

Wir lassen nie vom Suchen ab,  
und doch, am Ende allen unseren Suchens,  
sind wir am Ausgangspunkt zurück  
und werden diesen Ort zum ersten Mal erfassen.  
T.S. Eliot in *Lola rennt*

Nach dem Spiel  
Ist vor dem Spiel  
Sepp Herberger in *Lola rennt*

## ***Lola rennt* – kontingent**

### **Eine mögliche Beobachtung zum Diskurs von Gesellschaft, Film und Wissenschaft**

Robert F. Wittkamp

Daß in an die Massen gerichtete Unterhaltungsmedien wie in Trivilliteratur, Fernsehserien oder Hollywood-Filmen die Ängste, Bedürfnisse und Sehnsüchte dieser Massen zum Ausdruck kommen, gehört zum Alltagswissen. Nehmen wir als Beispiel James Camerons SF-Triologie *Terminator* (1984–2003) mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle.<sup>1</sup> Dieser extrem aktionsgeladene Dreiteiler nimmt erneut das alte Thema des Kampfes Mensch gegen Maschine auf, und zwar – wie so oft bei Schwarzenegger – in Form von Zukunftsängsten. Einwandfrei handelt es sich allein bereits aufgrund der Verneschen Zeitreisepopik um Fiktion, aber eine Fiktion, die in ihrer Anlage mit realen Tatbeständen verschränkt ist: Kampfroboter, und das gehört ebenfalls zum Alltagswissen, bilden im Repertoire technischer Entwicklungen einen ebenso festen Bestandteil wie computerüberwachte Sicherheitssysteme. [S. 112] Die Angst vor Kontrollverlust dieser Maschinen ist somit durchaus ernst zu nehmen. Das Beispiel *Terminator* wurde nicht zur Demonstration eines Rückfalls in naive Widerspiegelungstheorien gewählt. Gerade der *Terminator* macht nämlich deutlich, wie massenmediale Filmkunst Wirklichkeit erzeugen kann: Blieb der unbedachte Kinobesucher bisher von solchen Ängsten verschont, ist zumindest der Keim hierfür nun gesät.

Wird die Widerspiegelung von gesellschaftlicher Realität bereits seit längerem diskutiert, sind es die kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaften bzw. die Kulturwissenschaften, die gerade die Erzeugung von Wirklichkeit in den Fokus rücken; darauf (u.a.) zielt die in den vergangenen Jahren häufig zu beobachtende Hervorhebung des extratextuellen bzw. kulturhistorischen Kontextes ab.<sup>2</sup> Wie dabei filmische Kunst geradezu in einen Dialog mit wissen-

---

<sup>1</sup> Die Regie im dritten Teil führte Jonathan Mostow.

<sup>2</sup> Diese erneute Hinwendung zum Kontext reicht vom New Historicism über Kulturalität bis zum „radikalen Kontextualismus“ der Cultural Studies.

schaftlichem Denken treten kann, belegt eine weitere Hollywood-Trilogie, Andy und Larry Wachowskis *The Matrix* (1999–2003), die mittlerweile als Anime-Projekt, Computerspiel und Online-Computerspiel die Wirklichkeit vieler Fans gestaltet. Zumindest die Massenmedien dürften sich freuen, für äußerst komplexe Zusammenhänge diesen Filmtitel aufgreifen und damit die Vorentlastung des Lesers sichern zu können. Unter dem Titel *Lebt die Menschheit in der Matrix?* leitet Markus Becker seinen Artikel wie folgt ein:

Nur eine nahezu wundersame Verkettung von Zufällen scheint das Leben im Universum zu ermöglichen. Auf der Suche nach einer Erklärung sind Philosophen auf eine bizarre Idee verfallen: Sind wir nur künstliche Wesen in einer gigantischen Computersimulation? (*Spiegel Online*)

Besonders Astrophysiker mögen offenbar angesichts der gigantischen [S. 113] Dimensionen des Weltalls für die Entstehung von Leben auf unserem Planeten nicht mehr von reinem Zufall ausgehen. Da man – dem Religiösen abgeschworen – nicht mehr in Mittelalter und Glaube an Gott zurückfallen kann, sind andere Erklärungsmöglichkeiten gefordert, aber begrenzt. So wird von „einer zunehmenden Zahl seriöser Philosophen, Mathematiker und Atomphysiker ernsthaft in Betracht gezogen [...] die Menschen könnten keine Wesen aus Fleisch und Blut, sondern nur Figuren in einer gigantischen Simulation sein“ (Becker), die *The Matrix* greifbar als „residual self-image, [...] the mental projection of your digital self“ beschreibt.<sup>3</sup>

Fiktion auf immer und ewig? Für viele wie den britischen Mathematiker John Barrow ist es „längst anerkannt, dass technische Zivilisationen, die nur ein wenig weiter entwickelt sind als wir selbst, Universen simulieren könnten, in denen sich denkende Wesen entwickeln und miteinander kommunizieren“ (Becker).

Die Frage nach dem Warum bleibt. Zumindest die *The Matrix*-Trilogie bietet eine konkrete Erklärung, die sie der *Terminator*-Thematik nähert. Die Welt, die der Held Neo (Keanu Reeves) kannte, erklärt ihm sein Retter Morpheus wie folgt:

Morpheus: “[...] exists now only as a part of neutral-interactive simulation that we call the Matrix. You’ve been living in a dream world, Neo. This is the world that exists today.” [Bilder der zerstörten Stadt] “Welcome to the desert of the real. We have only bits and pieces of information, but what we know for certain is that in the early 21<sup>st</sup> century all of mankind was united in celebration. We marveled at our own magnificence as we gave birth to AI.” Neo: “You mean artificial intelligence.” Morpheus: “We don’t know who struck first, us or them. But we know that it was us that scorched the sky [da die Maschinen von Solarenergie abhängig waren]. [...] [S. 114] The human body generates more bioelectricity than a 120-volt battery. And over 20,000 BTUs of body heat. Combined with a form of fu-

---

<sup>3</sup> *The Matrix*, Teil 1, abgelegte Spieldauer: 0: 40; die folgenden Angaben bei Zitaten aus Filmen beziehen sich auf die abgelegte Spieldauer in Stunden und Minuten.

