

Aus diskurstheoretischer Sicht

# „Lust for Life“

Ansätze zu einer Diskursanalyse von *Trainspotting*

Eggo Müller

I. Als DANNY BOYLES umstrittener Film *Trainspotting* nach dem Roman von IRVINE WELSH 1996 in die Kinos kam, war sich die Kritik in einem Punkt einig: Bemerkenswert erschien ihr, daß *Trainspotting* nicht die üblichen, mit den Themen „Sucht“ und „Drogenabhängigkeit“ assoziierten Darstellungsformen und Wertungen realisierte. So hieß es im *Kinofenster der Bundeszentrale für politische Bildung* (KINOFENSTER):

„*Trainspotting* ist eine Provokation des gängigen ‚Sozialrealismus‘, mit dem sonst dieses Thema aufbereitet wird und der meist in pädagogischer Absicht vor allem Betroffenen erzeugen möchte und sich dementsprechend auf die abschreckende Wirkung des Drogenkonsums konzentriert. Hier wird nicht moralisiert oder gleich über die Gefühle der Jugendlichen hinweg gewertet, sondern Drogenkonsum aus ihrem eher unkritischen Blickwinkel emphatisch und nahezu enthusiastisch gezeigt. Der Film sucht nicht nach Gründen im sozialen Milieu oder im Elternhaus“ (ZANDER 1996, S. 2).

Der Tenor dieser Kritik zu *Trainspotting* ist typisch für die Rezensionen des Films. Autor und Regisseur des Film unterstützten diese Sichtweise durch ihre von der PR für den Film massiv verbreiteten Äußerungen. So führte JOHN HODGE, Autor des Drehbuchs zum Film, in einem Interview aus:

„Die Literatur schildert Drogensüchtige zumeist als Opfer, die Mitleid verdienen. Wir wollten aber aus der Sicht der Charaktere erzählen ... Das Buch von IRVINE WELSH provoziert, weil es Drogenabhängige mit einem Sinn für Humor zeigt. In unserer Gesellschaft betrachtet man sie meistens als Abfall, als Schmutz, den man wegwerfen muß. Wir zeigen sie als Wesen, die nicht nur nach Drogen, sondern auch nach dem Leben süchtig sind, die lustvoll dem Tod entgegenschlittern. Das weckt Irritationen, denn dieses Bild paßt nicht in unsere Vorstellungen“ (nach KÖHLER 1996, S. 3).

Macher und Kritik sind sich einig: Sie sprechen über den Film nicht in erster Linie als künstlerisches Ereignis, nicht als Film, sondern als ein diskursives Ereignis, das sich vom üblichen, dem zum Thema „Drogensucht“ Erwartbaren unterscheidet. Die Aufmerksamkeit der Presse für den Film rührt von seiner abweichenden Position in einem Feld von Auffassungen und Äußerungen her, die zum Zeitpunkt seines Erscheinens als dominant galten. Was allgemein in den Kritiken bemerkt wird, ist seine Differenz zum „normalen“ gesellschaftlichen Diskurs über Drogenabhängigkeit und über Drogenabhängige. Pointiert bringt dies ein Satz aus einer gar nicht so wohlmeinenden Kritik in der *Wochenpost* zum Ausdruck:

„Das beste an diesem Film ist noch der Verzicht auf sozialpädagogische Opferbezeichnungen“ (WESTPHAL 1996).

Die Kritiken reagieren auf den Film also nicht als ein ästhetisches Phänomen, sondern als ein Statement. Sie bewerten ihn als eine Äußerung in einem Feld gesellschaftlich regulierter und regulierender Äußerungen, als ein diskursives Phänomen.

