

Schatten der Notwendigkeit

Ein Versuch über den Zufall in Wissenschaften und Künsten

DIETRICH HARTH/HEIDELBERG

I

Der gewöhnliche Sprachgebrauch schließt den Zufall in mannigfacher Weise ein. Als Begriff verwenden wir ihn, um das, was uns zugestoßen ist und allen Erklärungsversuchen zu trotzen scheint, vielleicht weniger zu bezeichnen als vor der bestimmten Bezeichnung zu schützen. Dem Nachdenken verwehrt der Zufall nicht selten den Zugang zum passenden Wort oder wirft es ihm – in jäher Umkehr – plötzlich zu. Anders steht es mit dem Terminus „Kontingenz“, für dessen deutsches Äquivalent, läßt man die Konventionen philosophischer Begriffsbildung gelten (Descartes, Spinoza, Kant), der Ausdruck „Zufälligkeit“ entsteht. Als Terminus verweist das Wort auf eine im Verhältnis zum gewöhnlichen Sprachgebrauch engere Auslegung semantischer Regeln. Seit den frühesten Tagen des Nachdenkens über das, was ist, und das, was sein könnte, ist mit „Kontingenz“ die Oppositionsbildung „Notwendigkeit“ zusammengeknüpft. Und vor der dem Sein zugeschriebenen Notwendigkeit, die im Satz vom zureichenden Grund ihr magistrales Prinzip besitzt, verkümmert der „Zufall“ der Unvernunft zum *asylum ignorantiae*, zum elenden Unterschlupf.

Eigenartig ist die Konjunktion, die dieser philosophische Sprachgebrauch nicht nur insinierend herstellt. Denn der üblicherweise in Opposition zu „Notwendigkeit“ gesetzte Begriff lautet doch „Freiheit“. Sind „Freiheit“ und „Zufälligkeit“ also in irgendeiner Weise kompatibel oder gar synonym? Die Frage zu formulieren heißt, sich auf das Sprachspiel einzulassen, dessen Regeln die Dialektik hervorgebracht hat. Diese nötigen zu dem Gedanken, daß der Zufall aus einer widerständigen und zugleich bedingten Stellung zum Notwendigen zu begreifen ist; daß er als ein aus dem Zusammenhang des Notwendigen freigelassener Modus betrachtet werden kann. Das, was im System des Notwendigen wie eine eiserne Klammer wirkt, bezieht seine Kraft aus dem Umstand, daß es sich verneinen läßt.

„Die philosophische Betrachtung“, behauptete Hegel, „hat keine andere

Absicht, als das Zufällige zu entfernen¹. Das ist eine Anerkennung, die das Anerkannte aber, da es stört, in die Hände des Therapeuten empfiehlt. Ein längst vergessen geglaubter Sprachgebrauch älterer Wissenschaften klingt hier nach: Medizin und Naturforschung nannten Zufall, was eine für sinnvoll angenommene natürliche Ordnung zum Schwanken brachte. Selbst Krankheit galt danach als etwas, was dem Gesunden zu-fiel per accidens². Die Schwierigkeit der dialektischen Regel liegt jedoch darin, daß sie der Negation einen Anteil am Negierten einräumen muß. Hegel bezeichnet die Zufälligkeit als eine – wenn auch „äußerliche“ – „Notwendigkeit“³. Ist das aber eine sinnvolle Redeweise? Müssen wir nicht vielmehr das Zufällige als eine Beziehung begreifen, die zwischen einem Geschehen und seiner Nicht-Erklärbarkeit vermittelt? Was zeichnet den Zufall aus, wenn er die Merkmale dessen usurpiert, was er verneint? Die Hegelsche Gedankenbrücke bedient sich der Unterscheidung zwischen innerer und äußerer Notwendigkeit und schlägt dem Zufälligen zu, was nur äußerlich sein soll. Aber damit noch nicht genug. Die innere Notwendigkeit ist durch ihre Affinität zu einem Absolutum bestimmt. Es ist das „an und für sich Seiende“, der „Geist“; oder anders gesagt: ein hypostasiiertes Subjekt, das die Fähigkeit besitzen soll, alle Kontingenz aufzuheben, „das Zufällige“ aus der Welt „zu entfernen“, so wie am Ende der Tage Gott die Welt von ihrer Fehlbarkeit erlösen wird. In Hegels Negation der Zufälligkeit liegt etwas von dieser theologischen Hoffnung. Sie wird von ihm nur an die philosophische Betrachtung zediert. Vom Standpunkt der Begriffskritik ist dies ein „Sprachaberglaube“. Fritz Mauthner, der diesen Vorwurf erhob, wußte wovon er sprach⁴. Notwendigkeit und Zufälligkeit liegen nicht in den Dingen. Wir schreiben sie ihnen vielmehr zu. Es sind eingefleischte Redeweisen, die uns behaupten lassen, es sei vernünftig, davon auszugehen, daß die Ordnung der Welt auf Gleichförmigkeit, auf Regeln und Gesetzen beruhe, und daß sie gestört würde, wo etwas gegen diese Monotonie verstoße. Dann, so heißt es, fällt jede Ordnung dahin und unsere Sicherheit erweist sich als trügerisch. Muß daher, so wird des Philosophen Einwand lauten, die Ordnung nicht gegen den Zufall geschützt werden? Ist das nicht der vornehmste Auftrag der Vernunft, das zu „entfernen“, was diese zu stören droht? Aber hier hat die Sprache die Eigenschaften, die sie den Dingen zuschreibt, schon wieder in diese selbst verlegt. Das Tier in freier Natur hat

1 Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Bd. I: Die Vernunft in der Geschichte, hrsg. v. J. Hoffmeister, Hamburg 1955, S. 29.

2 Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 32, Nachdr. München 1984, Sp. 342f.

3 Hegel, a. a. O.

4 Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Nachdr. Zürich 1980, Bd. 2, S. 639f.

sich mit seinem ganzen Leib vor den Zufällen zu schützen. Es entbehrt jener abstrakten Vorstellung einer geistigen Ordnung; sein Leib, seine instinktive Vor-Sicht, ist gewissermaßen die geschmeidige Ordnung, die es überallhin mit sich trägt. Sein Auge ist seine Vernunft, und die nächste Umgebung, die es zu überblicken vermag, seine Welt. Für uns jedoch wäre diese nur vom Blick belichtete, stets sich verschiebende Um-Welt eine gar zu zufällige Welt, die jener Ordnung entbehrte, die mit den Grenzen unserer Begriffe übereinkommt. Hegel nennt das Zufällige eine äußerliche Notwendigkeit, und schon hat er eine Ordnung hergestellt, die nicht nur ein Inneres als das vermeintlich Gewissere über das Äußere stellt, sondern die mehr noch das Zufällige begrifflich im Notwendigen aufhebt. Es scheint zu genügen, wenn die Begriffe in ein Spiel des wechselseitigen Negierens und Positionierens versetzt werden, um aus dem Ungefügigen eine Ordnung entstehen zu lassen.

Doch ich muß mich diesen ‚Einsichten‘ nicht beugen. Niemand kann mich zwingen, Hegels Welt, oder die Welt der Philosophen zu meiner eigenen zu machen. Ihre Reichweite, so darf man einwenden, ist begrenzt. Sie endet dort, wo ihre Begriffe die Erfahrung negieren. Die Erfahrung unterscheidet nicht zwischen innen und außen. Stoße ich, wie ein berühmter Romanheld, der den Zufall nicht liebte, zufällig mit dem Kopf an den Türbalken, so ist dafür vor der Erfahrung schlechterdings keine „äußerliche Notwendigkeit“ verantwortlich zu machen. Der Philosoph Pangloß kann nicht verhindern, daß er hingerichtet wird, auch wenn er die Weltordnung für eine vernünftig eingerichtete hält⁵. Hätte er geschwiegen, so hätte ihn der zufällig anwesende Agent der Inquisition nicht verhaften können. Aber seine Geschwätzigkeit hieß ihn die Vorsicht zugunsten der ‚Vernunft‘ außer kraft setzen, und das Ergebnis schlug in die äußerliche Notwendigkeit des Gehenktwerdens um (auch wenn ihn der literarische Zufall dann doch vor dem endgültigen Tode bewahren wird).

