

Florian Mundhenke

# **Zufall und Schicksal - Möglichkeit und Wirklichkeit**

**Erscheinungsweisen des Zufalls im  
zeitgenössischen Film**

**SCHÜREN**

# Inhalt

## I. Einführung in das Thema

1.	<b>Vorbemerkung</b>	12
2.	<b>Problemstellung und methodische Vorgehensweise</b>	12
2.1.	Über eine Arbeit zum Thema ‚Zufallsdarstellungen im Film‘ – Herangehensweisen und Ziele der Untersuchung	12
2.2.	Forschungsstand zum Thema	15
2.3.	Darstellung des filmischen Untersuchungskorpus und Begründung der Auswahl – Einige Bemerkungen zum hermeneutischen Verfahren	17
3.	<b>Das Panorama der Zufallsdiskurse</b>	18
3.1.	Die horizontale Perspektive: Überblick über verschiedene Interpretationsansätze des Problemkomplexes ‚Zufall‘ - Zum Modus der Perzeption von Ereignissen als zufällig	18
3.2.	Die vertikale Perspektive: Abriss der entwicklungsgeschichtlichen Genese des Zufallsbegriffes	23
3.3.	Der Zufall als Methode der Subversion gegen kulturelle Ordnungen bei Odo Marquard und Umberto Eco – Das Problem der diegetischen Geschlossenheit im formalen System des Films nach David Bordwell und Kristin Thompson	28

## II. Filmanalysen

A.	Vorstellung der filmischen Motivbereiche	40
B.	Einzelanalysen	42
1.	<b>Der <i>Entweder-Oder-Film</i> – Die filmischen Schaltstellen</b>	42
I.	Das narrative ‚binary digit‘ bei Umberto Eco und die Idee der Kardinalfunktionen der Erzählung bei Roland Barthes	44
II.	Die filmischen Ausformungen	48
1.1.	<b><i>Der Zufall möglicherweise</i> (1981, Krzysztof Kieślowski)</b>	53
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	53
II.	Die Zufallskonzeption	55
a.	‚Let’s try again‘: Witeks sinnloser Laufe gegen die Determinismen der Zeitgeschichte	55
b.	Das Netz aus Koinzidenzen, Zufällen und Wahlmöglichkeiten – Diskurse über die Komplexität des Wirklichen	61
c.	Persönliche Geschichte und Zeitgeschichte	67
III.	Resümee und Sinndeutung	72
1.2.	<b><i>Lola Rennt</i> (1998, Tom Tykwer)</b>	76
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	76
II.	Die Zufallskonzeption	80
a.	Die Hierarchie der Schaltstellen und ihre zeitliche Abfolge im Geschehen	88

b.	Intertextualität und postmoderne Ästhetik als Elemente einer Spielwirklichkeit – Der abstrakte Wirklichkeitsentwurf Tykwers als Bestandteil einer filmischen Offenheit	89
c.	Die Spiegelung der gesellschaftlichen Unsicherheit in den Manifestationen von privatem Chaos – Die Überwindung von Raum und Zeit im Imaginationsraum der Liebe	94
III.	Resümee und Sinndeutung	102
<b>1.3.</b>	<b><i>Smoking / No Smoking</i> (1993, Alain Resnais)</b>	<b>106</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	106
II.	Die Zufallskonzeption	108
a.	„Der Garten der Wege, die sich verzweigen“: Strukturen, Labyrinth und multiple Schaltstellen im ‚Webmuster der Zeiten‘	108
b.	Der kinematografische Blick auf das Theater: Künstlichkeit, Dekor und Stil – Der Rückverweis auf die Realität hinter Film- und Bühnengeschehen	116
c.	Die Figuren zwischen Schicksalhaftigkeit und eigenen Wahlmöglichkeiten– Von Determinismus, Selbstverwirklichung und der Unveränderlichkeit der eigenen Lebenssituation	122
III.	Resümee und Sinndeutung	131
<b>1.4.</b>	<b>Fazit</b>	<b>134</b>
I.	Die differente Verhandlung der Schaltstellen	134
II.	Die Auseinandersetzung mit dem Determinismus	135
III.	Der multioptionale Erzähler in der parallelen Zeitlichkeit	136
<b>2.</b>	<b>Der Reigenfilm – Das Internet der Schicksale</b>	<b>138</b>
I.	Vom Improvisationscharakter der Commedia dell’arte zur panoramatischen Sozialkritik in Arthur Schnitzlers <i>Reigen</i>	139
II.	Die filmischen Ausformungen	145
<b>2.1.</b>	<b><i>Short Cuts</i> (1992, Robert Altman)</b>	<b>152</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	152
II.	Die Zufallskonzeption	155
a.	Der filmische Reigen und seine dramatische Verdichtung – Aufbau, Strukturierung und Verklammerung des Geschehens	155
b.	Der Mikrokosmos als Makrokosmos – Gesellschaft, soziale Desorganisation und Geschlechterdifferenz	163
c.	Innere und äußere Resolutionslosigkeit, Offenheit und filmische Improvisation	169
III.	Resümee und Sinndeutung	179
<b>2.2.</b>	<b><i>So sind die Tage und der Mond</i> (1990, Claude Lelouch)</b>	<b>182</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	182
II.	Die Zufallskonzeption	185
a.	Verbindungen und Trennungen – Das Figurenpanorama als offener Wirkraum von Zufälligkeit	185
b.	Die paradigmatische Parallelisierung von Erzähleinheiten –	

