

Biographische Fiktionen als Indikatoren der Strukturlogik sozialer Prozesse

Corsten, Michael

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Corsten, M. (1995). Biographische Fiktionen als Indikatoren der Strukturlogik sozialer Prozesse. In H. Sahner, & S. Schwendtner (Hrsg.), *27. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Soziologie - Gesellschaften im Umbruch: Sektionen und Arbeitsgruppen* (S. 53-59). Opladen: Westdt. Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-162365>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Anmerkungen

- 1) Nicht Garantien als solche, sondern daß Garantien heute anders ausgerichtet werden müssen, ist der Punkt. Während man in traditionellen Gesellschaften ein "geborenes" Mitglied einer Schicht war, muß man heute über ein "angeborenes" Recht auf das Arrangement innerhalb einer gesellschaftlichen Nische bzw. einer Lebenslaufform verfügen können.
- 2) Vgl. J. Habermas 1992, S.177.
- 3) Die Jugendclique wurde nach einigen lokalpolitisch hochgespielten Ereignissen sogar zum Objekt verschiedener öffentlicher Aktionen (Fernsehfilm), polizeilicher Maßnahmen (Beobachtung und Verhöre), sowie zum Schluß gerichtlicher Verfahren. Die hier vorgestellte Clique hat Ugur Tekin (1991) damals in intensiver Feldarbeit recherchiert und abschließend befragt, wobei es ihm vor allem darauf ankam, deren Selbstverständnis angesichts der schrittweise eskalierenden Maßnahmen sozialer Kontrolle zu erkunden. Diese Informationen können heute, fünf Jahre später, im Blick auf den weiteren biographischen Werdegang dieser jungen Männer ergänzt werden.
- 4) Vgl. Watzlawick 1982, 72ff.
- 5) Vgl. dazu den in der ZEIT (Nr.10 vom 3.3.1995) berichteten Fall, wo eine Gewalttat unter Schülern vor Gericht verhandelt wird. Brisant wird das Verfahren nur deshalb, weil es sich bei dem Täter um einen farbigen (deutschen) Jugendlichen handelt. Die Auslassungen der Eltern des Opfers sprechen eine klare rassistische Sprache.

Literatur

- Bukow, W.-D.(1993), *Leben in der multikulturellen Gesellschaft*. Opladen.
- Habermas, J. (1992), *Anerkennungskämpfe im demokratischen Rechtsstaat*. In: Taylor, Ch.: *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt.
- Kellner, D.(1994), *Populäre Kultur und die Konstruktion postmoderner Identitäten*. In: A. Kuhlmann (Hg): *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*. Frankfurt.
- Kuhlmann, A.,Hg.(1994), *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*. Frankfurt.
- Schulze, G. (1993), *Die Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt.
- Tekin, U. (1991), *Kriminalität ausländischer Jugendlicher unter sozialpädagogischen Aspekten am Beispiel einer Clique in Nippes, die "Leipziger"*. Köln masch.
- Tertilt, H. (1994), *"Turkish Power Boys"*. Ethnographie einer Jugendbande. Diss. Frankfurt.
- Watzlawick, P. (1982), *Wie wirklich ist die Wirklichkeit*. München.

Prof. Dr. Wolf-Dietrich Bukow, Neuenwegstr. 71, D-76703 Kraichtal-Oberöwisheim

3. Biographische Fiktionen als Indikatoren der Strukturlogik sozialer Prozesse

Michael Corsten

Die kaum spürbare Zunahme "virtueller Realitäten" als Umweltreize des heutigen sozialen Lebens dokumentiert keine Form des gesellschaftlichen Umbruchs, aber gewiß eine Richtung der sozialen Entwicklung, die noch an Bedeutung gewinnen wird.

Fiktionen als soziale Sachverhalte sind bei Beobachtern der Postmoderne in Mode gekommen, die sich mit dem Kino als Lieferant von "Images of Postmodern Society" (Denzin 1991) oder der "Madonna Connection" (Schwichtenberg 1993) als Konstruktion jenes "meta-textual girl" (Tetzlaff 1993) bzw. sich mit dem ganz alltäglichen "fashioning the feminine" (Gilbert/Taylor 1991) in "soaps" und "romancing fictions" befassen, bis hin zur Interpretation von Gebrauchsge-

genständen als symbolische Artefakte: z. B. "die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers" (Panofsky 1993)

Die Verknüpfung der Analyse von Fiktionen mit dem Diskurs der Postmoderne, jener "Entdinglichung des Sozialen und Symbolischen" (Giesen 1991) erscheint mir jedoch eher ein Hemmnis für die angemessene Rekonstruktion des Stellenwerts von Fiktionen zu sein. Allzu leicht bestärkt man hier den Verdacht, daß soziale Beobachtungen nichts anderes als beliebige Spielereien und Resultat der geschmacklichen Vorlieben der Autoren seien.