sion the machines had found all energy they would ever need.” (0: 40–42)

Neo: „What is the Matrix?“ Morpheus: “Control. The Matrix is a computer-generated dream world built to keep us under control in order to change a human being into this”: [er zeigt eine Batterie] (0: 43)

Die Menschen werden also von den Maschinen *kultiviert* und ihr Bewußtsein simuliert. Es ist natürlich eine eigene Ent- oder Unterscheidung, der SF-Fiktionalität mehr mögliche Realität zuzusprechen als der wissenschaftlich geadelten (s.u.) vermuteten Realität berühmter Physiker und Mathematiker. Dennoch, falls der Kosmos jener uns simulierenden Wesen nicht wesentlich weniger komplex gestaltet ist als unser simulierter – also dem Zufall eine Chance gibt –, bleibt die einfache Überlegung, daß, wenn wir nur simulierte Wesen sind, die Simulation damit lediglich um eine Ebene nach oben verschoben wäre. Denn das Problem der Multiversum-Theorie, wonach unser All nur eines von unendlich vielen ist, und welche nach Becker und den von ihm zitierten Wissenschaftlern zur Simulationstheorie führte, würde sich dann konsequenterweise für jene Wesen ebenfalls stellen, die uns simulieren, und dann für die Wesen, die jene simulieren und so weiter und so fort (und warum sollte das simulierte All komplexer als das „wirkliche“ sein?).<sup>4</sup> Dennoch ist beeindruckend (und beängstigend), welche Namen wissenschaftlicher Kapazitäten Becker anführt: von Fred Hoyle, dem „Vater des Urknalls“, über den Träger des renomierten Faraday-Preises Paul Davies bis zum königlichen Hofastronom Martin [S. 115] Rees, Fred Hoyles Nachfolger. Der Blick in die Vergangenheit verhilft zu Nachdrücklichkeit: die Philosophen Zhuangzi, René Descartes und Bertrand Russell seien Vertreter der Idee, die Welt könnte nur eine Illusion sein (andere Namen sowie *links* zum Thema sind direkt bei *Spiegel Online* nachzuschauen). Von den Skeptikern bis zum Solipsismus ließe sich da ergänzen, aber es wäre vielleicht nachzuhaken, welcher qualitativer Unterschied zwischen (autonomer) Illusion und (heteronomer) Simulation besteht.

Trotz allem hat die Sache auch etwas Gutes. So äußerte der 1999 von Bill Clinton mit der National Medal of Technology ausgezeichnete Experte für Artificial Intelligence Ray Kurzweil in einem Interview, daß, falls wir in einer Simulation leben, diese sehr gut sei. Sie sei die einzige Realität, die wir kennen würden und zu der wir Zugang hätten. Also könnten wir diese auch als Realität akzeptieren (*Spiegel Online*). Und doch, ist der Gedanke, nur ein simuliertes Wesen zu sein, an sich schon recht befremdlich, endet Beckers Artikel noch befremdlicher mit einem Zitat des Astrophysikers Davies: „Jetzt, da die Programmierer wissen, dass wir ihnen auf der Spur sind, ist das Spiel aus. Sie könnten ihr Interesse verlieren und die 'Delete'-Taste drücken.“ Selbst als Symbol gewendet macht diese Aussage deutlich, wie sehr sich in der

---

<sup>4</sup> Als Anregung sei hier nur genannt, daß ein Umstand vorliegen könnte, den Niklas Luhmann wie folgt beschreibt: „Denn wollte man die Welt als Objekt beobachten, müßte man sie im Unterschied zu etwas anderem *bezeichnen*, also eine Überwelt voraussetzen, die die Welt und ihr Anderes enthält.“ (1997: 96)

modernen Naturwissenschaft der Mensch als *nicht notwendig und insofern zufällig* erkennt.

*Terminator* und *The Matrix* sind zwar Produktionen aus Hollywood, zeigen aber deutliche Verflechtungen mit „gesellschaftlichem Denken“ und Wissenschaft. Im Gegensatz zu letzterer dürfen sie sich dabei ein Happyend – zumindest die Hoffnung darauf – erlauben. Daß dem deutschen Film wissenschaftlicher Diskurs und Happyend ebenfalls nicht fremd ist, zeigte aufs Neue der Film *Lola rennt* (1998) von Tom Tykwer (Buch und Regie). Hier jedoch wird dem Beobachter zugleich nahegelegt, dieses Happyend nur als eines unter vielen möglichen zu akzeptieren. Und damit läßt der Film Verschränkungen mit der Wissenschaft vermuten, die anders als *The Matrix* nicht explizit [S. 116] einem gemeinsamen Thema gewidmet sind und ein genaues Beobachten erfordern. Dazu müssen zunächst einmal Filmhandlung und Aufbau beschrieben werden.

Die Eingangshandlung ist schnell erzählt. Kleingangster Manni (Moritz Bleibtreu) bekommt gewissermaßen als Vertrauenstest von seinem Boss den Auftrag, den Erlös von gestohlenen Autos (Diamanten) in Geld umzutauschen und abzuliefern. Durch eine Dummheit vergißt Manni die Plastiktüte mit dem Geld in der U-Bahn: „... rauß halt, wie immer. Totaler Reflex“ (Manni, 0: 6; Reflex eines Schwarzfahrers beim Anblick von Kontrolleuren: schnell den Zug verlassen!). Ein Clochard („dieser Penner, dieser Plastiktütenfreak“, Manni, 0: 8) findet das Geld: „Das Leben ist manchmal echt irre, oder?!“ (0: 57). Da Manni nur zwanzig Minuten bleiben, wendet er sich in seiner Verzweiflung an seine Freundin Lola (Franka Potente). Diese sollte ihn eigentlich abgeholt haben, konnte das aber nicht, da ihr das Moped gestohlen wurde, und ein Taxifahrer sie in eine gleichnamige, doch falsche Straße gebracht hatte. Eine Verkettung von sogenannten „dummen Zufällen“. Wie gesagt: So spielt das Leben! Sollte Lola innerhalb der zwanzig Minuten die verlorenen einhunderttausend Mark nicht aufbringen können, ist Manni aus Furcht vor seinem Boss zu einem Überfall auf einen Supermarkt bereit. Die Uhr tickt. Das Spiel beginnt.