II. In MICHEL FOUCAULTS Sinne sind „Diskurse“ als institutionalisierte Aussagemengen zu verstehen, die im Blick auf das, was man wissen und sagen könnte, stets als Auswahl oder ‚Verknappung‘ verstanden werden müssen“ (PLUMPE 1988, S. 331). Der Diskursanalyse geht es um die Beschreibung dieser Regularitäten, wie FOUCAULT in einem Interview erläutert hat:

„Ich möchte nicht unterhalb des Diskurses nach dem Denken der Menschen suchen, sondern ich versuche, den Diskurs in seiner manifesten Existenz zu nehmen, als eine Praxis, die bestimmten Regeln gehorcht. Es geht um Regeln der Formierung, der Existenz, der Koexistenz, um Systeme der Funktionsweisen usw. Und genau diese Praxis in ihrer Konsistenz und

Dr. Eggo Müller ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg.

beinahe in ihrer Materialität beschreibe ich“ (so FOUCAULT 1969; nach SCHÖTTLER 1988, S. 164).

So definiert eignet sich FOUCAULTS Diskursbegriff aus der *Archäologie des Wissens* (1981) als operative Kategorie zur Analyse kulturgeschichtlicher Prozesse in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang (vgl. PLUMPE 1988, S. 331). Und dieses operative Verständnis der Diskursanalyse scheint sich, nachdem die heftigen Debatten der 80er Jahre um Poststrukturalismus und Dekonstruktion abgeklungen sind, durchgesetzt zu haben. Viele kulturwissenschaftlich inspirierte Untersuchungen beschreiten mittlerweile ganz selbstverständlich diskursanalytische Wege, ohne daß dies noch gegenüber einer – in den erregten Debatten um den Tod des Autors ohnehin zum Pappkameraden entstellten – Hermeneutik profiliert werden müßte. Beschwichtigend heißt es schon 1988 in der Einleitung zu dem von JÜRGEN FOHRMANN und HARRO MÜLLER herausgegebenen Sammelband zu *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*:

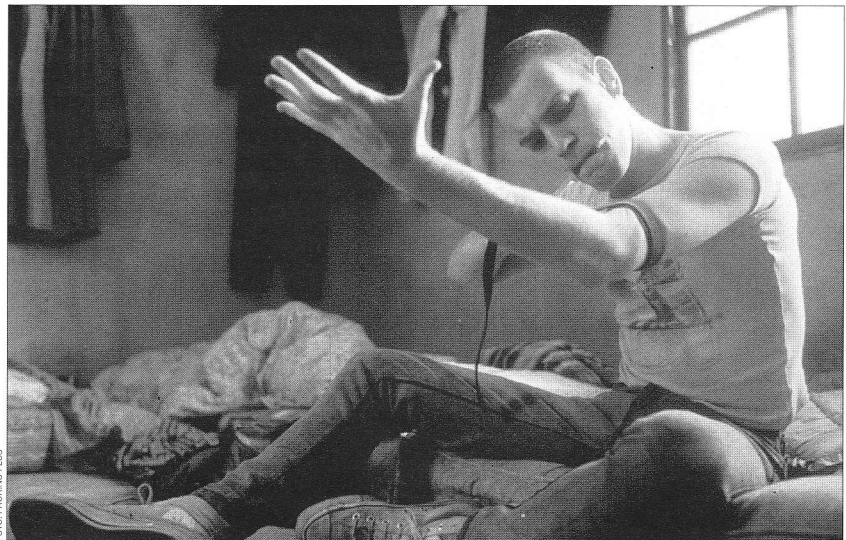
„Die diskurstheoretische Analyse konzentriert sich ... auf die mehr oder minder funktionierenden Ähnlichkeiten, auf die Serien und geregelt-ungeregelten Streuungen, in die die Subjekte allemal inkorporiert sind. Es geht also gar nicht um die Mortifikation des Subjekts ...“ (FOHRMANN/MÜLLER 1988, S. 14).