Ich möchte dagegen am Beispiel biographischer Fiktionen dem Problem nachgehen, inwiefern und weshalb gerade in fiktiven Lebensgeschichten die generelle Symbolik einer Gesellschaft für das Leben exemplarisch ausgedrückt werden kann.

1. Eine theoretische Bestimmung biographischer Fiktionen

1.1 Der Charakter biographischer Fiktionen

a) Biographien sind genau das, was die Übersetzung des Fremdworts sagt: *Beschreibungen des Lebens*. Als solche tragen sie eine realistische Intention - es geht um das Leben wirklicher Personen. Das Leben als Referenzraum dieser Beschreibungen ist als *mehrdimensional* und *prozeßhaft* gedacht. Man kann die Frage aufwerfen, wie es einer Beschreibung gelingen kann, die Mehrdimensionalität und Prozeßhaftigkeit zu entfalten. Hinzu kommt hier, daß Beschreibungen immer nur "selektive Vergegenwärtigungen" (Hahn 1988) der nicht Punkt-für-Punkt abbildbaren Gesamtheit aller Lebensereignisse sind. Der *selektive Charakter* leitet schon zur Fiktion über. Denn die Art und Weise, wie es den Beschreibungen gelingt, Gestalten des Lebensprozesses zu entfalten, läßt sich nicht unmittelbar aus der Übereinstimmung mit den wirklichen Ereignissen ableiten. Eine Dramaturgie konstituiert sich immer aufgrund des Fehlens, der Nicht-Berücksichtigung und der Hervorhebung von Ereignissen. Allein dies macht den besonderen Fall schon zu etwas Allgemeinem, die Abfolge von Ereignissen zu einem dramatischen Prozeß.

b) Fiktionen gehen aber systematisch über den selektiven Charakter hinaus. Während für eine realistische Lebensbeschreibung Geltungskriterien existieren, die von Rezipienten an die Darstellung herangetragen werden können, *setzen Fiktionen geradezu voraus, daß Rezipienten von Fragen der konkreten Übereinstimmung mit wirklichen Ereignissen von vorneherein absehen* (Searle 1979). Bei der Betrachtung einer Fiktion wird als basale Lesart vorgeschaltet, jede mitgeteilte Information als gegeben zu behandeln, so, als ob es sich um ein wirkliches Geschehnis gehandelt hätte. Dadurch rückt die innere Stimmigkeit, das dramatische Muster in den Vordergrund der Betrachtung. Es geht nicht darum, ob die Einzelheiten der Geschichte zutreffend sind, sondern ob die in ihr erfundenen Details eine dem Leser plausibel, primär nachvollziehbar erscheinende Komposition aufweisen.

1.2 Die gesteigerte Reflexivität biographischer Fiktionen

Biographische Fiktionen sind Teil der sozialen Wirklichkeit. Geschichten werden erzählt; Filme werden gedreht - wir lauschen den Erzählern, lesen Romanciers und gehen ins Kino. Um die Fiktionen herum spannt sich eine soziale Praxis. Wenn in einer Gesellschaft die Produktion von Fiktionen ausdifferenziert wurde, geht dies mit zwei strukturellen Charakteristika (Corsten 1994) einher:

Fiktionen werden erstens über *konsumatorische Aktivitäten* erzeugt, d.h. sie sind selbstzweckorientiert. Die Betrachtung der Fiktion wird ausdifferenziert und darüber werden spezifische Kriterien ihres Gelingens generiert. Der zweite Aspekt bezieht sich auf den Werkcharakter der Fiktion. Sie ist eine Manifestation von Zeichen, die als einheitliche Gestalt betrachtet werden. Die Fiktion liegt als Dokument vor. Aber schon im Prozeß der Schaffung dieses Dokuments kann sich der Produzent auf die Formen der miteinander verknüpften Zeichen beziehen und die Kriterien gelungener Fiktionen als Prüfmaßstab anlegen. Dadurch wird die Gegenwart des Produzierens gedehnt, der Produzent einer Fiktion ist nicht darauf angewiesen, daß das Werk *uno acto* gelingt - Zeilen können radiert, Szenen neu gedreht oder geschnitten werden. Dies bezeichne ich als *reflexive Handhabung der Ausdrucksgestaltung*.