Von nun an läßt sich der Plot nicht mehr einfach wiedergeben, da dieser im folgenden aus drei Teilen oder Runden besteht, die bei selbem Anfang unterschiedliche Ausgänge aufweisen. In der ersten Runde des Films kann Lola das Geld nicht auftreiben. Als sie zu Manni kommt, bedroht dieser bereits mit seiner Pistole die Kassiererinnen des Supermarktes. Gemeinsam vollziehen sie den Überfall. Auf ihrer Flucht werden sie von der Polizei gestellt, wobei ein junger, überängstlicher, unerfahrener und zudem etwas dümmlich wirkender Polizist Lola aus Versehen erschießt. In der zweiten Runde des Film überfällt Lola die Bank ihres Vaters, der ihr wie in der ersten Runde jede Hilfe verweigert. Diesmal erreicht sie Manni rechtzeitig. Als sie ihm aus der Ferne zuruft, [S. 117] und sich dieser ihr zuwendet, wird Manni von einem Rettungswagen überfahren. In der dritten Runde schließlich erspielt Lola beim Roulette die erforderliche Summe, aber auch Manni trifft durch einen Zufall den Clochard wieder und holt sich sein Geld zurück. So kann er es auftragsgemäß seinem gefürchteten Gangsterboss über-

geben. Diesmal muß niemand sterben, und da Lola zusätzlich noch ihr erspieltes Geld mitbringt, haben wir ein Happy-End par excellence! (Natürlich weiß Manni nichts von Lolas Pein. Sein Kommentar beim Anblick der völlig abgehetzten und verschwitzten Lola: „Wie siehst du denn aus? Biste gerannt?“ 1: 15)

Filmtitel, Eliots und Herbergers im Filmvorspann besonders exponierten Zeitmetaphern (siehe oben), das Pendel im Vorspann, das Ticken der Uhr mit dem Einsetzen der Musik, die monströse Uhr (der Chronos, ein Zitat aus Fritz Langs *Metropolis*), die Schildkröte (Langsamkeit), die Supermarktuhr (teilweise in *Screensplitting* und extremen Großformat), die Kuckucksuhr, die alte Frau mit Armbanduhr (sie erscheint zunächst unscharf aufgenommen als junge Frau, entpuppt sich aber plötzlich als alte Frau: Zeit!), die Uhr im Casino, Lolas Rennen unter Zeitdruck – alles deutet darauf, dem Film sein Hauptthema zu geben: Zeit.<sup>5</sup> Tykwer selbst wollte nach seinem Film *Winterschläfer* (1997), einem Film über „Stagnation, Phlegma und Stillstand“, seine „Sehnsucht nach Ausdruck und Explosion“ formulieren.<sup>6</sup> Ist ihm das ohne Zweifel gelungen, scheint doch noch etwas anderes „formuliert“ zu werden. Halten wir vorerst fest: In seiner groben Struktur besteht der Film aus drei Runden mit drei möglichen Enden. Ein genauerer Blick ins Detail hilft weiter.

[S. 118] Da sind zunächst die Szenen im Bett, für Tykwer „das heimliche Herz des Films“<sup>7</sup>, die beiden „Rotfilm“-Sequenzen, „Einschübe zwischen den drei Runden: wie eine Traumsequenz, die Kamera wird zur Beobachterin; beide, Manni und Lola, sind in einem Vakuum, in einer Art Kokon, einer Zwischenzone zwischen Leben und Tod“.<sup>8</sup> Manni und Lola liegen im Bett, und zunächst ist es Lola, die „ziemlich blöde Fragen“ (Manni, 0: 34) stellt. Im zweiten Intermezzo jedoch spricht Manni. Beide Gespräche laufen darauf hinaus, daß ihre Partnerschaft nur „Zufall“ ist; andere Partner oder Partnerinnen wären genau so gut möglich: „... aber ich könnt' auch irgend 'ne andere sein ... und wenn du mich nie getroffen hättest, dann würdest du dasselbe 'ner anderen erzählen“, (Lola, 0: 32–33) und: „Wenn ich jetzt tot wär' ... du würdest mich vergessen“ (Manni, 0: 52–53).

Auch während der drei Filmrunden gibt es auffallende Wiederholungen mit unterschiedlichem Ausgang. Da sind zunächst die *Flashforwards*, Fotografien, die in blitzschneller Abfolge das Leben bestimmter Personen zeigen. Auf ihrer Rennbahn zu Manni begegnet Lola u.a. Doris, Mike und Frau Jäger. Hier genügt die Beschreibung der *Flashforwards* von Sozialfall Doris: Die erste Fotosequenz zeigt Doris, der Polizei und Fürsorge das Kind fortnehmen.

---

<sup>5</sup> Vgl. auch Bleicher 2003: 11–34. Tom Tykwer sagte in einem Gespräch mit Michael Althen zu der von ihm gemachten Filmmusik (ausgezeichnet mit der Goldenen Schallpatte 1999 für den Soundtrack), daß er damit „den beiden Elementen, die den Film dominieren, musikalische Rechnung tragen [wollte]: dem Herzschlag von Lola und der Zeit, einer unheimlichen, auch brutalen Konstante, die Lola total einengt“; vgl. Töteberg 1999: 33.

<sup>6</sup> Vgl. Tom Tykwer im Internet-Magazin *Artechock*, zitiert nach Nicodemus 2004: 336.

<sup>7</sup> Tom Tykwer im Gespräch mit Michael Althen in Töteberg 1999: 22.

<sup>8</sup> Die filmwissenschaftliche Terminologie ist Bleicher/Schott 2003: 11–34 entnommen; Zitat S. 29.