	Motivik, Stilisierung und narrative Verdichtung	190
c.	Regellosigkeit versus Strukturierung – Diegetische Brüche, Mondsymbolik und der Umgang mit der Dichotomie von Leben und Tod	197
III.	Resümee und Sinndeutung	205
<b>2.3.</b>	<b><i>Magnolia</i> (1999, Paul Thomas Anderson)</b>	<b>208</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	208
II.	Die Zufallskonzeption	211
a.	Dramatische Verschränkung und emotionale Parallelisierung – Die Idee der erzählerischen Atembewegung	211
b.	Die Schuld der Väter und die Unabgeschlossenheit der Vergangenheit – Das Schicksal ist zyklisch	219
c.	Surreale Interferenz und Zufallsdekonstruktion – Das Entstehen sinngebender Strukturen aus dem Chaos des Lebenspuzzles	227
III.	Resümee und Sinndeutung	236
<b>2.4.</b>	<b>Fazit</b>	<b>238</b>
I.	Konvergenz der Schicksale in der Reigensituation	238
II.	Äußere und innere filmische Offenheit	239
III.	Die heterodiegetisch-intradiegetische Narration als erzählerische Bündelung des Zufallsnetzes	240
<b>3.</b>	<b><i>Der Zufall als unbewusstes Wirkprinzip – Die ‚Rückseite der Wirklichkeit‘</i></b>	<b>241</b>
I.	Die Welt als implizite Ganzheit bei David Bohm – Das Unbewusste als komplementäre Ergänzung zum bewussten Verstand bei Sigmund Freud und das Kunstwerk als indirekte Darstellung des Gesamtgefüges bei Anton Ehrenzweig	242
II.	Die filmischen Ausformungen	253
<b>3.1.</b>	<b><i>Mein Onkel aus Amerika</i> (1981, Alain Resnais)</b>	<b>255</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	255
II.	Die Zufallskonzeption	257
a.	Lebenslinien und Lebenswege – Die Ganzheit des menschlichen Handlungsspielraums	257
b.	Gesellschaftlich verursachte versus unbewusst bedingte Handlungsmuster und ihre Einschränkung in der Diskursvielfalt	262
c.	Die Distanz des Ironischen und die filmische Gestaltung als surreale Neuverkettung	274
III.	Resümee und Sinndeutung	278
<b>3.2.</b>	<b><i>Ein Z und zwei Nullen</i> (1985, Peter Greenaway)</b>	<b>281</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	281
II.	Die Zufallskonzeption	283

a.	Die Arbitrarität menschlicher Ordnungssysteme und die bizarre Willkür des Natürlichen	283
b.	Symmetrie, Komplementarität und Ganzheit – Der Triumph der ewigen Wiederkehr über die lineare Progression	294
c.	Die äußere Gestaltung zwischen ‚informellem Chaos‘ und der Affirmation einer Offenheit im Denken	300
III.	Resümee und Sinndeutung	308
<b>3.3.</b>	<b><i>Die Liebenden des Polarkreises (1999, Julio Medem)</i></b>	<b>310</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	310
II.	Die Zufallskonzeption	313
a.	Die Relativität der linearen, geschichtlichen Zeitentwicklung im Hinblick auf die Unvergänglichkeit von Familien- und Traditionsgefügen	313
b.	Anas intuitives Vertrauen in die Macht des Zufalls gegenüber Ottos Glaube an die Zirkularität – Die zwei Perspektiven als Komplemente	321
c.	Die unterschiedlichen Blickwinkel als ganzheitliche Weise der Betrachtung – Spiegelung, Ergänzung und Korrelation als Faktoren einer umfassenden Narration	331
III.	Resümee und Sinndeutung	337
<b>3.4.</b>	<b>Fazit</b>	<b>339</b>
I.	Die Herstellung einer geschlossenen innerfilmischen Totalität	339
II.	Die Kritik an naturwissenschaftlichen Ordnungszusammenhängen und gesellschaftlichen Zuschreibungen	340
III.	Der Zufall und sein Platz im ganzheitlichen Wirkgefüge	341
<b>4.</b>	<b><i>Lebenswege und Beziehungsgeflechte – Der Zufall als Schnittstelle zwischenmenschlicher Begegnungen im Sozialraum</i></b>	<b>343</b>
I.	Die neue Unbestimmtheit der rationalen Systeme bei Ulrich Beck und die Idee des transzendenzbefreiten Subjekts nach Zygmunt Bauman – Die heutige Gesellschaftssituation zwischen latenter Unwägbarkeit und individueller Selbstschöpfung	344
II.	Die filmischen Ausformungen	353
<b>4.1.</b>	<b><i>71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (1994, Michael Haneke)</i></b>	<b>357</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	357
II.	Die Zufallskonzeption	360
a.	Das zwischenmenschliche Mikadospiel – Entfremdung, gesellschaftliche Desintegration und Diskursvermittlung als Prozesse der Auflösung von Gemeinschaftlichkeit	360
b.	Von der Fraktalisierung des Subjekts – Beobachtung <i>der</i> Medien oder Beobachtung <i>durch</i> die Medien: Realität und Virtualität als Möbiusband	369
c.	Die vereinigende Krise – Die Chronologie einer Welt ohne kausale Zusammenhänge und die Rückkehr des Kontingenten im Zentrum des funktionalisierten Kollektivs	377
III.	Resümee und Sinndeutung	385

<b>4.2.</b>	<b><i>Chungking Express</i> (1994, Wong Kar-Wai)</b>	<b>386</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	386
II.	Die Zufallskonzeption	389
a.	Die ‚Psychogeografie des Raums‘ – Das Durchstreifen der Urbanität auf der Suche nach akzidentiellen Episoden und die poetische Subversion des umfassenden Funktionalismus	389
b.	Die Kunst des Handelns als Versuch der Rückgewinnung des Raums und das Problem der Fraktalisierung der Handlungslogiken – Die eigenständige Wiedererschaffung des abwesenden Anderen	397
c.	Die subjektivistische Perspektivierung des Geschehens – Der selbstbewusste Umgang mit dem kulturellen Pastiche und die Stilisierung durch Auslassung und Motivationslosigkeit	409
III.	Resümee und Sinndeutung	413
<b>4.3.</b>	<b><i>Amores Perros</i> (2000, Alejandro González Iñárritu)</b>	<b>416</b>
I.	Handlungskonzept und Einordnung in das Gesamtwerk	416
II.	Die Zufallskonzeption	418
a.	Querschnitte durch die Sozialstruktur der gewalttätigen Gesellschaft – Die verselbstständigte Machtkontrolle des Systems und ihre stabilisierenden Außenfaktoren in Raum und Gemeinschaft	418
b.	Das perspektivische Gleichgewicht im Personengeflecht – Die ‚demokratische Erzählstruktur‘ als Bestandteil einer Relativierung von sozialen Gegensätzen	429
c.	<i>Amores Perros</i> oder ‚ <i>Amor Esperros</i> ? Von der sozialen Differenz zu Einheitlichkeit der emotionalen Konstellationen – Die Rückgewinnung der Menschlichkeit im fraktalisierten Lebensraum	434
III.	Resümee und Sinndeutung	443
<b>4.4.</b>	<b>Fazit</b>	<b>444</b>
I.	Funktionalisierung und Vermitteltheit des Lebensalltags – Die Rückkehr der Fremdbestimmung nach der Etablierung der allseitigen Freiheit	444
II.	Der Zufall als Schnittstelle von Begegnungen sowie Störfaktor der Routinen und systemischen Entwicklungsgänge	445
III.	Die verschiedenen Fraktalisierungsentwicklungen als Faktoren der Zersetzung des Etablierten und der alternativen Neugestaltung	446
	<b>III. Ergebnisse und Integration</b>	
1.	<b>Wege der Zufallsdarstellung im Film</b>	<b>447</b>
1.1.	Merkmale des Zufallsfilms im Handlungszusammenhang	447
1.2.	Merkmale des Zufallsfilms im Produktionszusammenhang	449
2.	<b>Möglichkeiten der Deutung der filmischen Zufallsphänomene im Hinblick auf motivgeschichtliche Tendenzen</b>	<b>451</b>