1.3 Rückkoppelung an die soziale Kommunikation von Biographien

Biographische Fiktionen beziehen sich auf soziale Wirklichkeit und benutzen in ihren dramaturgischen Konstruktionen die Regeln, die in den Sprachspielen einer Gesellschaft enthalten sind. Die Plausibilität einer biographischen Fiktion hängt davon ab, wie überzeugend in ihr das soziale Wissen um die Regeln und die Sachverhalte des Lebens zur Anwendung gebracht werden. Dies darf man sich keinesfalls als Operation des Kopierens vorstellen. Es gilt, an dieses Wissen anzuknüpfen - aber auch es auseinanderzunehmen und neu zu verbinden. Dabei handelt es sich um riskante Formen des Zeichensgebrauchs, die in der sozialen Kommunikation nicht abgenommen werden müssen. Fiktionen können überzeugen oder scheitern, als zu- oder unzutreffend, als bedeutsam oder nichtssagend gelten.

Mit der Ausdifferenzierung der Fiktionen wird allerdings ein *Selbstaueslegungspotential* der Gesellschaft generiert. Die Zuschauer können immer wieder den gleichen Roman lesen oder in den selben Film gehen; d.h. sich auch wieder und wieder der gestalterischen Form vergewissern und dies in Beziehung zu ihrem Regel- und Faktenwissen setzen. So entsteht mit der Ausdifferenzierung von Fiktionen *ein Operationsmodus gleichzeitiger Tradierung und reflexiver Novellierung sozialen Wissens*.

2. "Der Zufall, möglicherweise": Aleatorische Variationen biographischer Entwicklungen

Ich rekonstruiere nun exemplarisch eine fiktionale Inszenierung des Problems biographischer Entwicklung. Es handelt sich dabei um den Film "Der Zufall, möglicherweise" (1981 fertiggestellt, kurz darauf verboten und 1986 in Cannes uraufgeführt), dem Erstlingswerk des polnischen Regisseurs Krystof Kieslowski.

2.1 Die Entwicklungspfade im Leben des polnischen Medizinstudenten Vitek

Der Film beschreibt den Lebensweg des Vitek Duglosch in zwei Teilen. Zuerst zeichnet Kieslowski die Entwicklung des jungen Mannes bis zu seinem 25. Lebensjahr. Er zeigt die Geburt des Kindes im Krankenhaus, bei der Mutter und Zwillingbruder sterben, da sie während eines Artilleriebeschusses nicht medizinisch versorgt werden können. Im ersten Teil gibt es mehrere Szenen mit Vater und Sohn: der Vater beobachtet den Sohn bei den Schulaufgaben und fühlt sich an die Handschrift der Mutter erinnert; Vater und Sohn (als dieser schon studiert) sprechen über die Herzerkrankung des Vaters; das letzte Telefonat zwischen Vater und Sohn, nach dem der Vater stirbt. Während des Telefonats sagt der Vater "Du mußt ja auch nicht" und beantwortet die

anschließende Frage des Sohnes "Was muß ich nicht?" mit "Nichts!". Dieses "Nichts" versteht Vitek als eine Art Aufforderung zur selbstverantwortlichen Suche nach einem Lebensziel. Er bittet seinen Dekan, ihn vom Medizinstudium zu beurlauben.

Daraufhin kommt es zur Schlüsselszene des Films, die am Bahnhof von Lodz spielt. Von dieser Szene gehen drei verschiedene Varianten der Geschichte, der weiteren biographischen Entwicklung Viteks, aus, die im Film nacheinander durchgespielt werden.

In der ersten Variante kann der etwas verspätet eintreffende Vitek den schon abfahrenden Zug noch erreichen und aufspringen; in der zweiten und dritten Variante schafft er es nicht mehr, den Zug zu erreichen. Entscheidend ist dabei, daß Vitek in den jeweiligen Varianten unterschiedlichen Personen gleichsam 'in die Arme läuft'.

In der ersten Variante hilft ihm ein überzeugter Altkommunist in den Zug hinein; in der zweiten Variante rennt er einen Bahnwärter um und in der dritten Variante trifft er auf seine Kommilitonin, die ihn verzweifelt gesucht hat.