Um was geht es also? Vielleicht läßt sich am einfachsten verdeutlichen, was Diskursanalyse im kunst- oder kulturwissenschaftlichen Feld in den Blick nehmen kann, wenn man ihren Fluchtpunkt im Unterschied zu den Bezugsgrößen anderer Methoden der Analyse bestimmt. Hermeneutische Analysen mögen das Werk, einen – ggf. vom Autor verborgenen und verbürgten – „tieferen“ Sinn eines Textes untersuchen. Formalistische oder neoformalistische Analysen mögen die Ästhetik eines Artefakts, die Literarizität eines Romans oder die Filmizität eines Spielfilms untersuchen. Solche Analysen arbeiten an der Konstruktion des spezifisch Literarischen oder spezifisch Filmischen. Rezeptionsanalytische Studien dagegen beziehen sich auf ein von der Werkstruktur impliziertes ideales Verstehen oder auf eine von empirischen Rezipienten tatsächlich vollzogene „Lektüre“ eines Textes.

Wie läßt sich entsprechend der Bezugspunkt einer Diskursanalyse beschreiben?

Es geht um „institutionalisierte Aussagemengen“ (PLUMPE 1988, S. 331), um „geregelt Formationen von Aussagen“ (FINK-EITEL 1989, S. 59), die das historische Feld möglicher Aussagen einengen, was einschließt, wie FOUCAULT in seinen Studien zu *Sexualität und Wahrheit* (1983) betont hat, daß Äußerungen provoziert und hervorge-trieben werden.

III. Eine so verstandene Diskursanalyse steht offensichtlich im Zusammenhang mit mentalitätsgeschichtlichen Fragestellungen und zielt auf spezifische Untersuchungsfelder: Wo so weitgehend regulierte Institutionen wie Medizin, Ökonomie oder Rechtsprechung „ihre“ Diskurse hervorbringen, mögen sich solche „Aussagemengen“ und die historische, je geltenden Formen ihrer Regulierung, ihrer Variationen, Abweichungen, Veränderungen usw. systematisch beschreiben lassen (vgl. FOUCAULT 1983). In den kulturellen Bereichen aber, die sich als „Medien“ oder gar als Künste institutionalisiert haben, sind dem Medizinischen, Ökonomischen oder Juristischen vergleichbare diskursive Regulierungen nicht ohne weiteres auszuma-



Trainspotting

chen. Es handelt sich bei den „Medien“, sallow formuliert, um „diskursverarbeitende“ Gewerbe, deren Funktion darin besteht, spezialisierte Diskurse miteinander in Verbindung zu bringen und – je nach Medium – für gesellschaftlich mehr oder weniger allgemeine Kulturen aufzubereiten.

JÜRGEN LINK hat solche Diskurse verschiedentlich als „Interdiskurse“ (1988,

S. 284) beschrieben, die „aus der Tendenz zur Reintegration der Spezialdiskurse generiert werden“ (ebd., S. 286). Die Diskursanalyse eines Films bestünde dann darin, die Konstruktion solcher Interdiskurse, wie sie in einem Korpus – ob Einzelwerk, Personalwerk, historischer Quer- oder Längsschnitten – auftreten, zu beschreiben. Es stehen dann nicht das einzelne Werk, der einzelne Autor oder Regisseur oder einzelne Rezipienten in Frage, sondern gesellschaftliche Denkmuster und ihre historischen Regulierungen. Darin gründet auch die Affinität kulturwissenschaftlicher Untersuchungen, insbesondere auch die der Cultural Studies zu diskursanalytischen Verfahren.