Nun, in Literatur und Kunst werden Zufälle meist vom Autor und Künstler inszeniert. Pangloß betritt die Stadt Lissabon ‚zufällig‘ in dem Augenblick, in dem sie vom großen Erdbeben zerstört wird. Daß er die Katastrophe aus einem zureichenden Grund erklärt, hat etwas Notwendiges, bedenkt man, daß er als aufgeklärter Philosoph – selbst als dessen Parodie – nicht anders kann, als die christliche Auslegung des Ereignisses zu widerlegen. Er ist der Dogmatiker, der sich mithilfe seiner Doktrin ungewollt selbst massakriert. Ein von Voltaire wohl ausgedachtes Gleichnis für die humorlose Konsequenz des Alles-Erklären-Wollens. Aber das Gleichnis, so ist zu fragen, gilt es noch, wenn – wie im „Candide“ – der Zufall zur Regel wird, die das Geschehen bald in die eine, bald

5 Vgl. das 5. Kapitel in Voltaires *Candide*.

in die andere Richtung bewegt? Schließt Zufälligkeit nicht Regelmäßigkeit aus? Die im „Candide“ ins Bild gesetzte schlechteste aller möglichen Welten, so wäre darauf zu antworten, ist keine wahrscheinliche Welt. Sie schließt beides, Zufälligkeit und Notwendigkeit aus, aber nur um sie desto besser kommentieren zu können. Der Kommentar selbst ist skeptischer Natur. Er verhöhnt den Glauben an die apriorische Ordnung, ohne leugnen zu wollen, daß es einen der Parodie werten Sinn in der Welt gibt. Das philosophische Ergebnis ist trivial, denn es läuft auf eine Paradoxie hinaus. Nicht nur im „Candide“, auch in Diderots „Jacques le fataliste et son maître“ werden die großspurigen Redeweisen von der Notwendigkeit einer geordneten Welt durch dauernde Wiederholung entwertet. Und doch ist die Rede vom Zufall und von der Notwendigkeit ein exklusiver Akt, der die Semantik des je nach Absicht betonten Begriffs über das, was ihm entgegengesetzt ist, bestimmbar macht. Man hat die Bedeutung von „Zufall“ mit Ausdrücken wie „Nichtkenntnis einer Ursache“ und „Schatten der Notwendigkeit“ umschrieben und in dieser Redeweise das Ausgeschlossene zum Prädikat des Ausschließenden gemacht.⁶

II

Mit dem Bild des Schattens fällt dem Zufall die ganze spukhafte Symbolik zu, die diesem Bild innewohnt. Der Schatten ist flächig und flüchtig, daher wesenlos; sein Umriß ist nicht identisch mit dem Umriß des Körpers, der ihn wirft, daher gilt er als Zerrbild; er selbst ist dunkel, ein Zeichen des Todes, verdankt sich aber dem Licht; ja Licht ist geradezu die Ursache seines Erscheinens, und dennoch ist er nichts anderes als immaterieller Schein ohne Helligkeit. So leicht das Phänomen physikalisch erklärbar ist, so aufreizend wirkt es auf Fantasie und Reflexion. Der Philosoph, der das Bild auf den Zufall übertrug, hat vielleicht nicht bedacht, wie stark die Suggestion ist, den die Metaphorik aufs Denken selbst da ausübt, wo dieses seiner selbst ganz gewiß zu sein glaubt. Was sagt denn der philosophische Kontext über das mit dem Bild einhergehende Metaphernfeld aus?

Sieht man genau hin, so ist es die Erkenntnis, die den Schatten erzeugt. Denn das Licht, das für Erkenntnis steht, wird von der opaken Dichte des zu erkennenden Gegenstandes so abgelenkt, daß jener dunkle, hinter dem Gegenstand liegende Fleck entsteht, den das Wort „Schatten“ bezeichnet. Der Schatten ist das Indiz für die Undurchdringlichkeit der Welt und zugleich die Negation der Erkenntnis, die diese selbst in sich trägt. Die

⁶ Mauthner, a. a. O., 632; Wilhelm Windelband, Die Lehren vom Zufall, Berlin 1870, S. 5.

Übertragung des Metaphernfeldes auf das Widerspiel von Zufall und Notwendigkeit vertieft nur noch einmal das Dunkel der Dialektik. Wo die Erkenntnis nach dem Gesetz sucht, dort bringt sie notwendigerweise mit dem Licht auch Schatten hervor. Ein bloßes Wortspiel ist das nicht. Denn es wird auf der Ebene der Analyse von der Erfahrung gedeckt, daß ein Höchstmaß an eindringlicher Präzision in der Beschreibung des analysierten Gegenstandes zum Zerfall der Orientierung und gewohnten Ordnung führt, ein Zerfall, hinter dem immer neue Partikelgestöber auftauchen werden, in denen, wie es scheint, kein Gesetz, sondern das Chaos zuhaus ist. Dieses Chaos ist nach den Hypothesen der Physiker eine „elementare Unordnung“, die notwendig zu denken ist⁷, soll der zweite Hauptsatz der Thermodynamik, der eine wachsende Entropie in der Welt der Materie verspricht, nicht unbegründet dastehen. Wieder stößt die Reflexion nicht weiter vor als bis an die Grenzen der Paradoxie. Jene Unordnung, die das Reich des Zufalls sein soll, scheint auf Ursachen zu beruhen, da sie selbst doch notwendig ist, um Gesetze – etwa das von der zunehmenden Entropie – begründen zu können.

Kein Paradox erscheint sinnloser als dies, daß in der Physik eine Zunahme sowohl an Ordnung als auch an Unordnung in der Materie vorausgesetzt wird. Alle Mythen über die Entstehung der Materie und des Lebens gehen doch von einem schaffenden Geist aus, der die anfängliche Unordnung und Kontingenz überwindet und von den Göttern auf die Menschen übergeht. Manche dieser alten und neuen Mythen unterscheiden zudem noch zwischen natürlichen und rationalen Ordnungen, deren letztere als Negation eines einst erkenntnislos genossenen, dann verlorenen und wiederzugewinnenden Paradieses erscheint. Auch die Physik hat ihre Mythen, selbst wenn sie sich ganz dem Zeremoniell von Formel und Zahl verschrieben hat. Ihr umfassendster Mythos ist der von der Berechenbarkeit der Welt, in dessen Grenzen die erwähnte Paradoxie einen operativen Sinn erhält. Unordnung und Ordnung sind dort relative Begriffe, deren Geltung von einem statistischen Maß abhängig ist. Was unterm Gesichtspunkt des einen Kalküls noch wie eine Zufallsverteilung aussieht, das kann einer anderen Formel als optimale Struktur erscheinen. Und selbst die Zufallsverteilung kann den Wert einer relativen Ordnung erreichen, bestimmt man nur genau, wo die statistische Grenze zwischen beiden Zuständen liegt.

Die Berechenbarkeit der Welt läßt sich mit ihrer Erklärbarkeit durchaus vergleichen. Beide Hypothesen wirken wie die konsequente Anwendung des philosophischen Satzes, daß alles das, was dem Begriff und der Zahl sich entzieht, nur dazu da ist, den Ordnungswillen des Geistes zu bestätigen. Ich denke, das ist ein gutes Argument, solange man die Welt als

7 Max Planck, *Eight Lectures on Theoretical Physics*, New York 1915, S. 50f.

Philosoph und Wissenschaftler betrachtet; besser: solange man, eine Wertentscheidung vollziehend, nur die eine, philosophisch und wissenschaftlich konstituierte Welt gelten läßt. Beide Perspektiven sind jedoch relativ und insofern nicht verallgemeinerungsfähig. Der Theologe möchte seine Welt in ganz anderem Licht sehen und hält für den Zufall vielleicht einen Teufel bereit. Die Mythen der Wissenschaft sind weniger anthropomorph. Sind sie deshalb aber wahrhaftiger? Ich möchte sie nur für wahrscheinlicher halten, wenn es ihnen gelingt, den Zufall als etwas zu ertragen, was den frommen Glauben ans Sein nicht erschüttert.

Es ist merkwürdig, aber die Erklärung dieser unserer Welt aus Gründen scheint der Form nach nicht viel weiter gekommen als zur Zeit von Pangloß und Hegel. Diese nahmen den Zufall ja ernst, der eine unbeachtsam und dogmatisch, der andere als Herausforderung der Erkenntnis. Beide teilten die Sehnsucht nach einem zufallsfreien Weltbild. Nach Auskunft der modernen Naturwissenschaftler aber, die vor der traditionellen Aufgabe der Welterklärung noch nicht kapituliert haben, ist die Entwicklung des Lebens auf dieser unserer Welt gerade kein Modell für die Ordnung des Universums, sondern als eine Verkettung zufälliger biochemischer Ereignisse zu begreifen. Ob Jacques Monod oder Hans Kuhn, in der biologischen Evolutionslehre spielt der Zufall die Rolle der Fügung⁸. Freilich nicht im theologischen oder aufklärungsphilosophischen, sondern nunmehr im empirischen Sinn des *Zusammentreffens* von chemikalisch bestimmten Stoffen. Das Intransitivum gibt das Subjekt preis, das in den alten Mythen die Atome zusammenfügte und nach dem Willen der Erzähler die Weltordnung in obere und untere, in gute und böse Provinzen aufteilte. Mit ihnen verglichen sind die neuen Modelle der Biogenese bilderfeindlich und schattenhaft, da sie die Fügung der molekularen Glieder in Ketten chemischer oder mathematischer Kunstsprachen reproduzieren. Selbst ihre Übersetzung sperrt sich gegen ein Engagement lebensweltlicher Interessen. Der Zufall ist hier ein operationaler Terminus der Wahrscheinlichkeitsrechnung, dessen semantische Valenz die Ziffer 0/(zero) notiert, in anderen Kontexten das Symbol der Leere.

Wolfgang Stegmüller hat an einem in der Wahrscheinlichkeitsrechnung beliebten Beispiel erläutert, wie man sich das zufällige Zusammentreffen von elementaren „Lebensstoffen“ (Säuren, Peptiden etc.) vorstellen könnte⁹. Ein Spieler wirft einen Würfel zehntausendmal und notiert die Abfolge der jeweiligen Ergebnisse; er wiederholt dieses ‚Spiel‘ und wird

8 Jacques Monod, *Zufall und Notwendigkeit. Philosophische Fragen der modernen Biologie*, München 1971; Hans Kuhn, *Entstehung des Lebens: Bildung von Molekülgesellschaften*, in: *Forschung* 74, 1973, S. 78–104.