---

<b>2.1.</b>	<b>Annäherungen an den Handlungszusammenhang</b>	<b>453</b>
2.1.1.	Strukturen gesellschaftlicher Determination und ihre Subversion: Der Zufall als Wirkmoment bei der Dynamisierung und Individualisierung sozialer Prozesse	453
I.	Einführung	453
II.	Formen natürlicher und gesellschaftlicher Determination und das Konzept der individuellen Artikulation bei Henri Lefèbvre	454
III.	Die Heterogenese durch Komplexität und fortwährende Reproduktion der kontingenten Situation in der Systemtheorie Niklas Luhmanns	459
IV.	Fazit	473
2.1.2.	Die menschliche Freiheit und ihr Ursprung in den Strukturen des Geistes – neurophysiologische und psychologische Überlegungen	474
I.	Einführung	474
II.	Die Verflechtung neuronaler und umweltlicher Beeinflussung des Menschen als Grundlage sinnvoller Handlungen und Entscheidungen: Das Gehirn als ‚ganzheitlicher Operator‘ in den Untersuchungen von Gerhard Roth	475
III.	Fazit	487
<b>2.2.</b>	<b>Annäherungen an den Produktionszusammenhang</b>	<b>488</b>
2.2.1.	Thematische und motivische Kontexte: Das Zufallsthema als Berührungspunkt des aktionsfokussierenden Bewegungs-Bildes mit dem zerebralen Zeit-Bild nach der Filmtheorie von Gilles Deleuze	489
2.2.2.	Der kognitive Realismus als Modell der Umformung von Gestaltungsweisen im Zufallsfilm	496
I.	Der traditionelle Realismus und sein Bezug zum Zufallsfilm	496
II.	Mentale Organisation wirklicher und narrativ-fiktionaler Prozesse	501
III.	Ansatzpunkte einer Öffnung und Subversion des formalen Systems der filmischen Diegese durch die Merkmale des Zufallsfilms	504
IV.	Der kognitive Realismus des Zufallsfilms als Funktionsweise einer alternativen Wirklichkeitsrepräsentierung	511
2.2.3.	Rezeptionsästhetische Konsequenzen der filmischen Zufallserscheinung	514
2.2.4.	Fazit	519
<b>3.</b>	<b>Schlussbetrachtung</b>	<b>520</b>
3.1.	Die Zugriffsmöglichkeiten auf den Zufallsdiskurs	520
3.2.	Zur Konstruktion von Wirklichkeit und menschlichem Dasein im zeitgenössischen Film – Der Versuch einer Differenzierung	525
3.3.	Ausblick	531
<b>IV.</b>	<b>Bibliografie</b>	<b>532</b>
<b>V.</b>	<b>Filmografie</b>	<b>549</b>

# I. Einführung in das Thema

## 1. Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit *Erscheinungsweisen des Zufalls im zeitgenössischen Film* beschäftigt sich mit unterschiedlichen Darstellungen von Zufälligkeit im Handlungsgefüge von narrativen Spielfilmen der Jahre 1980 bis 2000.<sup>1</sup> Die breite Diskussion um Zufall und die damit verbundenen Topoi wie Kontingenz und Unbestimmbarkeit, die sich erst in den letzten fünfzig bis achtzig Jahren etabliert hat und die von den Naturwissenschaften über die Philosophie bis hin zur Psychologie und Geschichtswissenschaft zahlreiche Umdenkprozesse in Gang gesetzt hat, fand in den letzten zwei Jahrzehnten auch einen Widerhall in der Gestaltung filmischer Entwürfe, die den Rahmen wissenschaftlich-künstlerischer Ideen aufgenommen und mit den Mitteln filmisch-fiktionaler Reflexion weiterentwickelt haben. Dabei berührt das Thema Zufall ein offenes Wirkgefüge von verwandten und artgleichen Problemen wie Schicksalhaftigkeit, Koinzidenz, Determination, Wahrscheinlichkeit und Geschichtlichkeit, die als Hintergrundfolie für die folgenden Analysen hinzugezogen werden müssen. Zunächst einmal scheinen die bedeutungsschaffende, intentionale Konstruktion des (narrativen) Films und das in jeder Beziehung motivlose Ereignis des Zufalls inkompatibel zu sein. Trotzdem hat sich der Spielfilm in den letzten Jahren dem Unbestimmten auf verschiedene Weise immer wieder angenähert. Deshalb soll in dieser Untersuchung auch der Frage nach dem Zweck und der Bedeutung des Einsatzes von Zufallsmustern in der filmischen Darstellung nachgegangen werden. Diese Arbeit verspricht insofern erste Antworten über das Wirkungsmuster des Zufalls im filmischen Kontext, welches bisher noch keine systematische Erforschung erfahren hat.

## 2. Problemstellung und methodische Vorgehensweise

### 2.1. Über eine Arbeit zum Thema ‚Zufallsdarstellungen im Film‘ – Herangehensweisen und Ziele der Untersuchung

Der Zufall hat als Thema – ähnlich anderer diskursübergreifender Phänomene wie Chaos, Entropie und Wiederholung – einen immer größeren Platz bei der Darstellung und Elaborierung künstlerischer Werke gewonnen, gerade auch im audiovisuellen Medium Film. Verwunderlich ist deshalb, dass sich noch keine wissenschaftliche Untersuchung mit den reizvollen filmischen Spielen um Zufall, Prädestination und Koinzidenz, seien es spielerische Entweder-Oder-Spekulationen oder Versuche der Bestimmung eines Menschheitsschicksals, näher auseinandergesetzt hat. Vielleicht mag es daran liegen, dass die systematische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Erscheinungen des Zufalls noch zu jung und heterogen ist, um über einen festen Theoriekorpus zu einer Betrachtung der künstlerischen Ausarbeitungen zu verfügen. Hier sind es gerade die Naturwis-