Es geht darum, die positiv im Text getroffenen Äußerungen oder Bündel von Äußerungen in einem Feld gesellschaftlicher Diskurse zu verorten. Die „Auflösung“ des Textes im Sinne des Poststrukturalismus ist sozusagen die logische Voraussetzung einer solchen Diskursanalyse, während der Begriff des Werks zur bloß statistischen Größe wird, die das zwischen zwei Buchdeckeln Bedruckte oder das zwischen Vorspann und Abspann eines Filmes Belichtete benennt. Für eine Diskursanalyse ist es schlichtweg nicht von Interesse, ob ein „Werk“, ein Autor oder ein Rezipient selbstbewußt über Äußerungen und Bedeutungen verfügt, oder ob diese, um es im entsprechenden Jargon zu formulieren, „vom Diskurs geschrieben werden“. Empirisch kann Diskursanalyse über solche philosophischen Implikationen keine Aussagen treffen, und deshalb scheint mir auch allein die operative Formulierung der Diskursanalyse sinnvoll zu sein: Im Fadenkreuz dieser Methode der Analyse steht die gesellschaftliche Regulierung von Äußerungen, ihre Verteilung und Verschiebung. Sie setzt eine synchrone und diachrone Erfassung von Äußerungsmengen voraus, mit dem Ziel, die Strukturen ihrer Regulierung und damit gesellschaftliche Machtverhältnisse zu offenbaren.

**IV.** Damit ist offensichtlich, daß die Diskursanalyse eines Filmes zu einem bodenlosen Unterfangen werden muß, wenn sie all seine spezifischen Redeweisen im gesellschaftlichen Feld positionieren soll. Gerade *Trainspotting* erweist sich gegenüber einem solchen Verfahren als sperrig, weil der Film das Spiel mit Zitaten, mit uneigentlichem

Sprechen, Ironie und Parodie auf die Spitze treibt, und zwar in Bild, Wort und Musik. Zudem nutzt der Film das ästhetische Potential der unauflösbar ambivalenten Zeichnung seines Milieus, daß eine positive Fixierung seiner „Aussagen“ zum Scheitern verurteilt wäre. Notwendige Voraussetzung einer Diskursanalyse von *Trainspotting* ist eine thematische Eingrenzung. Es ließe sich beispielsweise an der in den Rezensionen mit schöner Regelmäßigkeit hervorgehobenen „Abwesenheit“ eines typisch „sozialpädagogischen“ Gestus ansetzen, der Drogenabhängige als bemitleidenswerte Opfer einer gesellschaftlichen Problematik darstellt.

Als Gegenmodell zu *Trainspotting* ist in der deutschen Kritik immer wieder *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (D 1981, ULI EDEL) erwähnt worden, die bekannte Verfilmung von Tonbandprotokollen der 15jährigen CHRISTIANE F. Dieser Film folgt dem typischen Muster des autobiographischen Berichts. Eine Handreichung der *EU* über Filme zum Thema „Suchtvorbeugung“ gibt die folgende Synopse von *Christiane F.*:

„Die authentische Geschichte eines 14-jährigen Mädchens, das in den Teufelskreis Heroinsucht hineingerät. Scheidung der Eltern, Trennung von der kleineren Schwester, wenig Verständnis von der Mutter, waren einige der Gründe. Christiane und ihr Freund müssen ihre ganze Energie aufwenden, um Geld für den nächsten Schuß zu besorgen und gehen am Bahnhof Zoo ‚anschaffen‘. Als sie ihren Freund Axel in der Wohnung tot auffinden, die Spritze noch im Arm, sind sie geschockt. Als dann ihre beste Freundin stirbt, setzt sich Christiane den goldenen Schuß“ (SINGER 1996, S. 545).

Das entscheidende Stichwort ist „Teufelskreis“, in den Christiane F. durch Verschulden der Umwelt hingerät. Und dieser Teufelskreis wird im Film als eben solcher inszeniert, quälend, ohne Ausweg, ohne Lust und Vergnügen, weder in der erzählten Welt noch im Erzählen. Das Modell des Teufelskreises dominiert auch die Narration, die Erzählung ist zyklisch angelegt und zeugt von dem ausweglosen Zusammenhang von sozialer Verwahrlosung, Sucht, Anschaffen-Müssen, Entzugsversuchen, neuerlichem Drogen-Verfall, Sucht, usw. usf. Nur ein schicksalhafter Zufall kann Christiane F. retten. Sie überlebt den goldenen Schuß, den sie sich am Ende ih-

rer Drogenkarriere setzt. Der Epilog erzählt, daß Christiane F. mit Hilfe ihrer Mutter außerhalb von Berlin erfolgreich entziehen kann. Der Film zeigt Christiane F. zwar als Opfer ihrer Umwelt, ist aber dennoch froh, daß die Protagonistin am Ende des Films in diese Welt zurückkehren kann.