Die jeweils angetroffenen Personen stehen für verschiedene Lebenswege: der erste dafür, daß Vitek es noch geschafft hat, auf den Zug zu springen, will sagen sich in die herrschende gesellschaftspolitische Entwicklung eingeordnet zu haben. Die zweite Variante steht für das genaue Gegenteil, er kommt den Behörden, der Ordnungsmacht in die Quere, rempelt sie an und gerät ins Gefängnis. Die dritte Variante ist privatistische Abkehr von der gesellschaftspolitischen Entwicklung und Hinwendung zu Familie und beruflicher Karriere.

2.2 Die Inszenierung der sozialen Rahmenbedingungen

Die Inszenierung der sozialen Rahmenbedingungen durch Kieslowski ist in dramaturgischer Hinsicht bestechend. Es gelingt ihm, die einzelnen Entwicklungsvarianten aus der Vorgeschichte und der jeweiligen Bahnhofssituation herauszuentwickeln, Elemente der Vorgeschichte in die weiteren Varianten miteinzubeziehen, gleiche Elemente in die verschiedenen Varianten einzubauen, bis hin zur dramaturgischen Pointe, alle Varianten auf dem Flughafen von Warschau enden zu lassen. Aber neben dieser handwerklichen Brillanz zieht sich durch alle Entwicklungswege das Leitmotiv der Verstrickung des Einzelnen in gesellschaftliche Schuld. Vitek wird in allen Varianten von seinen Mentoren für politische Ziele mißbraucht und in dem Moment, wo er Kritik zeigt, fallen gelassen. Eine Ausnahme stellt die privatistische Variante dar, in der Vitek konsequent versucht, sich aus allem herauszuhalten. Dadurch gewinnt er paradoxerweise umso mehr das Vertrauen seines Dekans, der ihn um eine Auslandsreise bittet. Während in den ersten beiden Varianten es Vitek jeweils versagt wird, eine Reise (nach Paris) anzutreten, kommt er in der dritten Variante ums Leben, da die Maschine beim Start explodiert.

2.3 Die filmische Inszenierung einer konsistenten Persönlichkeit

Durchgängig treffen wir in der Figur des Vitek eine Reihe von gleichbleibenden Eigenschaften und Verhaltensweisen. Hier sind es eine Mischung aus Aufrichtigkeit und Naivität, sowie die Bereitschaft, Initiative zu zeigen, sich für andere einzusetzen, die ihn zum geeigneten Opfer für die Strategen machen. Nach dem Tod des Vaters wähnt sich Vitek in einer Art Sinnsuche, die ihn für 'große Ziele' sensibilisiert. Die Aufrichtigkeit, die ihn zu einer Art Kollaborateur für oder gegen den Staat macht, bringt ihn auf der anderen Seite wieder von seinen ursprünglichen Zielen ab. Er durchschaut den Mißbrauch und bringt seine Entrüstung zum Ausdruck, verliert allerdings da-

durch das Vertrauen seiner Mentoren, Freunde und Lebensgefährtinnen, die ihn für einen Verräter an ihrer Sache halten.

3. Kontrastierende dramaturgische Formen in biographisch akzentuierten Filmen

3.1 Tragisch-mythische Inszenierungen der Biographie

Hier möchte ich auf zwei Beispiele der Filmgeschichte verweisen, deren *dramaturgisches Prinzip in der inneren Bestimmung der Akteure besteht, der diese nicht entgehen können*. Die filmischen Inszenierungen greifen dabei Versatzstücke des psychoanalytischen Wissens auf. Zentral sind jeweils 'Ursprungsszenen', die den Sinn der übrigen Handlungselemente entschlüsseln.

So ist es etwa im Film "Citizen Kane" (Orson Welles 1941) die Szene, in der die Hauptfigur "Charles Foster Kane" als Junge mit seinem Schlitten im Schnee spielt und daran anschließend durch Behörden den Eltern entrissen wird, die als Metapher des Verlustes des kindlichen Paradieses fungiert. Die Rosenknospe, die auf dem Schlitten aufgedruckt ist, wird zum Symbol der verlorenen Kindheit und steht dramaturgisch am Ende der Filmgeschichte als die letzten Worte der Hauptfigur. Der Film zeigt Versuche, qua journalistischer Recherche das Geheimnis der letzten Worte des Sterbenden zu enträtseln, was aber letztlich mißlingt. Auch dies wird (fast aufdringlich) am Schluß des Films mit dem verbrennenden Schlitten symbolisiert.