1 Zur völlig differenten Bedeutung des Zufälligen im Experimental- und Avantgardefilm vgl. Mundhenke, Florian: Wirkungsweisen und Einsatzmöglichkeiten des Zufalls im experimentellen und medienreflexiven Filmschaffen. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): Medien-Zeit-Zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg 2006. S. 187-194.

senschaften und die Psychologie – eher Randgebiete in der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik –, die interessante Ansatzpunkte bieten, deren Thematisierung in Bezug auf die filmischen Werke aufschlussreich zu sein verspricht. Gerade weil der Zufall heutzutage im Alltag als Gegebenheit akzeptiert ist und im allgemeinen Sprachgebrauch seinen Platz gefunden hat, wird die eigentliche Bedingungs-ebene dieser unbestimm- baren Fehlleistung menschlichen Handelns bzw. Wahrnehmens, die sich jenseits ursächlichen Verständnisses abspielt, oftmals nicht weiter hinterfragt. Jean Baudrillard bezeichnet den Zufall in einem Aphorismus – in Anspielung auf Alfred Jarrys *Ubu Roi* – als „Pataphysik der Tatsachen“<sup>2</sup>: Es handelt sich also um eine Subversion der geregelten Ordnung, in der unbestimm- bare, indefinite Prozesse zum Ausdruck kommen. Dies macht den Faktor Zufall für die künstlerische, hier speziell die filmische Spekulation als eine Herausforderung des Etablierten attraktiv und soll als erster Anstoßpunkt zu einer Beschäftigung mit unterschiedlichen Zufallsdarstellungen anregen.

Das Panorama der Auseinandersetzung mit dem Zufallsphänomen ist gerade in den letzten Jahrzehnten stetig erweitert worden. Zufall taucht als Bestandteil philosophischer Spekulationen auf, als Prozess in den scheinbar exakten Naturwissenschaften, als Element der künstlerischen Gestaltung und als Einflussmoment in psychologischen und geschichtswissenschaftlichen Analysen. Gerade als Wirkfaktor bei der Öffnung der starren Systeme, sei es durch die Entdeckung einer neuen Relativität in den Naturwissenschaften oder beim Abschied von den großen Denksystemen in Philosophie und Soziologie, gewinnt der Zufallsfaktor an Bedeutung. Dort, wo zuvor die cartesianische Logik von Kausalität und Determination gewirkt hat, wird immer mehr der Sinn und der Einfluss von Zwischenräumen und Lücken deutlich, welche offenen und unbestimm- baren Prozessen Platz machen. „Zufälligkeit“, so der Literaturwissenschaftler Ernst Nef, „tritt jeweils nur innerhalb einer geltenden Ordnung zutage, das heißt, jeder Zufall ist nur in Bezug auf ein bestimmtes Ordnungsprinzip zufällig; er ist stets die Negation einer vorgegebenen Ordnung.“<sup>3</sup> Selbst größere menschliche Sinnkonstruktionen, wie die geschichtlichen Beschreibungszusammenhänge und die vergleichsweise starren Systeme der Ideologien und Denksysteme, müssen sich im Verlaufe ihrer weiteren Ausdifferenzierung mit aleatorischen Faktoren auseinandersetzen. Somit erhält der Zufall eine Bedeutung jenseits bloßer alltäglicher Unbestimmbarkeit, er wird vielmehr in die Gesamtheit der menschlichen Vorstellungssysteme integriert und muss von unterschiedlichen Sinngebungsverfahren kontrolliert und beobachtet werden, wenn diese bestehen wollen.

Als kleiner Vorgriff auf die Analysen sei hier zur Verdeutlichung der multipolaren Vernetzung und Anschlussfähigkeit des Zufallsphänomens im Film ein Seitenblick auf Tom Tykwers *Lola Rennt* (1998) gestattet. Dieser exemplifiziert in einer straff strukturierten, fast mathematischen Weise die aus der populären Chaosphysik bekannte ‚empfindliche Abhängigkeit vom Urzustand‘, indem sich drei ganz verschiedene Handlungsentwürfe von demselben Punkt aus entfalten – angestoßen und beeinflusst werden diese höchst differenten Ausgestaltungen durch minimale Veränderungen in der Ausgangssituation. Auf formalisierte Weise werden so mehrere unterschiedliche Entwicklungen

2 Baudrillard, Jean: *Cool Memories*. München 1989. S. 45.

3 Nef, Ernst: *Der Zufall in der Erzählkunst*. Bern 1970. S. 5.

einer Grundkonstellation beschrieben. Dies wird aber so dargestellt, als würden sich die Episoden aufeinander beziehen und die handelnden Figuren aus dem vorangegangenen Durchlauf lernen. Die rasante Inszenierung und die stakkatoartige elektronische Musik erinnern an das ‚Try again‘ populärer Videospiele. Durch den Rhythmus des Films und die rekurrierenden Momente des Innehaltens weicht der Film auffallend von den etablierten Handlungsschemata des modernen Unterhaltungsfilms ab. Auch die Personen, die Lola bei ihrem Lauf trifft und deren Leben man dann in kurzen Vorausblenden in Form von Polaroidaufnahmen und Boulevardzeitungsausschnitten sieht, lassen ein Bild der Invarianz und Kontingenz menschlicher Seinserfahrung entstehen, da sich scheinbar die möglichen Lebenswege – von einem unbedeutenden Schnittpunkt ausgehend – ganz unterschiedlich entwickeln können.