Dieses Glück ist Jan, dem Protagonisten von *Der Pirat* (D 1997, BERND SCHADEWALD) nicht gegeben. Jan infiziert sich am Ende seiner Drogenkarriere im Knast schließlich mit Aids, und hier gibt er kurz vor seinem Tod sein im Film mahnend inszeniertes Vermächtnis zu Protokoll. Am Anfang von Jans Drogenlaufbahn stand noch die Lust der Rebellion gegen seine ebenso wohlmeinenden wie spießigen Eltern, gegen eine zwanghafte, lustfeindliche, kleinbürgerliche Normalität. Doch Jan, der eine zunächst erfolgreiche Existenz als Dealer gründet, gerät selbst an die Nadel, und damit verfällt der im Herzen eigentlich Gute ebenfalls dem Teufelskreis der Drogensucht. Alle zwischenzeitlich erfolgreichen Versuche, zu entziehen und sich ein bürgerliches Leben aufzubauen, scheitern aufgrund von Schicksalsschlägen, die ihn wieder und wieder zurück an die Nadel bringen. Jan kann dem Teufelskreis nicht entkommen und erscheint schließlich selbst als Opfer der Drogen: Seine Abhängigkeit führt zu Realitätsverlust, Persönlichkeitsveränderung, körperlichem Verfall und schließlich zum sicheren Tod. Der Film zeigt die typischen Stationen von Sucht, Beschaffungskriminalität, Entzugserscheinungen und kurzzeitiger Beruhigung in einem gnadenlosen Milieu. Auch in diesem autobiographischen Bericht dominiert ein zyklisches Erzählen, das ein abschreckendes Lehrstück inszenieren will.

Beiden Filmen, *Christiane F.* wie dem *Piraten*, gelingt das Kunststück, einerseits ihre Protagonisten als Opfer einer Gesellschaft zu zeichnen, aus der sie durch den Teufelskreis der Drogenabhängigkeit herausfallen. Andererseits bieten sie zugleich als einzigen Ausweg aus der Sucht die Rückkehr in die normale, heimelige Welt an, in der sie ja erst zu Opfern geworden sind. Um dieses Kunststück überzeugend zu bewältigen, müssen die Filme die Sucht und das Milieu der Drogenabhängigen als die Hölle beschreiben, um die „normale“ Welt letztendlich als die bessere Alternative erscheinen zu lassen.

V. Schon die vielzitierte Eröffnungssequenz von *Trainspotting* markiert, daß dieser Film der konventionellen Gegenüberstellung „Hier die normale, bürgerliche Welt – dort der Abgrund der Drogensucht“ nicht folgt: Während der Film zeigt, wie eine Gruppe junger Männer, gerade beim Diebstahl erwischt, vor der Polizei davonrennt, zählt eine Stimme im Off die Versprechungen des kleinbürgerlichen Lebens auf, um sie, begleitet von IGGY POPS Song *Lust for Life*, lustvoll-aggressiv auszuschlagen. Mark Renton, einer der Gejagten, sagt dagegen ganz entschieden „Nein“ zum Leben, zum Konsum, zu dieser Gesellschaft, aber „Ja“ zu Heroin:

„Sag ja zum Leben, sag ja zum Job, sag ja zur Karriere, sag ja zur Familie. Sag ja zu einem pervers großen Fernseher. Sag ja zur Freizeitkleidung mit passenden Koffern ... Aber warum sollte ich das machen? Ich habe mich entschieden, mich gegen das Leben zu entscheiden. Meine Gründe? Es gibt keine Gründe. Wer will Gründe, wenn man Heroin hat?“