Ganz ähnlich - wenn auch dramaturgisch komplexer - ist der Film "Ossessione" (Visconti 1942) vom Motiv einer inneren Bestimmung geleitet, der die Akteure letztlich nicht entgehen. Die Geschichte erzählt die verhängnisvolle Affäre zwischen einem Wanderarbeiter und einer Gastwirtsfrau, die gemeinsam den Ehemann der Frau töten und dies als Autounfall vertuschen. Innerhalb der Affäre kommt es zu ständigen Fluchtversuchen des Wanderarbeiters, doch kontingente Umstände und ihre "Besessenheit" führen die 'Liebenden' immer wieder zusammen. Am Ende kommt die Frau auf tragische Weise (nämlich wie ihr Mann durch einen - diesmal wirklichen - Autounfall) um und der Wanderarbeiter wird als ihr Mörder verhaftet. Die Akteure verstricken sich innerhalb dieser Dramaturgie in Zugzwänge, die sie letztlich über Umwege für ihre Schuld (den Mord) zur Verantwortung ziehen. Auch hier liegt eine kreisende Bewegung vor, die zur ursprünglichen Schuld der Hauptfigur, der Affäre mit der verheirateten Frau und der Ermordung des Ehemanns, zurückführt.

3.2 Sentimentalisch angehauchter biographischer Milieurealismus - Filmchroniken von Francois Truffaut bis Edgar Reitz

Die Filmchronik - als Paradebeispiele können hier Truffauts Serie von 'Antoine Doinel'-Filmen oder Edgar Reitzens Reihe "Heimat" gelten - macht es möglich, daß anhand der *Entwicklung der Hauptfiguren über mehrere Filme zugleich die historische Entwicklung eines Milieus* erfahren wird. Wir erfahren Biographien als Längsschnittstudie in ihrem sozialen Kontext und in der historischen Zeit. Truffaut inszeniert die Entwicklung der Person Antoine Doinel (gleichbleibend dargestellt durch den Schauspieler Jean-Pierre L aud) als eine Art filmischen Bildungsroman. Die Person durchlebt jedoch keine tiefgreifenden Transformationen, sie bleibt eher im Kern gleich, behält ein ganzes Repertoire von kleinen Schwächen und zugleich einen sympathischen Erfindungsreichtum, sich aus den durch die kleinen Schwächen entstehenden Verstrickungen immer wieder herauszuwinden. Die Dramaturgie der Entwicklung ist so zwar im Kern

struktureproduktiv, an den Rändern gelingen jedoch immer wieder Anpassungen und Modifikationen.

Ähnlich - wenn auch einen viel längeren Zeitraum, nämlich das ganze Jahrhundert, abdeckend - verfährt Edgar Reitz in seiner Chronik "Heimat". Am Leben der genau im Jahr 1900 geborenen Hauptfigur "Maria" verfolgt er die Entwicklung des Milieus, das sie nie verläßt, ein kleines Hunsrückdorf. Wie Truffaut sich für die einfachen Leute der Pariser Vorstädte, für deren Schwächen und Bemühungen um Lebensgestaltung interessiert, befaßt sich Reitz mit den kleinen Sorgen und Nöten der Dörfler. In dieser oft pittoresken Nachzeichnung der einfachen Milieus steckt der sentimentalische Charakter der Dramaturgien; allerdings ist der Ausgang dieser Entwicklung - wenn auch offen und relativiert - eher glücklich; den Akteuren gelingt letztlich eine - wenn auch mit Mängeln behaftete - Gestaltung ihres Lebens. Im Mittelpunkt steht die Rekonstruktion subjektiver Kompetenzen, daß Leben - trotz eigenen Versagens und Rückschlägen - zu meistern oder zumindest zu bahnen. Es *mischen sich romantische und institutionalistische Sichtweisen des Lebens*.

4. Der Zufall, möglicherweise: Aleatorik als moderne biographische Rationalität

Worin liegt nun der Grund, daß ich mich hier eingangs so ausführlich mit dem Erstlingswerk Kieslowskis auseinandergesetzt habe?

Dazu möchte ich nochmals auf die drei rekonstruierten kompositorischen Linien der filmisch-biographischen Dramaturgie verweisen:

- a) Aleatorik - der "blinde Zufall" - als Strukturierungsregel der biographischen Inszenierung;
- b) die Konstanz des gesellschaftlichen Rahmenmotivs;
- c) die Konstanz individueller Dispositionen in der Figur des Vitek.