Eine Grundfrage der Arbeit soll deshalb sein, welche Gedankengänge man mit aleatorisch beeinflussten Geschichten in Gang bringen und welche Aussagen man formulieren kann. Es werden in den Filmen schließlich auch grundlegende Fragen nach Sinn, Zweckbestimmtheit und Schicksalhaftigkeit des menschlichen Werdegangs gestreift. Dabei ist der Zufall im filmischen Diskurs auf drei Ebenen angesiedelt: Erstens findet er sich bei der Organisation des eigentlichen Handlungsentwurfes – so beispielsweise in der Vermittlung der zufälligen Begegnung zweier Figuren – zweitens äußert er sich in der Wahl des Themas, indem der Regisseur durch das Sujet und die Formulierung der Intention dem Unbestimmten im Plot breiten Raum gibt und so eine Aussage über die Zufallsinduzierung der menschlichen Existenz machen kann und damit seine Ansicht von der Bedeutung des Ungewissen formuliert. Drittens spielt das Zufällige aber auch eine Rolle bei der gestalterischen Konzeption des Films, indem Regisseure vermehrt auch die Werkgenese in Abhängigkeit dieser Erscheinung stellen, also das Willkürliche als Bestandteil der eigentlichen gestalterischen Arbeit ansehen. Der Zufall wirkt damit sowohl auf der Ebene der *künstlerischen Modellierung innerfilmischer Realität* im Handlungsentwurf des Regisseurs/Drehbuchautors, der den Zufall in der Logik seines erzählerischen Ganzen zum Thema macht – sei es durch zufällige Erlebnisse von Figuren oder die Reflexion eines Handelnden über sein Schicksal –, im Sinne der Vermittlung einer *Weltsicht* (Welt als zufallsinduziert oder schicksalhaft), als auch auf der Ebene der *Produktion/Gestaltung des Films*, indem sich der Regisseur beispielsweise während der Montage vom Unbewussten leiten lässt und so einen Anteil der absichtsvollen Organisation des entstehenden ästhetischen Produkts an nicht planbare Prozesse abgibt. Es geht also in den folgenden Untersuchungen damit sowohl um den Aspekt der bewussten und absichtsvollen Thematisierung des Zufälligen innerhalb des filmischen Realitätsentwurfs durch den Filmemacher, als auch um die unbeabsichtigten, intuitiv wirkenden Effekte des Zufälligen, die aus der außerfilmischen Realität auf das entstehende Produkt einwirken, deren konkrete Spuren dem Rezipienten aber zumeist verborgen bleiben. Da sich in den meisten Filmen diese drei Ebenen – die eigentliche Handlung des Films, die übergeordnete Themenwahl bzw. die leitende Intentionsgebung sowie die äußere Gestaltung – vom Zufall beeinflusst zeigen, sollen sie in den Filmen zunächst für sich untersucht werden, um schließlich ihre Berührungspunkte und Verbindungen erfassen zu können.

Die für die Arbeit ausgewählten Filmbeispiele stammen alle aus Werkkomplexen von Regisseuren, die sich in den meisten ihrer künstlerischen Beiträge mit Akzidentalität,

Transzendenz, Komplementarität, Identität, Erinnerung und Bewusstseinsphänomenen beschäftigt haben. Sie begreifen in ihren Entwürfen den Zufall nicht als rein formales Spiel mit Möglichkeiten oder als narrativen Behelf, sondern stellen das Unkategorisierbare im Handlungsgerüst in einen übergeordneten Kontext, der die menschliche Seinserfahrung im Zusammenhang von Zufall bzw. Schicksalhafterkeit neu beleuchtet. Dabei knüpft die Verhandlung auf der narrativen Ebene an weitergehende Diskurse an, die über den Plot hinausgehen und so eine Reflexion über die Zufallsabhängigkeit der menschlichen Existenz an sich einleiten können. Außerdem haben die meisten der hier vorgestellten Regisseure die Wirkkraft und die Bedeutung von Zufälligkeit so verinnerlicht, dass sie dem Phänomen nicht nur einen breiten Raum lassen, sondern das Unbestimmte in ihren Werken auch wiederkehrend thematisieren und so zeigen, dass das Potential dieses erratischen Elements als nicht deterministische, ungefähre und unbewusste Strukturkomponente auch auf Dauer ihren Reiz für filmisches Erzählen jenseits geübter Konventionen nicht verliert.

Die Zielsetzung der Arbeit ist es also, die Relevanz und das Interesse der unterschiedlichen Zufallsdarstellungen in den Filmwerken zu untersuchen. Die eingehende Betrachtung der verschiedenen Motivationen ermöglicht eine systematische Analyse – von der Idee des Filmbildes als Methode der Veranschaulichung unterschiedlicher Entwicklungen von einem Ausgangspunkt über philosophische Überlegungen der Wiederholung, Invarianz und Wahrscheinlichkeit bis hin zur Idee des filmischen Reigens, die Zufallsbegegnungen und Koinzidenzen in einem Handlungsgefüge erst ermöglicht. Dabei sollen schließlich Definitionen gefunden werden, die Auskunft über die Anziehungskraft der stark unterschiedlichen filmischen Ausarbeitungen geben, wobei die Einzelwerke schließlich in einen übergeordneten Kontext gestellt werden, welcher das Interesse am Thema des alle menschlichen Handlungen hinterlaufenden Ereignisses Zufall erklären hilft. Dabei soll die Analyse der filmischen Primärfolie in ihrer finalen Kontraktion durchaus Auskünfte über Kontexte geben, die über den Rahmen des fiktiven Werkentwurfs ins Grundsätzliche hinausreichen. Auf Abbildungen aus den Filmen wurde verzichtet, da sich der Zufall eher auf der Ebene der narrativen Konzeption als in den Bildern selbst zeigt. Wird aus Gründen der Lesbarkeit in dieser Arbeit die männliche Form verwendet, so sind doch stets beide Geschlechter gemeint.

## 2.2. Forschungsstand zum Thema

In der Filmfachliteratur über die Regisseure, mit denen sich die Arbeit beschäftigt, gibt es keine dezidierte Auseinandersetzung mit den Zufallsstrukturen in ihren Filmen. Hervorzuheben ist hierbei, dass sich Marcel Oms in seiner Untersuchung des Schaffens von Alain Resnais am Rande mit der Wirksamkeit der Zufallsbeziehungen beschäftigt.<sup>4</sup> Auch Margarete Wach geht in ihrer Analyse des Gesamtwerkes von Krzysztof Kieślowski ein passant auf die Wirksamkeit und Beschaffenheit des Zufalls in den Filmen des polnischen Regisseurs ein.<sup>5</sup> Ihre einträgliche Recherche und die zahlreichen Eigenaussagen des Filmemachers verdeutlichen, warum sich Kieślowski so eingehend mit Zufälligkeit beschäf-

4 Vgl. Oms, Marcel: Alain Resnais. Paris 1988.

5 Vgl. Wach, Margarete: Krzysztof Kieślowski. Kino der moralischen Unruhe. Marburg 2001.

tigt und diese häufig in den Mittelpunkt seiner filmischen Elaborationen gestellt hat. In der Literatur über die anderen Regisseure finden sich nur marginale Hinweise auf die Zufallstrukturen und deren mögliche Deutungen.