Völlig verzweifelt entführt sie in einem Park ein Kind aus einem Kinderwagen. In der zweiten Runde wird Doris Lottomillionärin. Das Foto aus einer Tageszeitung zeigt sie mit ihrem Mann als glückliche Hausbesitzerin. Die dritte Runde zeigt Doris, wie sie sich den Zeugen Jehovas anschließt und an einer Straßenecke die Zeitschrift „Erwachtet“ anbietet. Die strukturelle Ähnlichkeit mit dem Geschehen im Hauptfilm ist evident. Andere *Flashforwards* gibt es von Mike (erst Happyend, dann Un-Happyend) und Frau Jäger (erst Un-Happyend, dann Happyend), allerdings nur in den ersten beiden Runden. Somit zeigen die Fotos jeweils andere „mögliche Realitäten“.

Auch weitere Hinweise sind dienlich. Da ist z.B. die zum Großteil [S. 119] als Trickfilm gemachte Treppenhausszene (die Lolas Mutter im Fernseher sieht: Metafilm und gedoppelte Fiktionalität). Als Lola die Wohnung ihrer Eltern verläßt, steht im Treppenhaus ein fieser junger Mann mit einem Kampfhund. In der ersten Runde werfen sich die erschrockene Lola, der Junge und der knurrende Hund zwar mißtrauische Blicke zu, aber Lola läuft vorbei. In der zweiten Runde stellt der Junge Lola ein Bein. Sie stürzt die Treppe herunter und landet hart auf dem Boden im Erdgeschoß. Wertvolle Sekunden gehen verloren. In der dritten Runde springt Lola über beide hinweg und bellt selbst, so daß der Hund ängstlich jault. (Lola hat also gelernt, wie sie übrigens auch im Supermarkt der ersten Runde gelernt hat, die Pistole in der zweiten Runde zu gebrauchen – eine weitere Kleinigkeit, die zeigt, wie ausgefeilt der Film mit Bezügen auf sich selbst bzw. wie selbstreferenziell er ist).

Lola rennt zunächst zur Bank ihres Vaters. Aus einer Garagenausfahrt kommt Herr Meier, der Lola kennt, herausgefahren. Die rennende Lola reagiert rechtzeitig genug und kann ausweichen. Herr Meiers Wagen fährt langsam weiter, der verduzte Herr Meier schaut Lola nach. Ohne zu bremsen kracht sein Wagen gegen den vorderen Kotflügel eines weißen BMWs. In der zweiten Runde kommt Herr Meier erneut aus der Ausfahrt. Diesmal läuft Lola quer über die Motorhaube, rennt jedoch unbeirrt weiter. Und wieder schaut Herr Meier verduzt hinterher, nur jedoch, um mit dem hinteren Kotflügel des weißen BMWs zu kollidieren. In der dritten Runde schließlich strömen mehrere Filmereignisse zusammen. Herr Meier kommt zwar wieder aus der Garagenausfahrt, und Lola landet auf dem Autokühler. Diesmal jedoch fährt der weiße BMW unbeschadet vorüber. Herr Meier und Lolas Vater sind verabredet. Sie fahren zusammen im Auto. Plötzlich kommen der Clochard auf einem Fahrrad und den diesen verfolgende Manni auf die Fahrbahn. Völlig erschreckt muß Herr Meier vollbremsen und stößt frontal mit dem weißen BMW zusammen, dem wiederum ein Mopedfahrer auffährt, der so auf der Windschutzscheibe von Meiers Wagen landet. So spielt das Leben (manches scheint unausweichlich zu sein).

[S. 120] Lolas einzige Hoffnung, das Geld rechtzeitig zu bekommen, ist ihr Vater, der Chef einer Bank. In den ersten beiden Runden erreicht Lola zwar ihren Vater, der ist jedoch mit seiner Geliebten, Jutta Hansen aus dem Vorstand, in ein intimes Gespräch vertieft. Auch die-

ses Gespräch verläuft jedesmal anders, erst harmonisch (da Lola das Gespräch im entscheidenden Moment unterbricht), dann im Streit (Lola betritt erst später das Zimmer. Frau Hansen hat mit Lolas Vater ein Verhältnis und ist schwanger; das Kind ist jedoch nicht von Lolas Vater: So entsteht Leben. In diesem Zusammenhang ist sehr bedeutsam, daß bei Lolas erstem Besuch in der Bank ihres Vaters dieser ihr offenbart, nicht ihr leiblicher Vater zu sein. Lola sei ein „Kuckucksei“ und der Kerl, der Lola gezeugt habe, hätte ihre Geburt schon gar nicht mehr mitgekriegt; 0: 22.<sup>9</sup>) In der dritten Runde schließlich sieht Lola ihren Vater gerade noch in den Wagen von Herrn Meier steigen und beide zusammen abfahren (da diesmal die Verabredung das Gespräch zwischen Lolas Vater und Jutta Hansen beendet, kann Jutta wieder nicht erklären, von wem das Kind ist; sie trennen sich harmonisch). Lola, die nun nicht mit ihrem Vater sprechen kann, rennt weiter. Ihre beim Rennen gehauchten Gebete („... hilf mir ... bitte ... nur dieses eine Mal ...“; 1: 03) bringen sie offenbar zum Casino (nicht ohne beinahe von einem LKW überfahren zu werden: Das hätte auch anders ausgehen können!).

Solche Wiederholungen mit jeweils anderem respektive möglichem Ausgang finden sich noch weitere, wie z.B. beim Transport einer übermäßig großen Glasscheibe und dem Rettungswagen. In der ersten Runde kann der Rettungswagen gerade noch rechtzeitig bremsen. Lola rennt vorbei. In der zweiten Runde fährt der Rettungswagen die Glasscheibe zu Millionen von Scherben. Lola rennt vorbei, der Rettungswagen überfährt Manni. In der dritten Runde macht der Rettungswagen erneut eine erfolgreiche Vollbremsung. Lola steigt hinein und rettet Wachmann Schuster aus Papas Bank vor dem Herztod (ein [S. 121] weiterer Bezug zwischen den Runden: Den Herzanfall bekommt Schuster offenbar bei Lolas Bankraub in der zweiten Runde). Es ist ein kleines Happyend vor dem großen Happyend, welches das kleine Happyend rückwirkend mit Bedeutung anreichert. Genau beobachtet beginnt die Verkettung von Happyends mit Lolas Gebeten: Eine weitere Botschaft? Eine „Wiederkehr des Religiösen in der Postmoderne“ (Schmitt 2005, *literaturkritik.de*)?<sup>10</sup>

Wagen wir aufgrund dieser Analyse eine Auswertung. Es findet sich auf vier Ebenen, d.h. den drei Filmrunden, den Zwischenfilmen („Rotfilm“), den verschiedenen Einzelhandlungen und den *Flashforwards*, und selbst [S. 122] im Bereich der medialen Vermittlung (ob als Zeichentrick- oder Realfilm, Video oder Fotosequenz – alles ist möglich) eine Gemeinsamkeit:

---

<sup>9</sup> Zu dieser besonderen Bedeutsamkeit siehe die untenstehenden Ausführungen von Norbert Ricken mit dem Zitat von Richard Rorty.

