-

sches poetisches Verfahren (Lotman 1973, 327ff). Die Differenz der Räume, die Tatsache, daß zwischen ihnen eine *Grenze* verläuft, ist durch die Bewegung der Helden unterstrichen - die Eisenbahn, die Reise, das Eintreten in eine andere Wirklichkeit. Der Held wird ein anderer, weil er in ein anderes Szenario eintritt. Wiederum ironischerweise wird der Übergang nach London eingeleitet mit einer längeren deskriptiven Bildsequenz, die ikonographisch, rhythmisch und durch die Unterlegung mit modischer Technomusik an die Dramaturgie von Fremdenverkehrsvideos erinnert. Die Sequenz fällt deshalb so auf, weil sie aus dem Rahmen fällt: Der Film arbeitet eigentlich mit einer knappen, höchstens eine Einstellung umfassenden Strategie der Ortssindikation (*establishing shots*). Hier hat man es dagegen mit einer *establishing scene* zu tun, die nicht allein den Orts-, sondern auch den kulturellen Wechsel anzeigt.

Das Alte und das Neue: Der Film thematisiert mehrfach, daß sich die Zeiten, die Stile, die Musik und die Drogen wandeln. Der Film handelt von alten Lebensweisen und von alten Drogen, ist fast ausschließlich mit alter Musik unterlegt.

Alte Lebensweisen: die Kneipe hat im nachbarschaftlichen Feld der Arbeiter eine zentrale Rolle - sie ist Versamlungs- und Rückzugsort, der Ort, an dem man die anderen trifft, Raum für Klatsch und Feier. Diese Rolle hat sie noch behalten, obwohl kaum noch eine erkennbare Industrie- und Arbeiterkultur erhalten geblieben ist. Damit erhält sich ein Geselligkeitsprinzip, dem nichts Eigenständiges entgegenzustellen ist; und auch das Leben unter den Bedingungen Londons kennt keine akzeptablen Formen des nachbarschaftlichen Verkehrs. Die Kneipe ist ein integrativer Ort, der z.B. keine Ausgrenzung von Drogenabhängigen betreibt, sondern sie als solche akzeptiert. Es sollte allerdings angemerkt werden, daß die Kneipe ein ebenso differenzierter wie exklusiver Ort ist: Klar geschieden sind eine *in-group* und die Peripherie der Fremden. Schrifttafel: Erster Tag des Edinburgh-Festivals; ein Fremder betritt die Kneipe, wird von der Jugendbande zusammengeschlagen und ausgeplündert; von Sanktionen oder auch nur Mißbehagen ist keine Spur. In der *in-group* werden auch diejenigen, die drogensüchtig sind, nicht sanktioniert oder auch nur mit Vorsicht behandelt, sondern als süchtige Mitglieder in ähnlicher Selbstverständlichkeit behandelt wie Alkoholabhängige. Inwieweit der Ort tatsächlich integrativ ist oder auf Gleichgültigkeit basiert, ist schwer zu entscheiden. Er gehört zu einer Infrastruktur des

Nachbarschaftlichen und scheidet das Eigene und das Fremde: Diese rituelle Funktion steht im Zentrum, nicht die Frage danach, ob die Gemeinschaftsform der Kneipe therapeutisch reagieren kann. Sie dokumentiert eher die Geschlossenheit des Milieus denn seine Fähigkeit, Probleme zu regulieren. Latente Gewalttätigkeit: Der Psychopath kann sich nicht anpassen, er bleibt in der einen und der anderen Umgebung gleichermaßen uneingepaßt, egozentrisch, verletzlich, aggressiv. In der Welt des *Vorher* gehört er aber zu den Einheimischen, das mildert den Eindruck der Brutalität und des unkontrollierten Jähzorns. In der Welt des *Nachher* ist er auf sich gestellt, so daß die Psychopathie seines Verhaltens um so mehr ins Auge fällt.