Die Filmtheorie von Gilles Deleuze bietet einen weiterreichenden Ansatzpunkt, der eine Brücke von der filmischen Analyse zur philosophischen Reflexion schlägt.<sup>6</sup> Auch hier wird der Zufall nur am Rande erwähnt, doch der von Deleuze formulierte Übergang vom traditionellen Bewegungs-Bild zu den aufbrechenden Strukturen des Zeit-Bildes lässt einen Raum für die unbestimmbaren und offenen Formationen des Zufallsgefüges entstehen. Weitere stimulierende Ansätze für die vorliegende Arbeit kommen aus Bereichen, die sich nicht explizit mit filmischen Werken beschäftigen. So ist der Gegensatz von konstanter menschlicher Ordnungsstiftung auf der einen Seite und Chaos bzw. naturgesetzlicher Selbstorganisation auf der anderen Seite ein Darstellungsprinzip, das viele Theoretiker im 20. Jahrhundert beschäftigt hat; dieses Prinzip findet sich implizit auch in den filmischen Materialien und soll mithilfe der theoretischen Perspektivierungen expliziert werden. Das Oszillieren zwischen diesen zwei Polen hat schon den Tiefenpsychologen und Psychoanalytiker C.G. Jung beschäftigt.<sup>7</sup> Er fasste unter dem Begriff der Synchronizität ein Raum, Zeit und Kausalität ergänzendes Prinzip der menschlichen Psyche, welches die bloße Ereignishaftigkeit der Zufallsphänomene transzendiert und sie innerpsychischen Dispositionen zuordnet, so dass diese scheinbar unkategorisierbaren Einmaligkeiten vor dem Auge des einzelnen Beobachters wieder sinnhaft erscheinen können. Nur wenig später kam es zu einer umfassenden Erschütterung der Vorstellungssysteme der modernen Naturwissenschaften durch ein Einbeziehen der Phänomene Chaos, Zufall und Wahrscheinlichkeit, vor allem in der Kernphysik mit der Unschärferelation von Werner Heisenberg<sup>8</sup> sowie durch die Idee der transspezifischen Evolutionstheorie, die den Faktor Zufall explizit als Wirkgesetz bei der Entstehung des natürlichen Lebens begreift.<sup>9</sup> Gerade auf diese Störungen und Herausforderungen der menschlichen Ordnungen durch das Zufällige nehmen die Filme Bezug, indem hier oft eine kreativ-fiktionale Neuperspektivierung und Verortung der naturwissenschaftlichen Umbrüche geleistet wird, die auch die Analyse durch ein Befragen der außerfilmischen Kontexte und Denkmodelle leiten soll. Auch die Gesellschaftswissenschaften und die Neurobiologie haben sich zuletzt sehr intensiv dem Zufallsfaktor und dem Antagonismus von (sozialer, neuronaler) Determination und (individueller) Selbstbestimmung bzw. Heterogenität gewidmet, die hier als roter Faden bei der Analyse des Handlungszusammenhangs dienen soll.<sup>10</sup> An dieser Nahtstelle zwischen

6 Vgl. Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt/Main 1998. Ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/Main 1999.

7 Vgl. Jung, C.G.: Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge. In: Ders.: Synchronizität, Akausalität und Okkultismus. München 1997. S.9-97.

8 Vgl. Heisenberg, Werner: Physik und Philosophie. Frankfurt/Main 1990.

9 Vgl. Wesson, Robert: Chaos, Zufall und Auslese in der Natur. Frankfurt/Main 1995.

10 Vgl. zur übergreifenden Natur des Zufallsphänomens in Naturwissenschaft, Sozialtheorie und Geisteswissenschaften: Küppers, Günter (Hg.): Chaos und Ordnung. Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft. Stuttgart 1996. Zur aktuellen neurobiologischen Debatte: Geyer, Christian (Hg.): Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente. Frankfurt/Main 2004.

theoretischer Auseinandersetzung mit dem Zufallsphänomen und textimmanenter Analyse der Filme soll mit dieser Arbeit die diskursübergreifende Bedeutung dieser Erscheinung herausgearbeitet werden.

### 2.3. Darstellung des filmischen Untersuchungskorpus und Begründung der Auswahl – Einige Bemerkungen zum hermeneutischen Verfahren

Zunächst werden die Filme im Einzelnen untersucht, wobei der Fokus auf der Struktur der zufälligen Handlungsmuster und ihrer Wirkungen liegt. Wie oben angedeutet, gilt es hier die drei Ebenen der thematischen Fragestellung, der eigentlichen Erzählhandlung und der schöpferischen Gestaltung für sich isoliert zu analysieren und danach ihre Verbindungen zueinander darzustellen.

Der Arbeit liegt ein Korpus von zwölf Spielfilmen zugrunde, der in vier Problembereiche zu jeweils drei Werken gegliedert ist. Zu diesen thematischen Verwendungen des Zufalls gehört zunächst die Idee des filmischen ‚*Entweder-Oder*‘-Spiels, welches primär auf der Handlungsebene mit den Auswirkungen zufälliger Prozesse operiert. Bei diesen Filmen steht die Spekulation über die Unwägbarkeit des Lebensweges im Vordergrund, die sich aus der Handlungsungewissheit in verschiedenen Durchläufen vom gleichen Ausgangspunkt ergibt. Zumeist kommt es zu einem völlig differenten Handlungsablauf in jedem der dargestellten Entwicklungen. Das zweite Muster ist der *filmische Reigen*, der ein bezugsintensives Netz aus Handlungsfäden und Figuren vorstellt, zwischen denen sich Zufallsbegegnungen und unvorhersehbare Interaktionen ergeben. In diesen Filmen kommt es zu einem Übergang vom rein narrativen Spiel mit der Aleatorik zur Konstituierung eines Raum und Zeit relativierenden Geflechts, welches Aussagen über die Kontingenz des menschlichen Daseins und die Unbestimmbarkeit von Lebenswegen formulieren will. In Anknüpfung daran begreifen einige Filme den Zufall in stärkerem Maße als elementaren Bestandteil einer geschlossenen Einheit der gesamten Handlung. Man kann bei diesen ganzheitlich operierenden Filmen davon sprechen, dass der *Zufall als ‚Rückseite der Wirklichkeit‘* fungiert, also als unbewusstes, die Realität und die Wahrnehmung instinktiv hinterlaufendes und stützendes bzw. konterkarierendes Muster auftritt. In dieser dritten Kategorie von Filmen ist die Handlung oft weniger an der bloßen Exemplifizierung von Zufallsprozessen interessiert, sondern es wird vermehrt versucht, die metaphysischen und in der Wirklichkeit nicht konkret erfassbaren Auswirkungen der Dramaturgie des Zufalls zu deuten und sinnhaft im Handlungsgefüge zu verorten. Ein vierter und letzter Bereich von Spielfilmen konzentriert sich auf die Darstellung von Umbruchprozessen in der transzendenzbefreiten, entfesselten und von isolierten Einzelwesen belebten heutigen Gesellschaft. Hier wird der Zufall nicht mehr gedeutet und narrativ begründet wie in den ganzheitlichen Konzeptionen, sondern er wird mit all seiner spontanen und unkategorisierbaren Energie von den Individuen als *Potential zur Rückgewinnung des Lebensraumes* im Sinne der Wiedererschaffung einer persönlichen Erlebnissphäre eingesetzt.