Familie, Gesundheit, Sicherheit, Zukunft, Konsum, Freizeit und Fernsehen erscheinen in *Trainspotting* als die Narkotika



Der Pirat

der „normalen“ Welt. Diese Welt wird den Film hindurch konsequent als von Drogen durchsetzt gezeigt, nur daß sie im Unterschied zu Heroin gesellschaftlich akzeptiert sind: Ob das Valium der Mutter Rentons, ob Nikotin, Alkohol, Bingo, Wettbüro, Fernsehen und Video, Gewalt oder Gesundheitsfanatismus. Was die Welt des Heroin von der Welt der „Trainspotter“,

derjenigen, die an Bahndämmen sitzen und Nummern der vorbeifahrenden Züge notieren, aber unterscheidet, ist die enorme Lust, die das Heroin verspricht. Insofern klingt Rentons Kommentar am Ende des Films, wenn er den Ausstieg schafft, nicht wie eine Erlösung, sondern wie eine Drohung. Die Wiederaufnahme des Kommentars aus der Anfangsszene, die in der Schlußsequenz paraphrasiert wird, ent-

zieht dem Deklarierten den Boden, macht es zum ironischen Zitat:

„Also, warum habe ich es gemacht? Ich hätte eine Million Antworten parat. Alle falsch. Die Wahrheit ist, daß ich ein schlechter Mensch bin. Aber das wird sich ändern. Ich werde mich ändern. Es war das letzte Mal, daß ich so was gemacht habe. Ich mache jetzt reinen Tisch, 'n

neuen Anfang, werd' anständig und sag Ja zum Leben. Ich freu' mich schon drauf ... Bald bin ich genau wie ihr: Job, Familie, per-vers großer Fernseher, Waschmaschine, Auto, CD und elektrischer Dosenöffner, Gesundheit, niedriger Cholesterinspiegel, Krankenversicherung, Eigenheimfinanzierung, Freizeitkleidung, dreiteiliger Anzug, Heimwerkertum, Gameshow, Junkfraß, Kinder, Spaziergänge im Park [hier blendet der Film aus und den Titel noch einmal ein, so daß all dies gleichsam als „Trainspotting“ deklariert wird], geregelte Arbeitszeit, Fitnesscenter, Autowaschen, 'ne Menge Pullover; traute Weihnacht mit der Familie, inflations-sichere Rente, Steuerfreibeträge, Abfluß sauber machen, über die Runden kommen, mich auf den Tag freuen, an dem ich sterbe.“

Diese ironische Verkehrung macht ein Problem der Diskursanalyse mit ästhetisch verfaßten Texten deutlich: Hier kann uneigentlich gesprochen werden, mit Zitaten von Diskursversatzstücken gearbeitet werden, gleichsam mit Indizes, die auf einen Diskurs anspielen, der so präsent wird, ohne ausgeführt werden zu müssen. Ähnlich können Bilder, Requisiten, Sprechweisen, Posen und natürlich Kommentare im

Soundtrack fungieren – ein nahezu endloses Spiel in *Trainspotting*.

Eine Diskursanalyse des Film wird also zweierlei unternehmen müssen: Zum einen muß sie die in den Film auch nur in der Anspielung eingehenden Diskurse notieren und in ihrer textuellen Position bestimmen, zum anderen wird sie diese Konstruktion in einem Feld von Äußerungen zu jeweiligen Themen lokalisieren müssen. *Trainspotting* macht sich die Möglichkeit des Zitierens, des uneigentlichen Sprechens, der Verkehrung und der offenen Widersprüchlichkeit systematisch zu eigen, was dem Film in Kritiken nicht selten den Vorwurf des Zynismus eingebracht hat. Genau das aber markiert das „diskursive Ereignis“ dieses Films: Die gewohnten, gewöhnlichen Oppositionen in diesem thematischen Feld tragen nicht. Der Ausstieg aus der illegalen Droge bedeutet den Einstieg in eine selbst von Drogen durchsetzte, verlogene etablierte Welt. Der Ausstieg wird durch den charakterlosen Verrat der Freundesclique ermöglicht, nicht durch einen Willensakt nach einem einschneidenden Erlebnis, wie ihn die Muster des autobiographischen Berichts so häufig bezeugen. In *Trainspotting* wird allenfalls der Körper, nicht aber die Seele des Protagonisten Mark Renton gerettet. Die Metapher des „Teufelskreises“ wird durch diese Konstruktion außer Kraft gesetzt, indem sie zugespitzt wird: Der vermeintliche „Ausstieg“ bedeutet nur eine weitere Drehung im Teufelskreis. Dem „sozialpädagogischen Ort des Bemitleidens“ ist so der Grund entzogen, und damit wird die sonst im Diskurs über illegale Drogen gesellschaftlich so nützliche Opfer-Täter-Opposition gegenstandslos.