Was geschieht nun, als der Held nach erfolgreichem Entzug nach London geht? Er wird zum Immobilienmakler, ausgerechnet zu einem, der mit der intimen Umgebung von Käufern/Mietern handelt. Er paßt den Kleidungsstil der "Piccadilly Road" an. Er ist allein, gibt auch die Geselligkeits- und Intimitätsformen auf, die in Edinburgh mit der Kneipe als einem sozialen Zwischen zwischen häuslicher Intimität und anonymer Öffentlichkeit assoziiert waren. Die Kneipe wie auch rituelle Formen des Familienlebens sind intergenerationelle Treffpunkte, Freunde und Familie sind anwesend. Dieses Zwischen versinkt nun, und dies ist der wohl gewichtigste der Gründe, warum das Ende des Films so frustrierend ist: Zwar ist der Coup gelungen, der Held hat das Geld gewonnen und zeigt sich sogar dem Schwächsten der Geprellten gegenüber großzügig und solidarisch - aber er hat die Gemeinschaft verloren und es ist nicht klar, was er an ihrer Stelle haben wird.

Vom Vorher zum Nachher: Der Übergang von der Gruppe zum Individuum

Den Übergang vom 'Vorher' zum 'Nachher' markiert nicht ein einzelner Zeitpunkt, sondern eine Sequenz, die mit dem Tod von Allisons Baby beginnt und mit Rentons Aufbruch nach London endet. Formal hervorgehoben durch die zeitliche Positionierung - die Sequenz erstreckt sich von der 36. bis zur 54. Minute, steht also ziemlich genau in der Mitte des 90minütigen Films -, vor allem aber durch die Wiederholung der Anfangsszene, die einen deutlichen Einschnitt innerhalb der narrativen Globalstruktur markiert, thematisiert die Sequenz inhaltlich den nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen - vorläufig jedenfalls - gelingenden Entzug.

Dabei bildet diese Szenenfolge die Zweiteilung des Films noch einmal in sich ab. Denn daß der Tod des Babys ein Ereignis darstellt, nach dem nichts mehr so sein würde wie zuvor, bleibt zunächst eine Behauptung des 'voice-over'-Erzählers, die innerhalb kürzester Zeit in mehreren Varianten wiederholt wird. Tatsächlich jedoch ist das, was die Freunde nach dem Tod des Babys tun, genau das, was sie immer getan haben: sie setzen sich den nächsten Schuß. Und den übernächsten. Und auch die Behauptung, der besondere Charakter des Ereignisses habe Sick Boy für immer verändert, was sich vor allem darin äußere, daß er "für diese Art von Ereignis keine Erklärung" habe, läuft in die Leere. Auch vorher hat Sick Boy eigentlich nicht besonders viel erklärt. Ein *Ereignis* im Sinne einer semiotischen Narrativitätstheorie, d.h. eine signifikante Änderung innerhalb der Ordnung der diegetischen Welt, die den elementaren Kernpunkt einer Narration bildet (vgl. Lotman 1973), ist der Tod des Kindes also gerade nicht. Und auch die Festnahme Rentons und Spuds nach einem mißglückten Ladendiebstahl, deren Ereignishaftigkeit nicht mehr nur vom rückblickenden 'voice-over'-Erzähler behauptet wird, sondern auch durch die exponierte Position innerhalb der narrativen Struktur gestützt zu werden scheint, bleibt zunächst fraglich. Denn der anschließende Prozeß und der mit sichtlicher Erleichterung aufgenommene Freispruch auf Vorbehalt, nämlich mit der Auflage, einen Entzug zu machen, bringt ebenfalls nicht die erwartete Wende im Leben Rentons. Noch am selben Tag folgt mit dem Ausbruch aus dem Methadon-Programm der Rückfall in die Sucht.

An dieser Stelle beginnt der Film, ein differentielles Geflecht von topographischen und semantischen Räumen zu entfalten. Renton flüchtet aus dem Pub, wo Familie und Freunde seinen Freispruch feiern, auf einen Hinterhof, steigt auf die Begrenzungsmauer, balanciert einen Augenblick darauf entlang und springt dann jenseits herunter - um auf dem Fußboden in der Wohnung von 'Mutter Oberin' zu landen. Die gegen gängige kinematographische Codes verstoßende und daher besonders exponierte Verbindung von Bewegungskontinuität und räumlicher Diskontinuität - ein Stilmittel, das TRAINSPOTTING mehrfach einsetzt, so etwa am Beginn, wenn der Sturz während eines Fußballspiels zum Absturz in den Heroinrausch wird - versetzt nicht nur den Körper von einem Raum in den anderen, sondern konfrontiert und verbindet zugleich verschiedene Typen von Räumen. Die Mauer ist ein realer Ort in der diegetischen Welt, sie ist aber auch ein poetisches Zeichen: die symbolische Grenze zwischen dem ab-