Nach der eingehenden Kontextualisierung und Analyse der Filme werden die vorgefundenen Ergebnisse mit einigen ideengeschichtlichen Erklärungsmodellen für Zufalls-, Kontingenz- und Schicksalsfragen zusammengebracht und auf diese Weise der Handlungszusammenhang von Figureninteraktion und erzählter Geschichte bzw. vermittelter

Intention zu deuten versucht. Diese Modelle sollen dazu dienen, die zuvor herausgearbeiteten Strukturen zu transzendieren und ihre Relevanz – auch jenseits des rein Filmischen – zu exemplifizieren. Abschließend wird mithilfe von einigen filmtheoretischen Modellen der Produktionszusammenhang, also der Herstellungs- und der Rezeptionskontext der analysierten Filme, beleuchtet und so die Relevanz des Zufalls speziell für die Erscheinung der Filmkunst zu bestimmen versucht.

### 3. Das Panorama der Zufallsdiskurse

#### 3.1. Die horizontale Perspektive: Überblick über verschiedene Interpretationsansätze des Problemkomplexes ‚Zufall‘ – Zum Modus der Perzeption von Ereignissen als zufällig

Zunächst sollen hier kurz einige Definitionen geliefert werden, die die Grundaussage der Begriffe umschreiben, mit denen im Folgenden sehr oft operiert werden muss. Hierzu sollen vorderhand einige populäre Konversationslexika befragt werden, die die Begriffe jenseits von Einordnungen spezieller Fachgebiete prägnant charakterisieren. Sie paraphrasieren schon die Heterogenität der Zufallsauffassungen und werden in den motivgeschichtlichen Analysen um fachliche Begriffsbestimmungen ergänzt. Eine einfache, aber treffliche Definition liefert die Internetquelle *wissen.de*:

„Der Zufall ist ein Begriff für alles, was nicht notwendig oder beabsichtigt geschieht; das Zusammentreffen von nicht absehbaren Ereignissen. Setzt man die absolute Gültigkeit des Kausalitätsprinzips voraus, d.h. einen Weltmechanismus, nach dem alle Geschehnisse vorausbestimmt sind, so wird das Zufällige zur bloßen Erscheinungsform des Notwendigen.“<sup>11</sup>

Das Unbeabsichtigte, Unberechenbare ist also eine Dimension des Zufälligen. In dieser Interpretation wird überdies versucht, den Zufall aus dem Blickwinkel eines Determinanzprinzips zu erklären, aus einem zielgerichteten Weltmechanismus heraus, welcher dem Zufall einen eingeschränkten Platz als Randphänomen in der notwendigen Ordnung aller Dinge einräumt.

Der *Brockhaus* nennt den Zufall in diesem Sinne „das, was ohne erkennbaren Grund und ohne Absicht eintreten kann, aber nicht eintreten muss (Koinzidenzen, Synchronizitäten); das Mögliche, was eintreten kann, aber nicht muss“<sup>12</sup>. In dieser Definition wird die Idee der Akausalität, das scheinbare Nicht-Vorhandensein eines Grundes im Zufälligen, herausgestellt. Daran schließt auch die Definition an, die *Meyers Weltlexikon* liefert:

„[Ä]ußerer Zusammenhang von Dingen und Erscheinungen, der zwar im einzelnen kausal bedingt ist, aber aus dem Wesen der Gesetzmäßigkeit der Prozesse heraus nicht notwendig in dieser Weise erfolgen musste. Zufällig ist, was auch anders hätte sein oder geschehen können. Zufall ist eine [...] Ergänzung der Notwendigkeit.“<sup>13</sup>

11 [www.wissen.de/xt/default.do?MENU\\_NAME=Suche&SEARCH\\_TYPE=topic&query=zufall](http://www.wissen.de/xt/default.do?MENU_NAME=Suche&SEARCH_TYPE=topic&query=zufall) (15.04.2005).

12 Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden. Leipzig, Mannheim 1995. Band 24. S. 636.

13 Meyers neues Lexikon (15 Bände), hg. von Meyers Lexikonredaktion. Mannheim 1997. Band 15. S. 474f.

Hier wird eine gegebene Kausalität beschrieben, die aber nicht den von Menschen postulierten Gesetzen entspricht oder zumindest nicht vollständig von ihnen erfasst werden kann. Außerdem erscheint der Zufall als Ergänzung, als bleibender Rest, der dem Begriff der Notwendigkeit gegenübersteht. Es gibt *notwendige*, das heißt erklär- und begründbare, unter gegebenen Voraussetzungen in jedem Fall geschehende, und *zufällige* Ereignisse, also Begebenheiten, die im Voraus unbestimmbar erscheinen, deren Eintreffen als solches aber durchaus nicht ausgeschlossen werden kann; Zufall ist insofern eine bedingungsentbundene Erscheinung, deren Ursachenkomplex sachlich nur begrenzt zu erfassen ist und der so eine gewisse Willkürlichkeit oder Unbegreiflichkeit der natürlichen Abläufe zum Ausdruck bringt.