9 Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung, Bd. II, Stuttgart 1979, S. 652f.

feststellen müssen, daß er zwei in ihrer Folge nicht-identische Reihen von Ziffern erzielt hat. Die Wahrscheinlichkeit, zwei identische Reihen zu erwürfeln, beträgt, numerisch ausgedrückt, $(1/6)^{10000}$. Das ist eine „super-astronomisch“ kleine Zahl, die sehr nahe an 0 (zero) heranreicht. Eine Voraussetzung für dieses ‚Spiel‘ wäre ein „unverfälschter“, also stereometrisch vollkommen austarierter Würfel, den es in Wirklichkeit niemals geben kann (eine „unverfälschte“ Tischplatte nicht zu vergessen). Nur der Spieler wäre als Organismus seinen ‚unzuverlässigen‘ Bewegungen der Schulter, des Arms, der Hand und der Finger beim ‚Spiel‘ ausgeliefert: Kein Wurf gliche dem andern.

An Stegmüllers Gleichnis fällt nicht nur auf, wie unmöglich es ist, ohne das Leben vorauszusetzen, vom Anfang des Lebens zu sprechen. Weitaus faszinierender ist vielmehr die Wahl des Spiels als Bild für die Erläuterung eines fachsprachlich codierten Naturprozesses. Das Würfelspiel gehört bekanntlich zu den Glücksspielen, in denen der Zufall jede berechenbare Strategie vereitelt. Glück, Hasard, Zufall sind hier Synonyme. Durch vermeintlich geschickte Würfe wird wohl jeder Spieler einmal versuchen, den Zufall zu überlisten; *corriger la fortune*. Lotto und Roulette funktionieren im Prinzip nicht anders. Kein System, keine Regel vermag die Willkür der Zahlenfolge zu fesseln. Und doch spielt der Spieler so, als sei er fähig, das zu ändern. Der Zufall als Gegenspieler – eine ganz und gar widervernünftige Situation. An diesem Punkt bricht jedoch die Analogie zur Biogenese zusammen, da diese weder Spieler noch Gegenspieler kennt, hier erscheint das Spiel des Zufalls, subjektlos wie es ist, in einem metaphysischen Licht. Denn welcher Wissenschaftler möchte bezweifeln, daß dem irdischen Leben ein Plan zugrundeliegt, der sich zwar nicht restlos, aber doch bis nahe heran an die Universalformel der Reproduzierbarkeit entziffern läßt?

Doch weiterreichende Schlußfolgerungen lassen sich aus den Hypothesen der biologischen Evolutionslehre nicht ziehen. Spielen wir ihnen wieder die Melodie von der Relativität der Weltansichten vor, so erscheint ihr Entwurf doch nur als einer neben anderen, deren Wahrheitsanspruch hinter dem der Wissenschaften nicht zurücksteht. Ein auf Zufällen gebautes Leben ist auch das Produkt einer schlichten Reflexion auf die Frage, warum ich überhaupt da bin. Diese Frage läßt sich nicht mit Gründen beantworten. Ich kann nur Gründe dafür geltend machen, warum es sinnvoll ist, das beste aus dieser meiner zufälligen Existenz zu machen.

Aber der Blick auf die Evolutionstheorie und das Würfelspiel erinnert doch noch an etwas anderes. Denn er bestätigt nicht den Satz von der stetig wachsenden Zunahme an Entropie. Abgesehen von der Beschränkung des Zweiten thermodynamischen Hauptsatzes auf geschlossene Systeme, zu denen das der Evolution – wie Stegmüller gegen Monod ein-

wendet¹⁰ – nicht zählt, sind Ordnung und Zufall auch hier keine absoluten, einander entgegengesetzten Begriffe. Am Gleichnis des Würfelspiels läßt sich ablesen, wie relativ der Zufallsbegriff verwendet wird. Die Spielregeln, die Technik des Spielzeugs und andere Rahmenbedingungen legen bereits eine Ordnung fest, in deren Grenzen der Zufall gerade das ist, was ihn als Spielfaktor auszeichnet. Er bringt Ordnungen hervor, die nicht vorhersehbar sind. Denn die unterschiedlichen Zahlenabfolgen ließen sich nur dann als krude Unordnung interpretieren, wenn sie jede, aber auch jede Erwartung enttäuschten. Das Gegenteil aber ist der Fall: ihre Zufallsverteilung wird ja geradezu als Erfüllung des Spielplans erwartet.

III

Interessant für die Evolutionslehre wird das Würfelspielgleichnis erst dann wieder, wenn gefragt wird, welche Wurfserie als *erfolgreich* gelten darf. Die Natur würfelt – um im Bilde zu bleiben – nicht um den Gewinn der größeren Zahl, sondern ums Leben. Erfolgreich ist daher diejenige Serie, die einem biologischen System dazu verhilft, sich unter Bedingungen einer so und so beschaffenen Umwelt von den niedersten bis hin zu den raffiniertesten (der Evolutionstheoretiker sagt: komplexen) Formen zu entwickeln. Diejenige Würfelwurfserie wäre dann erfolgreich, die den von den Spielregeln offen gehaltenen Freiheitsraum der Kombinatorik optimal ausnützte. Natürlich sind die Spielregeln der Natur andere als die des Glücksspiels. Denn nur bestimmte Kombinationen der ‚Lebensstoffe‘ garantieren den Erfolg der Biogenese und ihrer Evolution. Im Würfelspiel wäre das durch die Zusatzregel zu simulieren, daß nur bestimmte Zahlenkombinationen als gültige zulässig sind.

Der relative Zufall hat in diesem Modell einen geradezu funktionalen Ort. Sind doch die Freiheitsspielräume nichts anderes als die kontingenten Möglichkeiten, die innerhalb des Erklärungsganzen jene Offenheit herstellen, die der Rede von einem evolutionierenden, also in der Zeit sich entwickelnden System zum Recht verhelfen. Eine andere Seite des Zufallsbegriffs leuchtet auf: er bezeichnet nicht mehr allein die Leere der Nicht-Kennntnis, sondern – im Gegenteil – die Fülle des Möglichen. Und doch nähert sich seine Semantik im Kontext der bereits skizzierten Theorien wieder dem Muster der *konsequenten* Erklärung. Blicken wir nicht von dem uns bekannten Stand der Evolution zurück und rekonstruieren den Gang der Entwicklung in der Weise, daß eins ins andere sich fügt? Gewiß, die Anerkennung des Kontingenten, die doch mit der von ‚Wahlmög-

10 Stegmüller, a. a. O., S. 651.

lichkeiten', ohne Intentionalität vorauszusetzen, weitgehend identisch ist, kann die Einbahnstraße der Kausalität vermeiden. Doch jedes zufällige Moment in der Genese erhält in der teleologischen Struktur der Rekonstruktion seinen interpretierbaren Platz zugewiesen. Was am Ort der ‚Wahlmöglichkeiten‘ auf einer bestimmten Entwicklungsstufe kontingent erscheint, das ist, vom Ende her gesehen, ein sinnvoller Schritt innerhalb der ganzen Entwicklung. Diese Zweideutigkeit des Zufalls gilt nicht nur – wovon noch zu reden ist – für das Erzählen von Geschichten, sondern auch für die Nachzeichnung des Systemwandels in der biologischen und soziologischen Evolutionslehre.

Die inzwischen populäre Übertragung des Evolutionsmodells der Biogenese auf die Soziogenese ist in mindestens einem Punkt jedoch fragwürdig. Während man zeigen kann, daß diese oder jene ‚Wahlmöglichkeit‘ in der Biogenese aus Gründen systemimmanenter oder umweltbedingter Unverträglichkeiten zum Absterben eines Systems führen muß, schließt die Rekonstruktion kultureller und sozialer Systeme eine solche Konsequenz aus. Nur eines scheint nicht in Abrede gestellt werden zu können, daß mit der Zunahme an Komplexität in den sozialen Strukturen auch die Kontingenz der kulturellen Semantik ansteigt.

Diese von Niklas Luhmann vertretene These verdient einige Aufmerksamkeit, da sie, oder doch eine sehr ähnliche These, auch im partielleren Bereich der Kunstwissenschaften zu finden ist¹¹. Luhmann beschreibt in enger Anlehnung an Parsons, aber mit annähernd gleichen Begriffen wie der Biogenetiker, die Entwicklung der Gesellschaften Mitteleuropas als Vervielfältigungsprozeß von differenzierten Strukturen und Funktionen. Das für die alte Gesellschaft in Anspruch genommene Modell der sozialen Schichtung wird, um die Evolutionen seit Beginn der Neuzeit beschreiben zu können, durch eines der funktionalen Gliederung abgelöst. Beispiele für das Neue sind soziale Gleichheit, Neubewertung der Intimität, Leistungsorientierung des Herstellens und Handelns, Planbarkeit der soziokulturellen Entwicklung, Ausbildung eines veränderten Zeitbewußtseins u. a. m. Komplexität, ein Begriff mit metaphorischen Konnotationen, bedeutet zunächst einmal, daß in der modernen Welt die „Veflechtungen“ zwischen Institutionen und Individuen zunehmen und zugleich – wie Luhmann sich ausdrückt – „dehumanisiert“ werden¹². Die individuelle Freiheit wird, was schon Max Weber erkannt hat, unter einem den Institutionen innewohnenden Zwang zur Versachlichung bzw. Rationalisierung immer stärker eingeschränkt. Es entstehen mit den bürokratisch

11 Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. I, Frankfurt a. M. 1980.