<sup>10</sup> In dem hier entfalteteten Zusammenhang, d.h. im Hinblick auf die „Matrix-Problematik“ und die sich anschließenden Überlegungen, wäre ein Nachgehen dieser Frage gewiß interessant. Nach Schmitt (*literaturkritik.de*) ist es z.B. die Absicht des italienischen Philosophens Gianni Vattimo zu zeigen, „wie es der postmoderne Pluralismus gestattet, den christlichen Glauben wieder zu entdecken“. Daß es diese neue philosophische Hinwendung zu Fragen der Religion gibt, zeigt nicht nur Vattimos Studie *Jenseits des Christentums. Gibt es eine Welt ohne Gott?* (München 2004), sondern auch Jürgen Habermas' jüngstes Buch *Zwischen Naturalismus und Religion. Philosophische Aufsätze* (Frankfurt a.M. 2005). Auch die vermehrte Forschung zur Religion innerhalb der Kulturwissenschaften wäre zu nennen; vgl. hierzu die online-Zeitschrift *literaturkritik.de* in ihrer Dezember-Ausgabe 2005 (= Schmitt).

Bei selbem Anfang entwickelt sich ein jeweils anderer Ausgang. Dieses Prinzip besagt, daß „Realität“ auf eine bestimmte Art und Weise möglich, nicht notwendig und daher auch anders sein kann. Es besitzt den Namen Kontingenz (lat. *contingere*: sich ereignen), in Beschreibungen zu diesem Film gemeinhin als „Zufall“, mithin auch als „Schmetterlings-effekt“ verstanden.<sup>11</sup>

Kontingenz gibt sich somit neben der Zeit zumindest als gleichwertiges Thema zu erkennen, bekommt jedoch innerhalb des kulturell-historischen Kontextes, in dem der Film zu sehen ist, eine völlig andere Gewichtung.

Neu ist der Begriff der Kontingenz nicht, aber sein für den sozialtheoretischen und -philosophischen Kontext einflußreiches Profil erhielt er vor allem durch die Arbeiten von Richard Rorty, dem „hervorragenden Vertreter der postmodernen Richtung des philosophischen Pragmatismus“, und des Systemtheoretikers Niklas Luhmann.<sup>12</sup> Dieser sieht die Sache so:

Dieses „auch anders möglich sein“ bezeichnen wir mit dem traditionsreichen Terminus Kontingenz. (1984: 47)

Kontingent ist etwas, was weder notwendig ist, noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches [S. 123] Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist. (1984: 152)<sup>13</sup>

Luhmanns Allgemeine Systemtheorie böte sich aus verschiedenen Gründen an, das hier nur

---

<sup>11</sup> Vgl. z.B. Bleicher 2003: 30. Den mit Kontingenz in Beziehung stehenden Begriff „Schmetterlingseffekt“ (engl. *butterfly effect*) prägte der Meteorologe Edward N. Lorenz 1963, als er die großen und langfristig unvorhersagbaren Wirkungen geringfügiger Ursachen erkannte: „Der Schlag eines Schmetterlingsflügels im Amazonas-Urwald kann einen Orkan in Europa auslösen.“ Die Internet-Enzyklopädie *netzwelt.de* (dort auch das Zitat) nennt neben Fachliteratur, Beispielen aus der Belletristik und dem Film *The Butterfly Effect* (2004) von Eric Bress und Jonathan Gruber auch *Lola rennt*. Tatsächlich ist *The Butterfly Effect* wie *Lola rennt* aus mehreren Wiederholungssequenzen mit unterschiedlichen Ausgängen aufgebaut (inklusive einiger typischer Filmtechniken), und ein Vergleich wäre gewiß aufschlußreich. Eine direkte Kausalität ist bei *Lola rennt* dagegen kaum thematisiert. Der Begriff der Kontingenz, wie er im folgenden Verwendung findet, bezeichnet keine exponentielle Verstärkung einer möglichen Kausalität, sondern den tatsächlichen Zustand lediglich als möglichen Zustand.

<sup>12</sup> Vgl. Reckwitz 2004: 2; Zitat aus Heinz Antors Besprechung (in: Renner/Habekost 1995: 283) von Rortys Buch *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie* (1980, Original 1979). Vgl. auch Rorty 1989.

<sup>13</sup> Vgl. Luhmann (1997: 112): „... Kontingenz, des Auch-anders-möglich-Seins“, sowie 1992a, wo er den aus einer doppelten Negation gewonnenen Begriff der Kontingenz (S. 96) unter dem Aspekt der „Beobachtung“ theoretisiert und historisiert.

Da die Lektüre von Luhmanns Werken bekanntlich als sehr schwierig empfunden, mithin als zu schwierig kritisiert wird, empfiehlt sich als Einstieg besonders Berghaus 2003 (zu Kontingenz dort S. 98–100), Horster 1997 (zu Kontingenz s. S. 88–92) oder Kneer/Nassehi 2000 (zu Kontingenz besonders S. 115).

angerissene Problem zum Verhältnis von Gesellschaft, Film und Wissenschaft zu klären.<sup>14</sup> Eine geeignete Darstellung würde jedoch weit über den hier gewählten Rahmen des Essays hinausschießen. Alternativ böten sich kulturwissenschaftliche Fragestellungen an, denn hier nimmt der Begriff ebenfalls eine zentrale Position ein.