strakten semantischen Raum der Familie und dem der Drogen; die Gratwanderung ist insofern auch Metapher für eine prekäre Entscheidungssituation. Gerade diese Überlagerung verleiht dann aber auch der folgenden Bewegung, die ihren Abschluß wieder im *realen* Raum des Drogenkonsums findet, metaphorische Relevanz. Und diese Bewegung von der Mauer in den Raum der Drogen ist nun diesmal nicht als Absturz inszeniert, sondern als bewußter Sprung, der in artistischer Leichtigkeit ausgeführt wird und geradewegs in die mit Stilgefühl und Witz von den Protagonisten zelebrierte "intravenöse Injektion harter Drogen" führt. So wird auf der visuellen Ebene, die konventionellerweise mit höherem Wahrheitswert konnotiert wird als etwa Figuren- oder Erzählerrede, eine sehr nachdrückliche 'Wahrheit' der Süchtigen formuliert: sie folgen keinem dumpfen Zwang, gegen den sie vergeblich ankämpfen, und sie verlieren nicht ihre Persönlichkeit, ihr Selbstbewußtsein und vor allem nicht ihre Würde. Jedenfalls nicht, solange sie innerhalb der Regeln des selbstgewählten Spiels bleiben. Genau das grenzt auch die frei gewählte Sucht von der "staatlich reglementierten" des Methadon-Programms ab: was dieses vor allem auszeichnet, ist seine Stil- und Freudlosigkeit. Das bedeutet nicht, daß der Heroin-Konsum 'geschönt' wird; natürlich ist 'Mother Superior' ein skrupelloser Dealer, was sich etwa in der Diskussion um Barzahlung bestätigt, aber eben diese Rolle läßt sich ohne jede moralische Verurteilung als Rolle spielen und akzeptieren. So scheint es jedenfalls bis genau zu dem Punkt, an dem Renton seinen - vorläufig - letzten Schuß von 'Mutter Oberin' auf dem Silbertablett serviert bekommt.

Die folgende Ohnmacht markiert zunächst eine stilistische Zäsur: die souverän kommentierende 'voice-over'-Narration kommt für längere Zeit zum Schweigen, die beobachtende Perspektive wird in einer Reihe verwirrender Point-of-view-Einstellungen in das Geschehen einbezogen. Das könnte zunächst so gedeutet werden, daß hier eine subjektive Perspektive eingenommen würde. Aber gerade die auffälligste dieser Einstellungen, der scheinbar abstrakte Farbrausch, der auf das im Detail gefilmte Einführen der Kanüle folgt und der stark an Bilder erinnert, in denen etwa 'Szene-Drogen-Filme' wie YELLOW SUBMARINE Rauschzustände visualisieren, erweist sich als realistisches Detail: wir beobachten den 'Schuß', indem die Kamera die Position des Stempel in der Spritze einnimmt; von hier aus sehen wir zunächst, wie das Blut in die Kammer gezogen wird und sich mit der gelblichen H-Lösung vermischt, und dann, wie dieses Gemisch in die Vene

gedrückt wird (genau genommen wäre es dann die Kamera selbst, die das Heroin in die Vene drückt!). Dieser Detailblick endet an der Körpergrenze, er geht nicht in die Kanüle rein, deren Ausgang nicht erkennbar ist: der Körper bleibt opak. Auch während der folgenden Fahrt ins Krankenhaus wird nur scheinbar die Perspektive Rentons eingenommen. Zwar befindet sich die Kamera mehrfach in seiner Position, während zugleich der Blick durch den roten Teppich, auf dem er gelegen hatte, als er in Ohnmacht gefallen war, eingeengt wird, aber was in diesem limitierten Bildraum erscheint, ist geradezu übermäßig klar und unverzerrt - und somit schwer mit dem 'Bewußtsein' eines Bewußtlosen zu identifizieren.