12 Zweck – Herrschaft – System. Grundbegriffe und Prämissen Max Webers, in: Der Staat 3 (1964), S. 129–158.

durchorganisierten Institutionen „Gehäuse der Hörigkeit“¹³, die, als relativ autonome soziale Systeme betrachtet, das Handeln ihrer Mitglieder formalen Regeln unterwerfen. Auf diese Weise werden sie zu „lebenden Maschinen“¹⁴, in deren Innern zwar der Zufall weitgehend ausgeschaltet ist, deren Mechanismen aber nicht mehr mit den unspezialisierten Normen der Lebenswelt kompatibel sind.

Nach dieser Theorie zeigen die modernen entwickelten Gesellschaften Tendenzen, die in bemerkenswerter Weise einander widersprechen. Einerseits bilden sich immer zahlreichere soziale Subsysteme aus, die, nach den Prinzipien einer um Kritik verkürzten Rationalität organisiert, in ihrem Innern kontingente Entwicklungen ausschließen wollen. Andererseits nimmt dadurch die Vermittlungsfähigkeit zwischen den allgemein zugänglichen Symbolstrukturen der Alltagskultur und den hochspezialisierten Formalisierungen dieser Subsysteme ab, so daß ein gesamtgesellschaftlicher „Konsens über das, was ist und was gilt, schwierig und eigentlich unmöglich“ wird¹⁵. In dem Maße, in dem innerhalb der sich autonom setzenden Subsysteme die formale Ordnung an Rigidität zunimmt, steigt also das Komplexitätsniveau und mit ihm die Schwierigkeit, die sehr gut funktionierenden Einzelsysteme noch in einer allgemein verbindlichen Bewertungs- und Legitimationsmatrix zusammenzufassen. So ruft der hohe Grad an formaler Ordnungsstiftung in den Einzelsystemen, betrachtet man die Ebene des Gesamtsystems, das Gegenteil hervor: nun nimmt der Betrag an kontingenten Faktoren zu, die ‚Entropie‘ der ungeklärten Relationen wächst an.

Läßt man diese Theorie unbefragt stehen, so fällt auf, daß der Begriff der Kontingenz sich hier stärker der Seite des Möglichen als der des wirklich Zufälligen zuneigt. Kontingenz und Komplexität erscheinen nun geradezu als Schlüsselbegriffe für die Interpretation jenes Typus soziokultureller Entwicklung, der durch Offenheit und Unvorhersehbarkeit ausgezeichnet ist. Die teleologische, also an bestimmten Zwecken ausgerichtete Deutung des Gesamtsystems verliert ihre heuristische Kraft. An ihre Stelle treten auf Einzelsysteme spezialisierte Analysebegriffe. Diese haben sich nicht am Modell des geschlossenen, sondern an dem der offenen Systeme zu orientieren, wollen Sie dem Zusammenspiel von Komplexität, Kontingenz und Variabilität in der – im Begriff der Systemdifferenzierung auf eine prekäre Einheit gebrachten – modernen Gesellschaft gerecht werden.

13 Vgl. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 2: *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1981, S. 455.

14 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriß der verstehenden Soziologie, hrsg. v. J. Winckelmann, Köln 1964, S. 1060 (zit. nach Habermas, a. a. O.).

15 Luhmann, *Gesellschaftsstruktur*, a. a. O., S. 33.

Die Frage, ob das hier auf verkürzte Weise referierte Modell für die Analyse jeder Art von sozialer Evolution tauglich ist, würde den Rahmen unseres Versuchs sprengen¹⁶. Uns darf hier nur interessieren, warum der Begriff des Zufalls unter der Form der Kontingenz einen semantisch so positiven Anschluß an den Begriff der Möglichkeit gefunden hat. Stellen wir diese Frage aber noch zurück, um zu sehen, in welcher Weise das skizzierte Modell für die Interpretation der modernen Kunst bedeutungsvoll ist.

IV

Ist der Glaube an die völlige Erklärbarkeit der Welt nach wie vor das Signum wissenschaftlichen Denkens, so gilt für die Künste eine andere Suche als verbindlich, nämlich die nach den möglichen, den unbewiesenen Wahrheiten. Der wissenschaftliche Schluß verläßt sich auf Vermutungen nur dann, wenn er sie, das Ungefähre und Zufällige gleichsam einfrierend, in die Quarantäne der heuristischen und hypothetischen Sätze eingebracht hat. Unter Aufsicht einer strengen Diskursivität erhalten die Wörter hier, soweit sie nicht schon kunstsprachlich sind, die Weihen der Terminologie, ihre Anwendungsmöglichkeiten werden begrenzt und auf möglichst genaue Regeln eingeschworen. Solche Ordnungssucht dient der Vermeidung von Kontingenz und ist selbst dort zweckmäßig, wo der „Zufall“ als Terminus zur ‚Erklärung‘ von Ereignissen bemüht wird, die weder auf bestimmte Intentionen noch auf bestimmte Ursachen zurückzuführen sind.

Und doch hat das hier angedeutete Verfahren Grenzen. Es sind die Grenzen, die von der Ungewißheit des Lebens selbst ausgehen. Könnte der wissenschaftliche Wille zur Wahrheit sich dieser Ungewißheit vollständig entschlagen, so würde aus ihm in der Tat jener Wille zum Tode, den Nietzsche der Wissenschaftsgläubigkeit aller Zeiten mit Recht vorhielt¹⁷. Aber die Angewiesenheit der Wissenschaft auf gesprochene und geschriebene Sprachen ist ein sicheres Anzeichen, daß sie, selbst wenn sie es wollten, dieser Gefahr niemals ganz erliegen können. Eine Bedingung, die freilich für ihre eigene Evolution unabdingbar ist, ist die kontingente Herkunft der Sprache. Keine noch so terminologisch festgeschriebene Wissenschaftssprache – nicht einmal die Kunstsprache der Mathematik – kommt ganz ohne umgangssprachliche Ausdrücke aus. Nur wenn sie auf

16. Vgl. Klaus Eder, Die Entstehung staatlich organisierter Gesellschaften. Ein Beitrag zu einer Theorie sozialer Evolution, Frankfurt a. M. 1976, S. 136f.

17 Die Fröhliche Wissenschaft, in: F.N., Werke in drei Bänden, hrsg. v. K. Schlechta, München 1958, Bd. 2, S. 208.

die Kommunizierbarkeit ihrer Ergebnisse verzichten würde, also in dem nicht sehr wahrscheinlichen Fall ihrer Selbstzerstörung, wäre eine Wissenschaft imstande, ihren Diskurs in den Kristall einer vollkommen ‚reinen‘ Sprache zu verzaubern.

Da aber alle Sprachen, selbst die relativ ‚reinen‘ des Kalküls, auf die Umgangssprache als Grund und Medium der lebendigen Kommunikation angewiesen sind, haben sie auch Teil am gewöhnlichen Wort als dem „Zufallsmittel eines namenlosen Schöpfers“¹⁸. Auch die moderne Poesie kennt die Faszination des ‚reinen‘ Denkens, der ‚reinen‘ Sprache; auch für sie ist ‚Reinheit‘ das, was den Ausschluß des Zufälligen aus der Sprache bezeichnet. Allemal sind die Wörter, die der Dichter quasi als Material vorfindet, zufällig entstanden und mehrdeutig in ihrem Gebrauch. Ihre nicht-erklärbare Konventionalität aber ist es, die er als etwas erfährt, was nicht ihm selbst angehört, was zwar die allgemeine Kommunikation möglich macht, aber eben aus diesem Grund die Besonderheit des Ausdrucks behindert. „Poésie pure“ – das ist das paradoxe Unterfangen, diese kommunikative Diskursivität der Sprache in einem autonomen Raum der Bedeutung aufzuheben.

Wenn auch strukturell miteinander verwandt, so sind in ihren Zielen die wissenschaftlichen und ästhetischen Konstruktionen relativ ‚reiner‘ Sprachen doch grundverschieden. „Ich habe mich“, so beschreibt Paul Valéry seinen Weg zur „poésie pure“, „jenseits der Worte gestellt, indem ich ihnen Vorbedingungen aufzwang und mich weigerte, ihr Hervortreten dem Zufall zu überlassen, d. h. dem *Vorwurf*, der in mir wirkte, sondern ich wollte frei bleiben, ohne mich an eines von ihnen zu binden, ohne zu glauben, irgendeines von ihnen sei an einer bestimmten Stelle notwendig. – Man muß sich zu jeder Zeit die Unabhängigkeit von seinen Worten bewahren“¹⁹. Die „poésie pure“ flieht den denotativen Akt der Referenz, sie will bei sich selbst bleiben und gerät gerade dadurch in eine Ambiguität, die sie wieder dem Zufälligen öffnet. Aber sie bedient sich dabei noch des Zufalls, wenn sie den Notwendigkeitsanspruch der Konventionen als zufälligen deutet. Das heißt nicht, daß sie selbst auf eine Ordnung verzichten kann. Im Gegenteil, sie bedarf einer strengen ästhetischen Konstruktion, will sie die zufälligen Gebrauchsweisen der Wörter im Gedicht aufheben. Doch nur um den Preis einer ontologischen Wendung könnte diese Theorie den Begriff der ästhetischen Notwendigkeit als einzigen Bestimmungsgrund der poetischen Form festhalten. Denn die Erkenntnis der Form und der von ihr umschlossenen Fülle evozierbarer Bedeu-

18 Paul Valéry, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (1895), zit. nach Karl Löwith, Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens, Göttingen 1971, S. 49.