Nicht nur Kultur und Gesellschaft sind kontingent, sondern ebenfalls die aus ihr hervorgehenden (und diese hervorbringenden) und sich im traditionellen Verständnis auf verschiedene Gegenstände beziehenden Wissenssysteme wie Philosophie, die Natur-, Geistes- oder Sozialwissenschaften. In der Beschreibung der „Wissenschaft als System“ bereitet Luhmann (1992: 271–361) die theoretischen „Grundlagen (die keine sind)<sup>15</sup>“:

Das Gesamtgeschehen von Ausdifferenzierung, operativer Schließung, medialer Vermittlung der Kommunikation und Steigerung des Auflöse- und Rekombinationsvermögens erzwingt [S. 124] die Auffassung von Gegenständen der Wissenschaft als *kontingent*. (S. 332)

Allerdings neigt diese zur „Invisibilisierung“ ihrer Kontingenz.<sup>16</sup> Zur Herausarbeitung einer *Kontingenzperspektive* des kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramms, welches auf Distanz zu „Kontingenzinvisibilisierungen“ auf verschiedenen theoretischen Ebenen in verschiedenen klassischen Forschungsprogrammen geht (*cultural turn*), entfaltet Andreas Reckwitz eine historisch-systematische Klärung des *Kulturbegriffs*.<sup>17</sup> Da diese Sicht eine kontextuale Verortung von *Lola rennt* erlaubt, soll sie kurz rekapituliert werden.

Die erste Version des sich im Kontext der Aufklärung ausbildenden Kulturbegriffs nennt Reckwitz *normativ* oder auch *bürgerlich-normativ*, da hier Kultur als Lebensweise noch untrennbar mit einer Bewertung dieser Lebensweise verbunden ist. In einem Alltagsverständnis findet sich diese Bedeutung immer noch, für akademische Fächer ist sie weniger von Belang. So ist für den bürgerlich-normativen Kulturbegriff sein universaler Maßstab des Kultivierten kennzeichnend und Kultur somit etwas für alle Kollektive gleich Erstrebenswertes. Dieser Kultur wird später durch Kant die Zivilisation entgegengesetzt – ein Differenzschema, daß

---

<sup>14</sup> Es wäre zunächst zu reflektieren, ob der Film zu den Massenmedien oder zur Kunst gezählt wird. Für die weitere Betrachtung wäre das allerdings weniger von Belang, da Funktionssysteme wie Massenmedien, Kunst, Wissenschaft etc. alle „auf einer Ebene“ (Luhmann 1992: 7) liegen. Funktionssysteme weisen „bei aller Sachverschiedenheit vergleichbare Strukturen“ auf; vgl. besonders Luhmann 1997: 7–9, Zitat S. 7. Das Verhältnis zwischen Film (aus Hollywood) und Kunst bedarf zwar weiterer Klärung, dennoch sei der Hinweis gegeben, daß „in den letzten Jahren“ eine „weitreichende und sehr grundsätzliche Neubewertung des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst“ deutlich geworden ist (Schramm 2004: 272).

<sup>15</sup> Vgl. Luhmann 1997: 96.

<sup>16</sup> Zu Visibilisierung von Kontingenz vgl. auch Kneer/Nassehi 2000: 95–110. Für Luhmann beginnt die Invisibilisierung bereits bei der Beobachtung: „Jede Beobachtung muß, da auf eine Unterscheidung angewiesen, die zugrundeliegende Paradoxie der Einheit des Unterscheidens auflösen, invisibilisieren, durch eine operativ brauchbare Unterscheidung ersetzen, entfalten, weil man anders nicht zu operationsfähigen Identitäten kommt.“ (1997: 74)

<sup>17</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Reckwitz 2004: 3–8; Hervorhebungen von Reckwitz.

sich im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts in Richtung Kultur vs. Gesellschaft verschiebt.

Gegen eine normative Universalisierung des Kulturbegriffs richtete sich schließlich der von Johann Gottfried Herder auf den Weg gebrachte *totalitätsorientierte* Kulturbegriff. Kulturen (im Plural!) wird zu einem [S. 125] Konzept verschiedener Lebensweisen, die als einzelne Totalitäten verstanden werden: Völker, Nationen, Gemeinschaften, Kulturkreise; d.h. Kultur und die diese tragende Gesellschaft werden miteinander identifiziert. Damit ist Kultur auch zugleich ein *holistisches* Konzept, das sich zum Vergleich von unterschiedlichen Kulturen eignet. Es läßt sich auch von einem *kontextualistischen* Kulturbegriff sprechen, da das Kulturkonzept kontextualisiert und historisiert wird: spezifische Lebensformen einzelner Kollektive in der Geschichte. Reckwitz macht hier den Hintergrund für die empirisch-wissenschaftliche Analyse dieser kulturellen Totalitäten aus und nennt als Beispiel die anglo-amerikanische Ethnologie (Kulturanthropologie). In diesem Kontext sind ebenfalls die Fremdsprachenphilologien wie z.B. Japanologie in Deutschland oder Germanistik in Japan zu sehen – Institutionen, die in diesem Kontext ihren eigenen Gegenstandsbereich konstruieren, Wirklichkeiten erst erzeugen.

Wie der totalitätsorientierte Kulturbegriff bedient sich dann auch der *differenzierungstheoretische* Kulturbegriff aus der Erbmasse des normativen Kulturbegriffs. Hierbei handelt es sich um eine radikale Einschränkung auf bestimmte Sektoren; dieser *sektorale* Kulturbegriff läßt den Bezug auf ganze Lebensweisen hinter sich und bezieht sich auf eingeschränkte Bereiche wie Kunst, Bildung, Wissenschaft oder andere intellektuelle Aktivitäten. Da es sich hier um ausdifferenzierte Teilsysteme der modernen Gesellschaft handelt, denen Systemtheoretiker wie Talcott Parson oder sein Schüler Luhmann bestimmte Funktionen zuschreiben, spricht Reckwitz auch vom *funktional-differenzierungstheoretischen* Kulturbegriff.