Diese Elemente haben mindestens zwei Funktionen:

Erstens transportieren sie Annahmen zum Charakter biographischer Realität, die im Film zur Geltung gebracht werden müssen. Kieslowski gelingt dies letztlich, indem er szenische Details, die ein hohes Maß sozialen Wissens über die Verhältnisse Polens 1981 enthalten, schlüssig mit der Gesamtdramaturgie verknüpft. Genereller bedeutet es, daß bei der Inszenierung der biographischen Prozeßstruktur Intentionalismus wie Soziologismus verabschiedet werden. Der Ablauf des konkreten Lebenswegs hängt vom Ausfallen nebensächlicher Ereignisse ab. Trotzdem bleiben für alle Lebenswege bestimmte gesamtgesellschaftliche und individuelle Strukturen bedeutsam.

Zweitens hat dies Folgen für die Betrachtung bzw. Bewertung von Moralität, in unserem Fall insbesondere von Schuld. Sie hängt nicht davon ab, auf welcher Seite die Person gestanden hat - sie ist zum einen das Verhängnis der gesellschaftlichen Verhältnisse, zum anderen Resultat individualgenetischer Dispositionen, aufgrund einer besonderen biographischen Entwicklung (Tod der Mutter, Bedeutung des Sohns für den Vater, Tod des Vaters) nach großen Zielen zu suchen und dadurch verführbar zu sein. Letztlich ist damit der Weg nicht zu Ende, wenn auch ernüchterter - die Akteure können weiterhin nach Möglichkeiten suchen, jedoch 'unaufgeregter'. Insofern gelingt das Moratorium des jungen Vitek.

Kieslowskis Dramaturgie ist somit weder tragisch, romantisch, noch komisch oder ironisch - sie ist *aleatorisch, eine funktionelle Gleichung aus historischen Koinzidenzen, gesellschaftsstrukturellen Problemkonstellationen und individualgenetischen Dispositionen, die in*

allen Varianten spezifisch aufgelöst wird. Kieslowski gelingt damit, biographische Entwicklungen im Prozeß der Selektionen zu inszenieren, ohne sie 'subsumtionslogisch' vom schon bekannten Ende aufzuziehen.

Diese Kompositionsform enthält Elemente sowohl der tragischen als auch der milieurealistischen Muster. Die Relevanz der Koinzidenzen, die über subjektives Wollen und gesellschaftliche Regeln, Ressourcen und Positionenetze hinweg, Prozesse in ihre Bahnen leiten, substituiert das Motiv der inneren Bestimmtheit der tragischen Dramatik, jedoch ohne die Ausweglosigkeit ewiger Wiederkehr bzw. deterministischer Strukturproduktion, die Inklusion szenischer Details in die komplex-kontingente Dramaturgie, jedoch ohne sentimentalische Erhabenheit vor den Bemühungen der Akteure.

Literatur

- Corsten, Michael (1994), Beschriebenes und wirkliches Leben. Die soziale Realität biographischer Kontexte und Biographie als soziale Realität. In: *Bios* 7, 185-205.
- Denzin, Norman K. (1991), *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London.
- Giesen, Bernhard (1991), *Die Entdinglichung des Sozialen. Eine evolutionstheoretische Perspektive auf die Postmoderne*. Frankfurt/M.
- Gilbert, Pam und Sandra Taylor (1991): *Fashioning the Feminine. Girls, Popular Culture and Schooling*. North Sydney.
- Hahn, Alois (1988), *Biographie und Lebenslauf*. In: Brose, Hanns-Georg/Hildenbrand, Bruno (Hg.): *Vom Ende des Individuum zur Individualität ohne Ende*. Opladen.
- Panofsky, Erwin (1993), *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt/NewYork.
- Schwichtenberg, Cathy (1993, Hg.): *The Madonna Connection. Representational Politics, Sub-cultural Identities, and Cultural Theory*. Boulder/Colorado.
- Searle, John R. (1979), *The logical status of fictional discourse*. In: Ders., *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge/Mass.
- Tetzlaff, David (1993), *Metatextual Girl*. In: Schwichtenberg, Cathy (Hg.) *The Madonna Connection*. Boulder/Colorado.
- Dr. Michael Corsten, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Forschungsbereich Bildung, Arbeit und gesellschaftliche Forschung, Lentzeallee 94, D-14195 Berlin