19 Cahier III, S. 736; zit. nach Löwith, a. a. O., S. 36.

tungen ist auf die Blicke der Leser angewiesen. Erst diese können die Notwendigkeit der Konstruktion, die unwiederholbare Fügung und Gebildestruktur der Form als Bedingung dafür erfahren, daß in der Lektüre andere als nur die gewohnten Bedeutungserfüllungen realisierbar sind. „L'oeuvre la plus calculée trouve le hasard – dans le réel de la consommation.“²⁰ So stellt sich der Begriff ästhetischer Notwendigkeit hier als Möglichkeitsbedingung dar. Ohne die Anerkennung der Form als etwas Unantastbares und Einmaliges würde der Leser das Gedicht in pragmatischer Einstellung lesen und allein auf codierte Aussagen hin absuchen. In diesem Fall wäre die Form bloßes *Accidens*, Einkleidung eines Sinnes, der das repräsentiert, was die Konvention bestätigt. Daß man Gedichte trotz allem so lesen kann, daß ein Leser, der einem andern Kulturkreis angehört, die Form vielleicht als Bedingung einer pragmatischen Rezeption mißverstehen muß, das sind zusätzliche empirische Belege für die Rolle des Zufalls im Akt der Lektüre.

Solche Erfahrungen werden auch dann nicht anders, wenn ein geschulter, mit pädagogischer Absicht gewappneter Leser versucht, die ihm zufallenden Möglichkeiten der Konkretion durch methodische Kunstgriffe auf ein Maß zu beschränken, das es erlaubt, das jeweilige Gedicht wie einen durchgängig bestimmten Gegenstand zu behandeln. Der geschulte Leser vergißt im Verlauf seiner Studien die Zufälle der ersten Lesarten. Ihm stellt sich, auf der Basis wiederholter Lektüre und verbesserter philologischer Kenntnis, der Eindruck ein, seine Interpretationen seien folgerichtig und dem Gedicht adäquat. Die Erfahrung mit dem Text wird allmählich, wie Valéry über die Freundschaft schreibt, zur Rechtfertigung eines vergangenen Zufalls. „Ce qui né d'un hasard réussit heureusement béatifie ce hasard, le divinise.“²¹ So daß sich am Ende die Täuschung einstellt, der ästhetische Sinn sei von vornherein, gleichsam *pro-videntiell*, auf der einzig richtigen Bahn dahergekommen.

Die Erkenntnis einer zufallsabhängigen Rezeption und Sinnbildung im Umgang mit Dichtung ist nicht gleichgültig gegenüber dem Werk, das die Rezeption auslöst. Das *dénouement* betrifft auch die Einheit und Identität des *oeuvre*. Valéry hat das wohl gesehen und mit großer Schärfe den in der Romantik – vor allem bei E. T. A. Hoffmann – aufgekommenen Argwohn gegenüber der Macht des Werks wiederholt: „Les oeuvres de l'homme me paraissent des excréments – des résidus d'actes.“²² Die Fertigstellung eines Gedichts besitzt keinen inneren, keinen notwendigen Grund. Immer sind es zufällige Ereignisse (*accidents*), die den Dichter

20 Cahier XXV, S. 862; zit. nach Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973, S. 71.

21 Cahiers, ed. Judith Robinson, Bd. 2, Paris 1974, S. 1404.

22 Cahiers, ed. Robinson, Bd. 1, Paris 1973, S. 72.

dazu bringen, die Arbeit zu beenden²³. Was er aus der Hand legt, dieses niemals Vollendbare oder immerzu zu Verbessern, das löst sich von ihm und fällt mithin aus dem geistigen Prozeß heraus, dem es seine Besonderung verdankt. In die Öffentlichkeit geworfen, verliert es diese Qualität, um sich in der Vielheit möglicher Lesarten erneut zu besondern – es trifft auf den *hasard* eines polyvalenten Gebrauchs.

Valéry's Nachdenken über Kunst und Ästhetik ist keine Randerscheinung. Die Gehalte seiner im übrigen nicht auf Dichtung beschränkten, unsystematisch niedergeschriebenen Theorien sind, das hat Adorno erkannt²⁴, von grundsätzlicher Bedeutung für die Moderne. Valéry's genaue Kenntnis der Mathematik und Physik bewog ihn, den traditionellen, der Kunst entgegengesetzten Begriff einer ursprünglichen Natur aufzugeben²⁵. Natur ist Kunst, etwas Mittelbares, geboren aus der Geschichte der menschlichen Erfahrung und aus dem Geist der *Poiesis*, der die Kultur beherrscht. Auch das, was wir nicht selbst hergestellt haben, unterwerfen wir der Form unserer Wahrnehmung und umgeben es mit einer fiktiven Aura des Ursprünglichen. Aber nicht einmal das Ego dessen, der die Welt auf solche Weise in der Perspektive seines Wahrnehmens und Denkens erzeugt, ist in unmittelbarer Gewißheit erfahrbar. „Das Ich (moi) ist ein Aberglaube.“²⁶ Niemand kann sich selbst gleich bleiben, es sei denn, er gibt sich als Mensch auf und versinkt in jenem Schweigen, das den Tod der für jedes Leben notwendigen Spannung zwischen dem Streben nach Identität und den Möglichkeiten, ein anderer zu sein, anzeigt. „Wenn ein Mensch nicht ein ganz anderes Leben führen könnte als sein eigenes, könnte er sein eigenes nicht leben. Denn sein eigenes besteht nur aus einer Unzahl von Zufällen, von denen jeder einem anderen Leben angehören kann.“²⁷

Den Satz *natura non facit saltus* hat die moderne Naturwissenschaft entwertet. Umso besser für den Zufall. Wie das Leben im ethischen Sinn die Fesseln des Determinismus und der Vorsehung abstreift, so sieht sich die Kunst freigesprochen von der Obligation, die Natur, ja überhaupt etwas nachzuahmen. Kunst wird aufgrund dieser Autonomie in einer neuen Weise bedeutsam für ethische Fragen. Denn sie vermag, anders als das in Gewohnheit und Bedürfnis eingebundene Alltagsleben, jenen von Musil mit einem anerkennenden Blick auf den Zufall so genannten „Möglich-

23 Cahiers 2, a. a. O., S. 1010.

24 Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften 11, Frankfurt a. M. 1974, S. 158–202.

25 Zum naturwissenschaftlichen und mathematischen Kontext vgl. Judith Robinson, Language, Physics and Mathematics in Valéry's Cahiers, in: *Modern Language Review* 55 (1960), S. 519 ff.

26 Cahier XXV, S. 584; zit. nach Löwith, a. a. O., S. 61.

27 Paul Valéry, Windstriche, Frankfurt a. M. 1959, S. 143; zit. nach Löwith, a. a. O., S. 76.

keitssinn“ zu kultivieren²⁸, der jeden äußerlich erhobenen Anspruch auf Lebensführung als Gewalt denunziert. Auch wenn Kunst *non-hazard* ist, so ist sie dies doch kraft ihres Vermögens, den *hasard* zu produzieren. Je stärker mimetisch die Kunst, desto abhängiger bleibt sie vom jeweils Zufälligen. Denn kein Ding ist notwendig für den Künstler da und zudem ein Produkt seiner perspektivischen Erfahrung: „chaque chose est plusieurs choses“²⁹.

Nicht das zufällig Daseiende kann den Künsten zur Entfaltung ihres Möglichkeitssinnes verhelfen, sondern allein die Mimesis selbst des Zufalls. Je nach Material fällt das den einzelnen Künste leicht oder bleibt ihnen verwehrt. In der gegenständlichen Malerei stört das Akzidentelle des Objekts, in der Sprache die Arbitrarität des Zeichens. Unter dem Gesetz des ästhetischen *hasard* jedoch wird das Akzidentelle als Möglichkeit (*chance*) freigesetzt von jenem Zwang, der unter dem Schein der Notwendigkeit auftritt, um das, was ist, mit der Macht des Dauernden, Unumstößlichen zu bewaffnen. So entbindet etwa die strenge Form des Gedichts das Wort von den kontingenten Bedeutungen der Umgangssprache, indem es den gewöhnlichen Gebrauch durch die Produktion einer neuen, bis dahin unbekanntenen Ordnung durchkreuzt. *Faire le hasard*: „einen Sprung machen“, so heißt diese Kunst, ein offenes Spiel möglicher Bedeutungen und Verweisungen zu entfesseln³⁰.