Demgegenüber wird der Begriff der Koinzidenz verstanden als „das Zusammenfallen mehrerer Ereignisse“<sup>14</sup> im Gegensatz zur Kontingenz, die einen Möglichkeitsspielraum begreift, in dessen Bereich Dinge wahrscheinlich eintreffen können; es geht dabei um den Rahmen, der zwischen dem „nicht Notwendige[n] und nicht Unmögliche[n]“<sup>15</sup> gespannt ist. Koinzidenz ist also das Wirkgesetz, das den mechanischen Ablauf des Zufalls beschreibt, das Kollidieren von unabhängigen Ereignisreihen, welches dann als zufälliges Ereignis bezeichnet wird, während Kontingenz den Rahmen beschreibt, in dem sich die Möglichkeit eines Zufalls einstellen kann. Koinzidenz wird oft als Synonym für den Begriff ‚Zufall‘ verstanden, was nur bedingt richtig ist. Es handelt sich eher um den Begegnungspunkt zweier Entwicklungen, es ist also der Prozess der physikalischen Konfrontation eines Individuums oder eines Objekts mit einem anderen (z.B. während eines Unfalls). In den Naturwissenschaften wird dieser Begriff auch bei der Untersuchung atomarer Teilchen in der Physik oder symbiotischer Verhältnisse in der Natur verwendet.<sup>16</sup> Schicksal wird hingegen definiert als „das, was dem Menschen (ohne sein Wollen und Handeln) widerfährt, [...] [was] ihm von außen auferlegt ist.“<sup>17</sup> Der Begriff des Schicksals versucht, an das fundamentale Fehlen eines Grundes bei der Beschreibung des Zufalls anzuknüpfen und die Bedingungen des Zufälligen zumindest durch das Wirken metaphysischer Instanzen zu begründen, entweder traditionell bedingt durch eine Gottheit, hier erscheint das Schicksal als „die Macht, die den Lebensweg des Menschen lenkt, [...] als Verfügung numinoser Kräfte“, oder, in säkularisierter Ausdruckweise, kann es als „Bestimmtheit des Menschen durch seine biologischen, gesellschaftlichen oder psychischen Bedingungen“<sup>18</sup> definiert werden. In beiden Fällen wird bei der Bezeichnung des ‚Zufälligen‘ als etwas ‚Schicksalhaftes‘ durch den Menschen das Sinn- und Motivlose des Unbestimmten wieder mit Gründen und Wirkkräften belegt, auch wenn diese sich durch die Behauptung transzendenter Kräfte zumeist einem ausdrücklichen Nachweis entziehen.

Will man diese unterschiedlichen Auffassungen integrierend zusammenfassen, so kann man allgemein vier Zugriffsarten auf das Zufallsphänomen als handhabbare Primärkategorien definieren, die jeweils zweimal die Differenz der Betrachterstandpunkte

14 Brockhaus. A.a.O. Band 12. S. 168.

15 Ebenda. S. 331.

16 Vgl. ebenda. S. 168.

17 Ebenda. Band 19. S. 288.

18 Ebenda.

und Herangehensweisen reflektieren und zweimal das zufällige Ereignis als solches näher charakterisieren: Die ersten beiden Erscheinungen könnte man als *verständnisbezogene, auf den Beobachter bezogene Kategorien* bezeichnen; sie weisen auf die Perspektive der den Zufall beobachtenden Instanz hin, sei es ein einzelner Mensch, ein Kollektiv bzw. eine Gruppe von Forschern oder der Erzähler einer Geschichte.

1.) *Der Zufall als offensichtliche Absichtslosigkeit:* Der Mensch ordnet sein Leben nach Absichten und Motiven. Können diese nicht mehr eindeutig bestimmt werden, so redet man von einem Zufall. Der Stiftung eines gemeinsamen Sinnes in jeder menschlichen Kollektivität (eine Kultur, eine Gesellschaft) liegt die Annahme zugrunde, dass jede Ursache eine bestimmte Wirkung hervorbringt oder anders: „Jede Ursache tendiert dazu, ihren naturgemäßen Effekt zu produzieren.“<sup>19</sup> Das ist – so die Unterstellung des Menschen – der Grund für alle Regelmäßigkeit in der Natur. Zufälle sind nun aber Phänomene der Regellosigkeit und lassen sich nicht bestimmen. Sie liegen nicht in der „Tendenz, der Intention“<sup>20</sup> der Natur, sie entstehen durch das Zusammentreffen von Ereignissen, die natürlich nicht vorgesehen sind. Werden also die ‚Programmierungen‘ des Menschen, also die Kondensate aller Beobachtungen der zumeist regelmäßigen Natur und die Ansichten einer folgerichtigen Totalität im Gesellschaftszusammenhang, überschritten und können die wahrgenommenen Ereignisse dort nicht mehr sinngemäß eingebunden werden, spricht der Mensch von Zufall. Zufall ist also das Ereignis, das weder in der Natur noch in der Fundierung der sozialen Sphäre vorgesehen ist und diese Ordnungszusammenhänge momenthaft überschreitet bzw. durchkreuzt.

2.) *Der Zufall als aus den Beschreibungszusammenhängen ausgeschlossene Erscheinung:* Der Zufall bezeichnet einen aus menschlicher Sicht objektiven Zustand von Unregelmäßigkeit, wobei man unterscheiden muss, ob es sich bei dem betrachteten Zufallspänomen tatsächlich um eine Koinzidenz faktisch beliebiger Ursachen handelt oder nur um eine Wechselwirkung von Motiven, die sich dem menschlichen Sinnverständnis im Moment *noch* entziehen. In der Alltagssprache wird der Zufall oft leichtfertig verwendet, so beispielsweise wenn man bei einem Fehlverhalten im Straßenverkehr oder Naturereignissen (eine Lawine, die aber jedes Jahr an dieser Stelle auftreten kann) von Zufall redet, obwohl generell bekannt ist, dass solche Ereignisse bei den gegebenen Grundbedingungen möglicherweise eintreffen können. Hier wird deutlich, dass der Mensch sich ein vereinfachtes Bild von der Welt macht und die Komplexität und Wechselwirkungsintensität bestimmter Prozesse aus seinen Betrachtungen ausklammert. Bei genauerer Analyse und Untersuchung des Zufallspänomens und aller in ihm wirkenden Kräfte stellt sich die Erkenntnis einer rein ursächlichen Verknüpfung ein, in der aber sehr heterogene oder unmessbare Kräfte wirken. So kann ein Flugzeugabsturz als unglücklicher Zufall bezeichnet werden, ist aber bei Bekanntheit der primären Kraftquellen beispielsweise auf einen kleinen technischen Defekt zurückzuführen, dessen Wirkung sich im weiteren Verlauf exponentiell gesteigert hat.

19 Erbrich, Paul: Zufall – Eine naturwissenschaftlich-philosophische Untersuchung. Münchener philosophische Studien, Neue Folge 2. München 1988. S. 13

20 Ebenda.