VI. Die diskursive Verschiebung, die *Trainspotting* im Unterschied zu *Christiane F.* und zu *Der Pirat* auszeichnet, könnten weitere Vergleiche, beispielsweise zu Dokumentationen oder zu ratgeberischen Sendungen des Fernsehens über illegale Drogen, leicht untermauern (vgl. TRÖHLER 1996). Berücksichtigt werden müßten darüber hinaus Dokumente aus anderen Diskursen über Drogen, so z.B. die politischen Debatten um die Freigabe illegaler Drogen oder Stellungnahmen aus der praktischen Suchtberatung und Drogenarbeit, wo sich in den letzten Jahren Haltungen und Verfahrensweisen zu ändern beginnen. So ist der Film in Zusammenarbeit mit einem un-



Christiane F.: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo

abhängigen Drogenzentrum in Edinburgh erarbeitet worden und hat Versatzstücke des dortigen dezidiert „anti-sozialpädagogischen“ Diskurses aufgenommen.

Man mag zurecht einwenden, daß, so reduziert, wie hier einige analytische Schritte angedeutet wurden, sich eine Diskursanalyse nicht von einer vergleichenden Untersuchung einiger Motive oder Topoi unterscheidet. Der methodische Imperativ der Diskursanalyse zielt aber darüber hinaus: Es geht um die diskursiven Regulierungen in einem historischen Feld gesellschaftlicher Denkweisen. Darüber hinaus sieht zumindest das Programm der Diskursanalyse die Untersuchung der Verschränkung solcher diskursiver Formationen mit anderen, nicht-diskursiven Feldern gesellschaftlicher Praxis vor. Die forschungspragmatischen Probleme solcher Untersuchungen sind offensichtlich, zumal im Bereich nicht spezialisierter „Interdiskurse“. Schließlich muß man in diesem Feld der „Interdiskurse“ darauf gefaßt sein, daß es funktional um etwas anderes geht als um das explizit Thematisierte. So verschiebt *Trainspotting* wohl weniger den Diskurs über illegale Drogen als den über gesellschaftliche „Normalität“ und ihren prinzipiellen Unterschied zur Welt der Drogensucht.

## Literatur

- FINK-EITEL, H. (1989): *Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius
- FOHRMANN, J./H. MÜLLER (Hrsg.) (1988): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- FOUCAULT, M. (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- FOUCAULT, M. (1983): *Der Wille zum Wissen*. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- KINOFENSTER DER BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG (1996): *Junkies ...*, Nr.7, vom 27. Juli 1996
- KÖHLER, M. (1996): *Jugend ohne Perspektive?* Ein Gespräch mit Danny Boyle und John Hodge. In: *Kinofenster*, a.a.O., S. 3
- LINK, J. (1988): *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse*. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: FOHRMANN/MÜLLER, a.a.O., S. 284-307
- PLUMPE, G. (1988): *Kunst und juristischer Diskurs*. Mit einer Vorbemerkung zum Diskursbegriff. In: FOHRMANN/MÜLLER, a.a.O., S. 330-345
- SCHÖTTLER, P. (1988): *Sozialgeschichtliches Paradigma und historische Diskursanalyse*. In: FOHRMANN/MÜLLER, a.a.O., 1988, S. 159-99
- SINGER, A. (Red.) (1996): *Drogen und Bilder*. Europäische Filme und Videos zum Thema Suchtvorbeugung. Verzeichnis 1996. Paris: CECD
- TRÖHLER, M. (1996): *Von der Konstruktion der Wirklichkeit*. Zur Repräsentation des KonsumentInnen von illegalen Drogen in den audiovisuellen Medien in der Schweiz: Strukturen, Hierarchien, Wirkungen. In: J. WIDMER/M. TRÖHLER/G. INGOLD/C. TERZI: *Evaluation*