Die Poetik Valéry's vermeidet bewußt die grammatische Definition der Sprache. Sie hält sich an die „Kunst der Kombination“, die in Mallarmés Würfelspieltheorie, aber auch in der Aleatorik der Neuen Musik und im Tachismus der Malerei den Rationalisierungsschüben der modernen Gesellschaft die Stirn zu bieten sucht. Der *parti pris* für den kalkulierten *hasard* verbindet sich nur scheinbar mit der Statistik. Zwar legt die sprachgeschichtliche Herleitung des Ausdrucks *hasard* vom arabischen Wort *azzahar* (= Würfel) es nahe, den *produzierten* ästhetischen Zufall als Ergebnis einer mit rationalen Mitteln operierenden *ars combinatoria* zu deuten. Doch ist gerade dann der Zug zum Spiel nicht zu übersehen. Wie im Glücksspiel das Handeln regelgeleitet ist, so ist auch der poetische Akt des *faire le hasard* von Bedingungen abhängig, die selber nicht dem Zufall überlassen sind. Daß eine Wettkampfsituation, daß Gewinner und Verlierer fehlen, unterscheidet das ästhetische Spiel des Zufalls vom Glücks- und Wettkampfspiel. Vergleichbar ist es indessen jenem für eine einzige Person gedachten Spiel, das den Namen „Solitaire“ (auch „The wise

28 Dazu: Manfred Frank, Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik in Mythologie bei Musil, in: Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, hrsg. v. K. H. Bohrer, Frankfurt a.M. 1983, S. 328f.

29 Zit. nach Christel Krauß, Der Begriff des *hasard* bei Paul Valéry. Theorie und dichterische Praxis, Diss. Heidelberg 1969, S. 217.

30 Dazu: Krauß, Der Begriff des *hasard*, a. a. O., S. 225ff.

man's burden“) trägt. In *Mon Faust* hat Valéry diesen Namen auf die Gestalt des ‚reinen‘ Intellekts übertragen, die ebenso wie ihr Widerpart, die „Lust“, Faust in Versuchung führt.

Valérys Versuchung durch das Idol ‚reinen‘ Denkens kann die Erfahrung nicht trüben, daß jeder Akt des künstlerischen Schaffens, daß jeder Schritt aus der Welt des Möglichen in die des Wirklichen sich mit jenem lebendigen Spiel des Zufalls vermischt, das sichere Aussagen über Gleichförmigkeit und Gewißheit des Kommenden ausschließt. Den Grund sucht Valéry sowohl im Perspektivismus unserer Wahrnehmung als auch in der Undurchdringlichkeit der Dinge. „Grâce à l'unité, à la ‚solidité‘ des choses de ce monde, tout acte est un coup joué, tout acte est jeu de hasard – Et tout non acte l'est aussi.“³¹ In dieser Notiz unterwirft sich aber die Aussage dem Ausgesagten. Keine Macht könnte, wäre das stimmig, den Modus des Zufälligen von dem des Notwendigen unterscheiden. Die Begriffsdiagnostik zerstörend, verneint Valéry die *Chance* vernünftigen Handelns. Seine Ästhetik unterwirft die künstlerische Produktion nur der Form nach dem strengen Exercitium des ‚reinen‘ Denkens. Angesichts einer Zufallswelt schlägt dieses jedoch um in Magie³². Es möchte die Dinge so zeigen, wie sie noch niemand sah, aber es vermag nur das Ritual des Zeigens zu bannen. Darin liegt, wie mir scheint, der Grund für die eigensinnige kristalline Form von Valérys Texten. In seiner Poesie hat sich das Verlangen, einer unvorherdenkbaren, nicht-konventionellen Sprache folgen zu wollen, als Artistik niedergeschlagen.

Was an Valérys Gedanken repräsentativ ist für die Theorie der Kunstmoderne, das deutet eine Eintragung der *Cahiers* an: „Art moderne: Sensibilité immédiate contre Perfection et achèvement.“³³ Das vollendete Werk teilt, wie schon bemerkt, die Zufälligkeit der Dinge. Es wird in der Pluralität der Les- bzw. Betrachtungsarten je anders konstituiert. Über die Fluktuation seiner Bedeutungen kann das Denken des Autors nicht mehr gebieten. Einmal veröffentlicht, gehört ihm das Werk nicht mehr an. Daher liegt das ganze Gewicht von Valérys ästhetischer Theorie auf dem Vorgang des Produzierens. Allein in ihm können, so lautet die These, schöpferische Kraft und kalkulierter Einsatz des *hasard* noch zu sich selbst kommen. Nicht das Werk als autonomer, objektiver Kosmos des ästhetischen Scheins regt das Interesse an, sondern der Weg. Was am Ende desselben aus der künstlerischen Arbeit hervorgeht, das bleibt offen für

31 Cahier X, S. 603; zit. nach Krauß, ‚Der Begriff des hasard, a. a. O., S. 163.

32 Magie hat in Valérys Denken einen zweideutigen Sinn. Einerseits bezeichnet sie die Gefahr der bloßen Suggestion, eine Versuchung; andererseits ist die mit Magie begabte Muse, die in *Mon Faust* auftritt, eine Tochter des *hasard*. Ihrem Zauber nicht zu erliegen, ist nur möglich im bewußten Ergreifen des ausschließlich von ihr gesetzten poetischen Sinnes. Vgl. auch Krauß, ‚Der Begriff des hasard, a. a. O., S. 207 ff.

33 Cahier XXVI, S. 902; zit. nach Krauß, a. a. O., S. 213.

weitere schöpferische Möglichkeiten, sei es des Künstlers, sei es des Betrachters. Der Vorgang der Poiesis hebt das Überraschende, Fremde und Unberechenbare der Zufälle, die gleichsam am Weg liegen, in sich auf. Am Gebilde, das sich schließlich doch vom Subjekt lösen muß, hinterläßt die Erfahrung des Offenen ungeglättete Spuren und tastbare Brüche. Keine Harmonie versöhnt mit der Idee einer besseren, weil der schlechten Zufälligkeit enthobenen Ordnung. Man möchte vielmehr sagen, daß in jeder modernen Kunst, die etwas gilt, die gewöhnliche und illusionsfördernde Erfahrung nur dort überschritten wird, wo der Betrachter durch die im künstlerischen Material stehengebliebenen Brüche und Schründen veranlaßt wird, seine eigene Wahrnehmung, seinen eigenen „Möglichkeitssinn“ zu reflektieren. Das offene Gebilde ist wie die widerborstige Frucht vom Baum einer *ändern* Erkenntnis, die sich gerade nicht auf die eine, gültige Wahrheit verläßt, die vielmehr – unter Vermeidung der den *basard* reduzierenden Allgemeinbegriffe und wohlfeilen Modelle – eine Fülle möglicher Welterfahrungen gegen die Macht diskursiv verbürgter Wahrheiten setzt.

In diesem Zusammenhang ist nicht allein an die von Adorno so entschieden hervorgehobene negatorische Kraft der ästhetischen Form zu denken. Die Ästhetik des „offenen Werks“ gilt auch für Formen, die kaum noch etwas von dem Konstruierten enthalten, das am artistischen Gebilde zur Objektwerdung beiträgt. Formen der *concept art* etwa oder der Aktionskunst, die Entwürfe bleiben oder nur für Augenblicke wahrnehmbar werden. Auch surrealistischer Zufallsfund (Duchamp) und dadaistische Zufallskonstellation (Arp) sind – Valéry's Einspruch zum Trotz – mit der neuen *Ästhetik des Möglichkeitssinns* (wie ich diese Richtung nennen möchte) kompatibel. Im entfesselten *basard* der ästhetischen Fantasie wird alles möglich. „Alles ist ungefähr“, schreibt Hans Arp in einem autobiographischen Essay³⁴, „weniger als ungefähr, denn bei genauerem, schärferem Betrachten ist das vollkommenste Bild ein warziges, filziges Ungefähr, ein getrockneter Brei, eine wüste Mondkraterlandschaft. Welche Anmaßung verbirgt sich in der Vollendung. Wozu sich um Genauigkeit, Reinheit bemühen, da sie doch nie erreicht werden kann. Der Zerfall, der gleich nach Beendigung einer Arbeit einsetzt, wurde nun von mir willkommen geheißen. Der schmutzige Mensch weist mit seinen schmutzigen Fingern auf eine Feinheit im Bilde tupfend hin. Diese Stelle ist fortan gekennzeichnet durch Schweiß und Fett. Erregt bricht er in Begeisterung vor einem Bilde aus und bespritzt es dabei mit Speichel. Ein zartes Papierbild oder eine Wasserfarbenmalerei ist verloren. Staub und Insekten sind

34 On my way. Poetry and Essays 1912–1947, New York 1948, S. 77; zit. nach Rudolf Arnheim, Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung, Köln 1979, S. 75f.

ebenfalls eifrige Zerstörer. Das Licht bleicht die Farben. Die Sonne, die Wärme erzeugen Blasen, lösen das Papier, lassen die Farbe rissig werden, lösen die Farbe ab. Die Feuchtigkeit erzeugt Schimmel. Die Arbeit zerfällt, stirbt. Das Sterben des Bildes brachte mich nun nicht mehr zur Verzweiflung. Ich hatte mich mit dem Vergehen, mit seinem Tod abgefunden und ihn in das Bild miteinbezogen.“ Das liest sich wie eine Beschreibung der von manchen zeitgenössischen Kunstrichtungen bevorzugten Manier, den amorphen Stoff der Wirklichkeit ungeschminkt, so wie er ist, vorzuzeigen und so die Behauptung von der Notwendigkeit jedweder Ordnung als Aberglauben zu denunzieren.