Eine wirklich subjektive (Innen-) Perspektive auf visueller Ebene nimmt TRAINSPOTTING erst bei der Darstellung des eigentlichen Entzugs ein. Nicht der Drogenrausch, dessen Vermittlung auf die sprachliche Ebene beschränkt bleibt ("Nimm den besten Orgasmus deines Lebens, multipliziere ihn mit tausend [im Original heißt es *twenty*; Deutsche neigen zu Übertreibungen oder trauen ihrer Jugend schlechtere Orgasmen zu als Briten das tun] und du hast immer noch lange nicht das, was Heroin dir verschafft"), erfährt hier eine kinematographische Umsetzung, sondern ausschließlich die traumatische Halluzination des Entzugs. Alle Freunde tauchen dabei noch einmal auf, als angst- oder schuldauslösende Figuren in einem Alptraum-Szenario, das die bis dahin verdrängten Aspekte der individuellen Beziehungen Rentons zu den nun vereinzelt wahrgenommenen Mitgliedern der 'Gruppe' ausagiert. Und erst hier wird auch der Tod des Babys zum *Ereignis*, das jetzt, im nachträglichen 'Durcharbeiten' zu der einschneidenden biographischen Zäsur werden kann, zu der es zunächst allein der gesprochene Erzählerkommentar, nicht aber die filmische Erzählung gemacht hatte. So stellt sich der Entzug als Prozeß der Individuation dar, der auch die Beziehungen von Subjekt und Umwelt neu, und das heißt unter anderem unter dem Aspekt der Verantwortung, definiert. Erst jetzt kann Renton zum Protagonisten einer Geschichte werden, in der das, was bisher als bloßes Geschehen im Hintergrund eines immer gleichen (Drogen-) Alltags blieb, ereignishaft Zäsuren setzt. 'Geschichtsfähig' geworden, kann Renton neu beginnen: mit den alten Drogen, der alten Musik, den alten Freunden und dem alten Lebensraum gibt er sein altes Leben auf - ein Ablöseprozeß, von dem dann in Form einer Geschichte, mit nunmehr narrativ funktionalisierten retardierenden Elementen, der Rest des Films erzählt. Im Fluchtpunkt dieser Ent-

wicklung steht die Normalität, deren Komplizenschaft sich der 'voice-over'-Erzähler am Ende noch einmal versichert - klassisches Schema des Bildungsromans, in dem der Konflikt mit der bürgerlichen Welt "seine Erledigung darin findet, daß einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten" (Hegel XXX): "I'm cleaning up and choosing Life. I'm looking forward to it already. I'm going to be just like you: the job, the family, the fucking big television, the washing machine, the car, the compact disc and electrical tin opener, good health, low cholesterol, dental insurance, mortgage, starter home, leisurewear, luggage, three piece suite, DIY, game shows, junk food, children, walks in the park, ninety-five, good at golf, washing the car, choice of sweaters, family Christmas, indexed pension, tax exemption, clearing the gutters, gettin by, looking ahead, the day you die."

Auch wenn man das als Sarkasmus lesen will, stellt doch die Geschichte vom Ausstieg die behauptete Leichtigkeit des Junkielebens nachhaltig in Frage. Rentons erste Begegnung mit der alten Welt nach dem Entzug ist ein Besuch bei Tommy, dessen Einstieg in die Drogenwelt sich parallel zu Rentons Ausstieg vollzogen hat - und zwar nicht als Ergebnis einer lustvollen Wahl, sondern aus einer tiefen Depression heraus -, und der mittlerweile körperlich und geistig völlig heruntergekommen und darüberhinaus HIV-infiziert ist. Sein qualvoller Tod, für Renton zugleich Auslöser, noch einmal nach Edinburgh zurückzukehren, repräsentiert im zweiten Teil eine völlig unromantische Welt der Drogen; und wenn Tommy es nunmehr ist, der hartnäckig an der Behauptung festhält, der Heroin-Trip sei "besser als Sex", dann mag man das nicht mehr so recht glauben. Gerade in dieser Diskrepanz zwischen subjektiver Behauptung und - scheinbar - objektivem Tatbestand liefert die Geschichte von Tommys langsamen Sterben einen Hinweis auf die Perspektivgebundenheit der - jeder - Darstellung. Denn nicht Tommy selbst ist es, der sie erzählt, sondern wechselnde Erzählfiguren und damit verbunden wechselnde diskursive Felder. Zum ersten Mal erscheint der kranke Tommy als Haluzination Rentons in der 'Entzugs'-Sequenz, parallel montiert mit Bildern eines Fernsehers, in dem Rentons Eltern als Kandidaten einer Quiz-Show komplizierte medizinische Fragen über AIDS beantworten. Gleich zwei Formen des Redens über Aids, die beide der subjektiven Erfahrung gegenüber unangemessen erscheinen, werden so auf-

gerufen und parodiert: Weder die populäre Aufbereitung im Fernsehen noch der medizinische Fachjargon bieten Renton, der Tommy zu seinem ersten Schuß überredet hat und sich daher an dessen Infektion schuldig fühlt, eine Basis, um mit diesem Schuldkomplex umzugehen. Und erst recht haben sie nichts mit dem Tommy zu tun, den Renton nach seinem Entzug besucht.