der Massnahmen des Bundes zur Verminderung der Drogenprobleme. Drogen, Medien und Gesellschaft: Studien II. Lausanne: Institut universitaire de médecine sociale et préventive

WESTPHAL, A. (1996): *Drogenparty*. In: *Wochenpost*, vom 15. August 1996

ZANDER, H. (1996): *Trainspotting – Neue Helden*. In: *Kinofenster*, a.a.O., S. 2

# medien **TEXTE** praktisch

**Nr. 1**      **Sonderheft der Zeitschrift medien praktisch**

## Filmverstehen

Vier methodische Ansätze am Beispiel von *Trainspotting*

- 2 Editorial**  
Zum ersten Heft der *TEXTE*-Reihe von *medien praktisch*
- 3 Filmverstehen**  
Annäherung an ein Problem der Medienforschung  
*Lothar Mikos*
- 9 Junkiespiele zwischen Lust und Tod**  
Eine tiefenhermeneutische Filmanalyse zu Boyles *Trainspotting*  
*Hans-Dieter König*
- 24 Vorher und Nachher**  
Virtuosität von Sichtweisen und Wertewelten in *Trainspotting*  
*Wolfgang Struck / Hans J. Wulff*
- 32 „Lust for Life“**  
Ansätze zu einer Diskursanalyse von *Trainspotting*  
*Eggo Müller*
- 38 Dekonstruktion von *Trainspotting***  
Filmanalyse als Kulturanalyse  
*Rainer Winter*
- 50 Daten zu *Trainspotting***



**Herausgeber:** Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (GEP), Direktor: Hans Norbert Janowski

**Redaktion:** Johannes Gawert (verantwortlich), Thomas Hammerschmidt, Anke Merzbach (Sekretariat), unter Mitarbeit von Dr. Barbara Eschenauer und Reinhard Middel

**Redaktionsbeirat:** Prof. Dr. Stefan Aufenanger, Roland Kohm, Dr. Lothar Mikos, Prof. Dr. Klaus Neumann-Braun, Richard Stang, Dr. Reinhard Veit, Klaus Heiner Weber, Dr. Wolfgang Wunden

**Erscheinungsweise:** jährlich, als Sonderheft im Rahmen des Abonnements von *medien praktisch*

**Bezugspreis:** Einzelheft *medien praktisch TEXTE* 10 DM, Jahresabonnement *medien praktisch* inkl. *medien praktisch TEXTE* 46 DM. Studenten erhalten 25 % Preisnachlaß (Immatrikulationsbescheinigung erforderlich). Alle Preise jeweils inkl. MwSt. zuzügl. Versandkosten. Auslandsabonnement 46 DM ohne MwSt., zuzügl. Versandkosten.

**Adresse von Herausgeber, Redaktion und Verlag:** Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, Emil-von-Behring-Str. 3, 60439 Frankfurt/M.,

**Postanschrift:** Postfach 50 0550, 60394 Frankfurt/M., Tel.: 069/5 80 98-152, Telefax: 069/5 80 98-271, E-Mail: 106173.621@compuserve.com  
Internet: <http://www.gep.de/medienpraktisch/>

© 1998 für alle Beiträge bei Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V.