Es verwundert daher nicht, daß die szientistische Kunsttheorie, wie sie beispielsweise Rudolf Arnheim vertritt³⁵, alle Anstrengungen aufbietet, um die drohende Anarchie durch strukturelle und funktionalistische Erklärungsversuche, selbst gegenüber gewagtesten Experimenten der Avantgarde, aufzuhalten und in nicht weiter beunruhigende Analogien des technischen Zeitalters umzudeuten.

V

Arnheim hat sich in seinem Essay *Accident and the Necessity of Art* (1957) für eine Interpretation entschieden, die den Zufall zwar als technischen Assistenten der Kunst zuläßt, aber die ihm von Valéry zugestandene Rolle beschneidet³⁶. Offensichtlich bleibt hier der Kunsthistoriker einer Wertvorstellung verhaftet, die einst im Kunstwerk jenes Ganze sah, dessen Einheit aus dem immanenten Verweisungsgeflecht der stofflichen Elemente resultierte. Arnheim kann jedoch die damit verbundenen Normen nurmehr als formale aufrechterhalten. Begründungshilfen entnimmt er den Naturwissenschaften, vor allem der Thermodynamik und der Biogenese. So beobachtet er in der Geschichte der Künste eine Zunahme an Komplexität, an deren Zustandekommen – was an das Erklärungsmodell der Evolutionstheorie erinnert – kontingente Faktoren beteiligt sind. Und einer Zeit, die an überkommenen Sehgewohnheiten festhält, mag wohl das Neue als etwas Ungehöriges, vom schlechten Zufall Regiertes erscheinen. Aber das wird nicht so bleiben. Denn jeder Gegenstand, der den Anspruch auf Kunst erhebt, muß diesen Anspruch, so argumentiert Arnheim, durch eine in ihm selbst liegende funktional organisierte Einheit verbürgen. Es ist dann nur eine Frage des geschulten, dem Neuen

35 Vgl. das Anm. 34 zit. Buch und: *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*, Berkeley/Los Angeles 1966.

36 In: *Toward a Psychology of Art*, a. a. O., S. 162–180.

gewachsenen Auges, diese zu erkennen und ihre Notwendigkeit zu belegen. Diese Annahmen rücken die Kunst in ein Spiegelverhältnis zum Wandel der psychischen und sozialen Erfahrungen; die Zunahme an Differenzierung und Komplexität in den Künsten soll der der Lebenswelt *entsprechen*. Individualisierung, realistische Wirklichkeitserfahrung, Entdeckung des Unbewußten, Entfremdung – das sind Beispiele für die wachsende Komplexität in der Erklärung der Lebenswelt, die der Kunsthistoriker über strukturelle Analogien mit dem Formenwandel der Künste in Beziehung bringt.

Arnheims Vereinfachungen entspringen einem legitimen Interesse des Kunstwissenschaftlers an Einsicht und Ordnung. Ihnen ist jedoch entgegenzuhalten, daß sie Erklärungen substituieren, um dadurch das Beunruhigende an der modernen Kunst zu neutralisieren. Dieses selbst bedarf aber der Deutung. Die schwarzen Papiere und Leinwände Richard Serras sind nicht nur – wie man mit dem von Arnheim freilich himmelweit entfernten Adorno sagen könnte – Widerstand gegen das „Äußerste und Finsterste der Realität“³⁷, sie leiten auch dazu an, Schwarz als eine in Körnung, Oberfläche und Tiefe variationsfähige *Farbe* zu sehen. Der Künstler gibt sich mit den gewöhnlichen Definitionen nicht zufrieden. Er *zeigt*, daß im Verhältnis zu dem, was möglich ist, die Logik der Allgemeinbegriffe und die von ihr ausgehende ordnende Gewalt willkürlich sind. So relativiert er auf seine Weise die scheinbar festgefühten Modalitäten der Erfahrung.

Die Schwarzvariationen Serras und die zerfallenden Formen Arps erscheinen schon für sich genommen wie bestimmte Negationen der ästhetischen Erfahrung. Aber sie stehen mit ihrer Vorliebe fürs Dunkle und Ungefähre nicht allein. Mit anderen ihnen ebenbürtigen, und anderen ihnen überlegenen Gebilden teilen sie die Qualitäten, von denen die Lehre der ästhetischen *basard* sprach. Die schwarzen Flächen beugen sich keinem Format mehr, wo Zerfall und Montage herrschen, scheint die strenge Form aufgegeben, das Gebilde ist *work in progress*. Der Betrachter wäre daher schlecht beraten, der sich dieser ‚Offenheit‘ verweigern würde, indem er nach einer Gegenständlichkeit suchte, deren Darstellung den Zeitgeist repräsentiert. Der Standort des Betrachters wird – und zwar nicht nur in der von Arp beschriebenen groben Weise – variabel und unabhängig von den Vorgaben ästhetischer Theorien. Der Widerstand der Gebilde gegen Repräsentation zwingt ihn, läßt er sich darauf ein, zur Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit und gegenüber den Begriffen, die er sich von der Wirklichkeit gemacht hat. Es ist die *Beziehung* zwischen ihm und dem ‚Werk‘, die zählt; nicht Einfühlung oder Bewunderung noch die vermeintliche Botschaft, die von ihm

37 Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt a. M. 1972, S. 65.

ausgehen soll. Mit anderen Worten: Es geht der ästhetischen Erfahrung im Modus des Möglichkeitssinns um eine besondere Form der Kommunikation, eine Form, die nicht zu einem bestimmten Abschluß kommt, sondern sich offen hält für das Inkommensurable und den ihm zu verdankenden Einspruch gegen begrifflich verfestigte Wirklichkeitsbilder. In dessen deckt sich der mit dem Begriff der *hasard* verbundene Möglichkeitssinn nicht ganz mit dem der Widerstandskraft. Die ästhetische Erfahrung hat ihren eigenen Geltungsbereich, und die Theorie kann dem nur gerecht werden, wenn sie diesen nicht nur aus den Relationen zu andern Erfahrungen, sondern auch aus ihrer eigenen Struktur zu begreifen sucht.

Unter ausdrücklicher Anerkennung des Kontingenten haben Umberto Eco und Niklas Luhmann beide Wege beschritten. Ihre Ziele sind freilich sehr verschieden: Sucht der eine nach einer „Poetik des offenen Kunstwerks“, so der andere nach einer Erklärung der besonderen sozialen Leistungen des „Subsystems Kunst“ innerhalb des modernen Gesellschaftssystems³⁸.

Die frühromantische Vorstellung, daß die ästhetische Erfahrung als ein unendlicher Reflexionsprozeß zu begreifen sei, ist in beiden Modellen mit dem modernen Kommunikationsbegriff vermittelt. Autonomie, Selbstreferenz und Abweichung vom Kontinuum habitueller Erfahrung sind die Merkmale neuzeitlicher Kunst, die sowohl von semiotischer wie von systemtheoretischer Seite für die Funktionsbestimmungen ästhetischer Kommunikation aufgeboten werden. Bezeichnenderweise will weder der Semiotiker noch der Systemtheoretiker auf eine Ästhetik hinaus; sie begnügen sich mit bestimmten Fragen, die weniger dem Gegenstands- als dem Rezeptionsaspekt von Kunst gewidmet sind. Zugespitzt könnte man ihr Interesse in der Formel zusammenfassen, daß sie – ähnlich wie der Prager Strukturalismus³⁹ – die „Werke“ nicht als Sachverhalte, sondern als *Modi der Realisation begreifen*. Luhmanns sehr allgemeine Theorie fällt vielleicht hier und da noch in die alte Redeweise zurück; etwa dort, wo sie das „Kunstwerk“ für fähig hält, wie ein Kunstwissenschaftler zu handeln. „Stil“ bezeichne, so heißt es bei ihm, „die Art, wie es [das Kunstwerk] Form und Kontext aufeinander bezieht“⁴⁰. Doch immerhin wird selbst damit eine *Differenz* benannt, die der Kunstbetrachter, will er nicht nur passiv genießen, erst realisieren muß.

38 Umberto Eco, *Opera aperta*, Mailand 1967; dt. Übers. v. G. Memmert: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977. Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst*, in: *Delfin* III (1984), S. 51–69.

39 Jan Mukařovský, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, übers. v. H. Grönebaum/G. Riff, München 1974.

40 *Das Kunstwerk*, a. a. O., S. 56.

Der Beziehungsaspekt spielt in Ecos Begriffsgebäude eine unzweideutigere Rolle. Er möchte den Interpreten, Betrachter und Leser zum bewußten Gebrauch seiner Freiheit anleiten, „ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerks von unausgeschöpften Beziehungen [...] machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibt.“⁴¹ Der Rezipient als möglicher Produzent; hinter dieser Ansicht steht das Modell jenes Musikinterpreten, dem der Komponist – er könnte Pousseur oder Berio heißen⁴² – keine festgelegte Partitur, sondern ein Konzept variabler Notationen vorgibt. Vergleichbare Improvisationstexte sind auch aus der Literatur bekannt: Mallarmés berühmtes Projekt eines von jedem Punkt aus lesbaren, in der Abfolge der Sätze und Seiten offenen, aber irrealen Buches („*Livre irréalisé*“), Joyce’s „*Scribbledehobble*“ und Arno Schmidts „*Verschreibkunst*“.