Nach Reckwitz ist mit allen drei Formen der Kulturbegriffe ein Bewußtsein für Kontingenz verbunden, allerdings in moderaten und domestizierten Formen. Erst mit der letzten Version, dem *bedeutungsorientierten* Kulturbegriff, kommt es zu einer Radikalisierung des Kontingenzgedankens und somit zur Entfaltung des kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramms (*cultural turn*). So wird [S. 126] auch die Wissenschaft selbst „als kulturelles Artefakt“ erkannt und die „apriorische Privilegierung und kontextunabhängige Geltung wissenschaftlicher Erkenntnis [...] bestritten“ (Fuchs/Berg 1993: 16).

Um in der gegebenen Kürze das Thema nicht zu sehr ausufern zu lassen<sup>18</sup>, soll ein

---

<sup>18</sup> Für Siegfried J. Schmidt (2000: 79–80) beispielsweise, der Kultur als ein Programm zum Management des kollektiven Wissens („eine zwar selbsterzeugte, aber erfolgreich der Umwelt [fremdreferentiell] zugeschriebene Ressource“), als ein „Programm der ständigen Thematisierung des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft“, und Medien als die „alltäglichen Instrumente der Wirklichkeitskonstruktion“ faßt, setzen ausdifferenzierte Gesellschaften mit komplexen Mediensystemen eine „Dauerthematization von Kulturprogrammen in Gang, die deren *Kontingenz* zur jederman zugänglichen Einsicht werden läßt, womit offenbar

abschließendes Zitat von Norbert Ricken den Bogen zurück zu *Lola rennt* spannen:

Kultur ist von Anfang an das paradoxe Bewusstsein der Andersmöglichkeit menschlicher Daseinsformen, so dass weder bloß beobachtende Distanz noch distanzlose Teilnahme und Identifikation gelingen können. (2004: 166)

„Der deutsche Film kann gar nicht besser sein“, hieß es im Jahr 1961,<sup>19</sup> aber da gab es *Lola rennt* noch nicht: „Einen Film wie diesen hat das deutsche Kino noch nicht gesehen“, und: „So sieht der Film aus, von dem das deutsche Kino all die Jahre geträumt hat“, lauten die Kritikerstimmen zu *Lola rennt*.<sup>20</sup> Tatsächlich schaffte dieser Film, in dem Tykwer vom [S. 127] „postmodernen“ Zitat (Fritz Langs *Metropolis* – eine Arbeiterrevolte gegen die Maschinen! – oder Alfred Hitchcocks *Vertigo*)<sup>21</sup> über Sequenzen aus Realfilm, Video und Zeichentrick bis zu Spezialtechniken wie *Screensplitting*, Extremperspektiven, Segmente mit kaum noch zählbaren Einstellungen und temporeichen Bildabfolgen in Sekundenbruchteilen bis hin zu den äußerst gelungenen Überraschungseffekten der zweiten und dritten Runde meisterhaft alle filmtechnischen Register zieht, den „Siegesszug um die ganze Welt – einschließlich USA, Ausnahme Frankreich“.<sup>22</sup>

Die bisherigen Beobachtungen zeigen *Lola rennt* zudem als Erzeugnis *und* Dynamo des *cultural turns*, des post-alteuropäischen Denkens (Luhmann, nicht Rumsfeld!) oder des postmodernen Pluralitätsdenkens (Rorty, Vattimo). Anders gewendet, in seiner Verflechtung mit dem historisch-kulturellen Kontext bzw. im Diskurs mit Gesellschaft und Wissenschaft ist *Lola rennt* Ausdruck und zugleich (wirklichkeitserzeugender) Beitrag jenes Bewußtseins, das Norbert Ricken nach Darstellung „unterschiedlicher Reflexionsbewegungen“ wie folgt zusammenfaßt:

[In diesen unterschiedlichen Reflexionsbewegungen,] dezentriert und aus einer beanspruchten Zentralstellung in Welt und Kosmos vertrieben, erkennen sich die Menschen spätmodern zunehmend als

---

unvermeidbar Probleme der Kontingenzbewältigung zum Dauerthema komplexer Mediengesellschaften werden“.

<sup>19</sup> Joe Hembus, zitiert nach Jacobsen, Kaes und Prinzler 2004: 9.

<sup>20</sup> Andreas Kilb und Michael Althen, zitiert nach Töteberg 2003: 35. Die ursprünglich in der *Süddeutschen Zeitung* (19. 8. 1998) erschienene Kritik Althens ist bei *filmportal.de* unter dem Stichwort „Lola rennt“ nachzulesen; dort finden sich auch die Kritiken von Hans Schifferle und Peter Körte, die zeigen, daß *Lola rennt* nicht in allen Punkten auf uneingeschränkte Zustimmung stößt.

<sup>21</sup> Zwar spielt der Film *Vertigo* „schon wegen seiner erstaunlichen zeitlichen Struktur eine Rolle“ (Tykwer), aber gerade das Bild im Spielsalon, auf dem eine blonde Frau mit einem Dutt von hinten zu sehen ist, war ursprünglich nicht als „postmodernes Zitat“ geplant, sondern entstand innerhalb einer Viertel Stunde als Notlösung während der Dreharbeiten; vgl. Tom Tykwer im Gespräch mit Michael Althen in Töteberg 1999: 30–31.

<sup>22</sup> Vgl. Töteberg 2003: 35. Zur Erfolgsgeschichte von *Lola rennt* und den eingespielten internationalen Preisen vgl. Töteberg 1999: 44–49.

nicht notwendig und insofern zufällig; [...] Das Zerschneiden des auf einer „anthropozentrischen Illusion“ [Jacques Monod] [S. 128] aufsitzenden Selbsterhöhungs- und Besonderungsglaubens markiert aber wohl auch gegenwärtig die entscheidene anthropologische Herausforderung, in der die Kontingenz – zunehmend die Erfahrung von Andersmöglichkeit, Zufälligkeit und radikalierter Endlichkeit bezeichnend – zum Inbegriff der menschlichen Seinsweise wird und so einen nicht hintergehbaren Bruch mit der Vorstellung dokumentiert, „der Sinn des Lebens endlicher, sterblicher, zufällig existierender menschlicher Wesen leite sich von irgend etwas anderem ab als endlichen, sterblichen, zufällig existierenden Menschen“ [Richard Rorty]. (2004: 159–160)