Eine eigene, abschließende 'Wahrheit' setzt der Film dem nicht entgegen, jedenfalls keine, die sich als Antwort auf eine Quizfrage fassen ließe. Ebensovienig trifft er irgendeine definitive Aussage über das Leben als Junkie, die nicht gleich wieder in Frage gestellt würde. So erweist sich die grundlegende Zweiteilung der narrativen Struktur von TRAINSPOTTING zugleich als Muster einer filmischen Selbstreflexion, die die Erwartung authentischer Einblicke in fremde, hier subkulturelle, Lebenswelten durch die Ambivalenz verschiedener Formen des 'Redens über' konterkariert. Realität erweist sich dabei als eine Frage des Standortes - so wie es auf furiose Weise das Vorstellungsgespräch demonstriert, mit dem Spud die Auflage des Sozialamts erfüllt und zugleich verhindert, daß er den angebotenen Job womöglich bekommt: was sich im semantischen Raum der Normalität als das erwartbare Scheitern eines ebenso dummen wie unverfrorenen geborenen Verlierers darstellt, wird, so behauptet es jedenfalls die 'voice-over'-Narration, in der Subkultur zum Triumph eines hochreflektierten, souverän die Erwartungen der Kommission ins eigene Kalkül einbeziehenden Spielers, der entsprechend mit ästhetischen Kriterien beurteilt wird: virtuos!

Das Spiel mit Erwartungen jedenfalls betreibt auch TRAINSPOTTING bis hinab auf mikroskopische Ebene. Ein besonders markantes Beispiel findet sich wiederum in der als Schlüsselsequenz beschriebenen Szenenfolge: Nachdem Renton aufgrund seiner Überdosis ohnmächtig geworden ist, kündigt 'Mutter Oberin' an, ein Taxi rufen zu wollen, und schleppt Renton die Treppe hinab. In Parallelmontage sieht man einen Krankenwagen fahren, der genau

in dem Augenblick, als 'Mutter Oberin' mit Renton die Straße erreicht hat, im Hintergrund auftaucht - und vorbeifährt. Konfrontiert würden hier zunächst eine filmspezifische Wahrnehmung, die gewohnt ist, so 'offensichtlich' aufeinander bezogene Ereignisse als zusammengehörige Elemente einer kohärenten Struktur zu dekodieren, und eine an ein sehr viel höheres Maß an Kontingenz und Heterogenität gewohnte Alltagswahrnehmung. Eben diese Konfrontation eröffnet aber eine weitere Bedeutungsebene des filmischen Textes, auf der gerade die unerwartete Kontingenz als signifikantes Merkmal im Rahmen einer selbstreflexiven Bewußtmachung filmischer Konventionen 'lesbar' wird. Und unter genau dieser Prämisse leistet sich TRAINSPOTTING dann, unmittelbar vor dem Trauma des Entzugs, die größte Annäherung des 'Redens über' Drogen an eine positive Rauscherfahrung, wenn der Weg des bewußtlosen Renton nicht nur in traumhaft schönen Bildern inszeniert, sondern darüber hinaus von der unendlich ruhigen, Melancholie und Hoffnung paradox vereinigenden Musik Lou Reeds rhythmisiert wird (bevor sich während der Entzugs-Sequenz bereits der Londoner Techno-Rhythmus ankündigt). Perfect Day.

Im Spiel mit divergierenden Sichtweisen und Wertewelten entwickelt TRAINSPOTTING seine eigene Virtuosität. Das bedeutet nicht, daß die exponierte Subkultur bis zur Beliebigkeit relativiert würde, es verweist aber darauf, daß, wer etwas erfahren will, bereit sein muß, die eigene Wahrnehmung in Frage zu stellen. Und es beweist, daß das durchaus Spaß machen kann.

Literatur

Lotman, Jurij M. (1973) *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 582.).

Wulff, Hans J. (1984) DAS VERLORENE WOCHENENDE (THE LOST WEEKEND, USA 1945, Billy Wilder): Notizen zur Beschreibung eines Films über einen Alkoholiker. In: *Wiener Zeitschrift für Suchtforschung* 7,3-4, S. 27-36.