Die hier vorgenommenen Beobachtungen möchten dem Film *Lola rennt* somit eine besondere Kontextualität und damit große historische und gesellschaftliche Relevanz zusprechen,<sup>23</sup> nämlich sich (beobachtend, beschreibend, erzeugend, zur Einsicht bringend etc.) der Kontingenz, d.h. der „gegenwärtig entschiedenen anthropologischen Herausforderung“ zu stellen. Es sei jedoch daran erinnert: Kontingenz – andere Beobachtungen sind möglich.<sup>24</sup>

#### **Literatur:**

- Berghaus, Margot (2003): *Luhmann leicht gemacht*. Köln etc.: Böhlau (UTB).
- Bleicher, Thomas und Peter Schott (Hg.) (2003): *Jahrbuch für Filmdidaktik. Der neueste deutsche Film* (Sequenz 14). St. Augustin: Gardez! Verlag (Goethe Institut)
- Fuchs, Martin und Eberhard Berg (1993): Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation. In: Berg/Fuchs (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (stw), S. 11–108.
- Horster, Detlef (1997): *Niklas Luhmann*. München: Beck (BsR).
- Kaes, Anton (2004): Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. In: Jacobson, Wolfgang, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 39–98.
- Kneer, Georg und Armin Nassehi (2000): *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. München: W. Fink (UTB, 4. unveränderte Auflg., Erstauflg.: 1993).

---

<sup>23</sup> In dieser Hinsicht zeigt *Lola rennt* weitere Ähnlichkeiten mit Fritz Langs *Metropolis*: „Oswald Spengler, Ernst Jünger und Martin Heidegger haben sich in den zwanziger Jahren ebenso an dem Verständnis der Moderne in Deutschland abgearbeitet wie Lang in *Metropolis*“ (Anton Kaes in Jacobsen/Kaes/Prinzler 2004: 63). Der damalige Dialog von Film und Denken tritt dabei jedoch (ähnlich wie bei *Terminator* oder *The Matrix*, die sich daran immer noch abarbeiten) als Thema explizit hervor, während dieser bei *Lola rennt* erst re-konstruiert werden muß.

<sup>24</sup> Einschließlich der, das andere Filme ebenfalls Kontingenz „formulieren“ (Filme können gar nicht anders!), wenn auch kaum so exponiert. Ein großes Faszinorum der Luhmannschen Systemtheorie liegt gewiß darin, daß diese – zwar unter der Gefahr des Verlustes von Komplexität – anderslautende Theorien (Beobachtungen) nicht nur einfach „akzeptiert“, sondern aufgrund der Tatsache, unterscheiden und bezeichnen zu müssen (= beobachten), die Möglichkeit anderer Theorien (Beobachtungen) explizit in der eigenen Theorie verankert und verankern muß; vgl. auch Kneer/Nassehi 2000: 104–110.

- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (stw).
- Luhmann, Niklas (1992): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (stw).
- Luhmann, Niklas (1992a): Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft. In: N. Luhmann: *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Verlag der Sozialwissenschaften, S. 93–128 (2. Auflg. 2006).
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (stw).
- Nicodemus, Katja (2004): Film der neunziger Jahre. Neues Sein und altes Bewußtsein. In: Jacobson, Wolfgang, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 319–356.
- Reckwitz, Andreas (2004): Die Kontingenzzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm. In: Jaeger, Friedrich und Jörn Rüsen (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 3: *Themen und Tendenzen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 1–20.
- Renner, Rolf Günter und Engelbert Habekost (Hg.) (1995): *Lexikon literaturtheoretischer Werke*. Stuttgart: Kröner (Kröner Taschenausgabe).
- Ricken, Norbert (2004): Menschen – Zur Struktur anthropologischer Reflexionen als einer unverzichtbaren kulturwissenschaftlichen Dimension. In: Jaeger, Friedrich und Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 152–172.
- Rorty, Richard (1989): *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (7. Auflg., Erstauflage 1989).
- Schmidt, Siegfried J. (2000): Medien – die alltäglichen Instrumente der Wirklichkeitskonstruktion. In: Fischer, Hans Rudi und Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Wirklichkeit und Welt-erzeugung. In memoriam Nelson Goodman*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, S. 77–84.
- Schramm, Helmar (2004): Ritual und Instrument. In: Wulf, Christoph und Jörg Zifras (Hg.): *Die Kultur des Rituals. Inzenierungen, Praktiken, Symbole*. München: W. Fink, S. 269–278.
- Töteberg, Michael (Hg.) (1999): *Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt (rororo Sachbuch).
- Töteberg, Michael (2003): Das Kino ist eine Wundermaschine. In: Thomas Bleicher und Peter Schott (Hg.) (2003): *Jahrbuch für Filmdidaktik: Der neueste deutsche Film* (Sequenz 14). St. Augustin: Gardez! Verlag (Goethe Institut), S. 35–37.

#### **Internet:**

- Becker, Markus: Lebt die Menschheit in der Matrix? In: *Spiegel Online*, (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/>), Zugriff: 16. 11. 2004

*filmportal.de*: <http://www.filmportal.de>, Zugriff: 27. 12. 2005

Interview mit dem Computerforscher Kurzweil: „Wir werden uns nicht mit biologischer Intelligenz vermischen“. In: *Spiegel Online*, (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/>), Zugriff: 16. 11. 2004

Schmetterlingseffekt. In: *netzwelt.de* (<http://www.netzwelt.de/lexikon/Schmetterlingseffekt.html>), Zugriff: 16. 1. 2006

Schmitt, Axel: Die Wiederkehr des Religiösen in der Postmoderne. Gianni Vattimos Studie bewegt sich „Jenseits des Christentums“. In: *literaturkritik.de*, Nr. 12, Dezember 2005, (<http://www.literaturkritik.de>), Zugriff: 15. 12. 2005

**Weiterführende Literatur (Auswahl):**

Graevenitz, Gerhard von, Otto Marquard und Matthias Christen (Hg.) (1998): *Kontingenz*. München: Fink.