Während Arnheim in voreiliger Weise Kunst und Wissenschaft der Moderne unter die Analogie einander entsprechender Erkenntnisse verrechnet, sucht Eco das ästhetische Interesse fürs Kontingente aus dem Wandel des wissenschaftlichen Weltbildes zu erklären. Wohl ist schwerlich zu übersehen, daß Begriffe wie „Offenheit“, „Relativität“, „Unbestimmtheit“ zum Grundvokabular sowohl der modernen Physik wie der modernen Kunsttheorie gehören. Der Status dieser wie auch anderer Termini – Eco nennt mit ähnlich doppelter Validierung: *Indetermination, Komplementarität, Nichtkausalität, Diskontinuität*⁴³ – ist methodologischer Natur. Weder im einen noch im andern Erfahrungsbereich bezeichnen sie Eigenschaften der Dinge; sie stehen vielmehr im Dienst der wissenschaftlichen Reflexion, die zu ergründen sucht, welche Bedingungen zu erfüllen sind, sollen Erfahrungen systematisch beschrieben und operativen Zugriffen verfügbar gemacht werden. Darin liegt freilich auch, so möchte man einwenden, die Gefahr der Selbsttäuschung für den Kunstkritiker, der nicht experimentiert, sondern beschreibt und interpretiert. Ja die Poetik des Offenen verwehrt ihm sogar den Entwurf von Interpretationsregeln. Eco schließt diese ausdrücklich aus, da die vorgegebene Regel nur im traditionellen System der geschlossenen Werkpoetik ihre Autorität geltend machen dürfte. Eine „offene“ ästhetische Kommunikation verlangt auch nach einer „offenen“ Theorie der Lesarten, sie kann dem Rezipienten keine Direktiven mehr geben. Damit verliert auch die literarische Hermeneutik ihr angestammtes pädagogisches Recht und mausert sich zu einer Phänomenologie der literarischen Erfahrung⁴⁴.

41 Das offene Kunstwerk, a. a. O., S. 31.

42 Auf diese u. a. bezieht sich Eco, a. a. O., S. 55 f.

43 Das offene Kunstwerk, a. a. O., S. 50, u. ö.

44 Maßgebend für Eco: Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna 1960.

Ecos Modelldenken unterstreicht die Einsicht der modernen Erkenntnis-kritik, daß systemische, d. h. zur Geschlossenheit neigende Welterklärungen in eine dogmatische Indifferenz verfallen müssen, die sie der praktischen Erfahrung entfremdet. „Offenheit“ bedeutet weit mehr als bloß die Vielfalt der „Ausführungsmöglichkeiten“ ästhetischer Realisationen. Die Begriff gewordene Metapher bezeichnet einen grundlegenden Perspektivismus des Erkennens und geht dennoch an dem vorbei, was für die ästhetische Erfahrung spezifisch ist. Ihre mangelhafte Bestimmbarkeit fördert die Einsicht nicht, daß der ästhetische Diskurs historisch seine eigenen Regeln ausgebildet hat.

Kunst, wie wir sie heute verstehen, besitzt ihren Gegenpol im wissenschaftlichen Denken und in der praktischen Erfahrung, wie sie ist. Daher ist zweifelhaft, wozu der Begriff der „Offenheit“ überreden soll: zum Glauben an die Verwandtschaft zwischen wissenschaftlichem Weltbild und moderner Kunst? Diese Theorie leugnet den Antagonismus der Diskurse und begnügt sich mit der Austauschbarkeit ihrer Grundbegriffe. Sie deutet die ästhetische Form zum „Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis“ um, gewinnt ihr „suggestive Bilder“ ab, die dazu da sind, die Fahlheit abstrakter Beschreibungen zu kompensieren⁴⁵.

So fällt für sie auch das Spiel von Zufall und Notwendigkeit in Wissenschaften und Künsten unter gleiche Wertprämissen: Der Künstler „kann in einem *Kunstwerk in Bewegung* (opera in movimento) sehr wohl in Hinsicht auf eine Einladung zur interpretativen Freiheit, zur positiven Unbestimmtheit der Ausführungen, zur diskontinuierlichen Unvorhersehbarkeit der der Notwendigkeit entzogenen Entscheidungen produzieren, doch besteht diese *Möglichkeit*, der das Werk sich *öffnet*, im Bereich eines *Feldes* von Relationen. Wie in Einsteins Universum impliziert im *Kunstwerk in Bewegung* die Leugnung einer einzigen privilegierten Erfahrung nicht das Chaos der Relationen, sondern die Regel, die deren Sichorganisieren erlaubt“⁴⁶. Die Analogie, der Eco hier anhängt, soll rechtfertigen, worin der praktische Wert der modernen Kunsterfahrung liegt. Die ‚offenen Werke‘ geben keine direkten Anweisungen, sie formulieren keine schlüssigen Aussagen noch urteilen sie offen über die Welt. Daher ist es auch konsequent, den Autor als Grund und Ursprung des Werks zu vergessen. Die Form des Textes *ist* die Form einer allgemeinen Erfahrung,⁴⁷ die auf eine Bewertung der Tradition abzielt und insofern doch Urteile enthält⁴⁷. Der Leser muß, wie Eco in seiner Joyce-Interpretation demonstriert, die literarische Form als Code dieser Erfahrung lesen lernen. So

45 Das offene Kunstwerk, a. a. O., S. 46.

46 Das offene Kunstwerk, a. a. O., S. 54.

47 Eco ist überzeugt, „daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren [...], die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt.“ A. a. O., S. 46.

bestimmen die Regeln, nach denen das Werk gebaut ist, auch über die Relationen, die der Leser zwischen sich und dem Werk herzustellen vermag. Denn diese Regeln korrespondieren nach Eco mit denen, die das Weltbild der zeitgenössischen Wissenschaften modeln. Selbst *Finnegans Wake* erhält unter dieser Voraussetzung die Würde einer *Enzyklopädie* des nachmetaphysischen Geistes zugesprochen, deren Sinn darin liege, die Welt als sprachlich verfaßte Realität zu zeigen. Die relative Unbestimmtheit dieser Welt, die, von den Wissenschaften anerkannt, zum Bruch (*rottura*) mit den metaphysischen Begriffen der Welterklärung geführt habe, finde ihren Reflex in der Mehrdeutigkeit des literarischen Zeichens und der darauf antwortenden *unendlichen Interpretation*⁴⁸.

Ecos anregende Kunsttheorie scheint, achtet man nur auf die Schlüssel-funktionen des „Möglichkeitsfeldes“ (*campo di possibilità*) in ihr, ganz nah an eine Ästhetik des *Möglichkeitssinnes* und ästhetische Theorie des *hasard* heranzukommen. Doch sie entfernt sich auch wieder, da sie der allegorisierenden Neigung erliegt, im Werk das Bild – mit Ecos Worten: die „epistemologische Metapher“ – einer bestimmten Erfahrung zu sehen. Der radikale Bruch mit der herkömmlichen Interpretation wird durch die Orientierung am Modell der Informationstheorie vermieden⁴⁹. Zwar achtet Ecos Poetik die mimetisch fundierte ‚Ähnlichkeit‘ zwischen Kunst und Realität, doch feiert diese eine unverhoffte Wiederkehr in der Vergleichbarkeit der ästhetischen und wissenschaftlichen Erfahrungsstrukturen. So kommt die als unendliche aufgebrochene Interpretation doch noch an ein Ende. Es ist ein Ende, das sich als Antwort auf die vom Zufall gestellten Fragen versteht. Verstieße es nicht gegen die Wahrscheinlichkeit, so wäre man versucht zu behaupten, das in *Opera aperta* (1962) entworfene Bild des Interpreten trage noch die Züge jenes Mönches William de Baskerville aus *Il nome della rosa* (1980), dessen detektivischer Scharfsinn zum Untergang einer imaginären Bibliothek beiträgt.

VI

In der Ablehnung der Mimesis versteht sich die Poetik des offenen Werks einig mit allen nicht-aristotelischen Literaturtheorien. Wie aber, so wäre zu fragen, ist die *alte* Poetik mit dem Problem der Kontingenz fertig

48 Pareyson geht davon aus, daß die „unendlich vielen Gesichtspunkte der Interpretation“ auf „die unendlich vielen Aspekte des Werkes antworten“ (zit. nach Eco, a. a. O., S. 57 f.). Eco erhebt diesen allgemeinen, historisch nicht spezifizierten Satz zum Programm einer dem wissenschaftlichen Zeitalter angemessenen Poetik. Darin äußert sich der normative Anspruch dieser Theorie.

49 Vgl. dazu U. Eco, *La definizione dell'arte*, Mailand 1978, S. 292 ff.

geworden? Aristoteles, der in der Logik die Modi der Kontingenz und der Möglichkeit in ein homonymes Verhältnis setzte⁵⁰, empfiehlt an einer Stelle der *Poetik* (Kap. 9, 52a;) zur Nachahmung auch Handlungen, die, selbst wenn sie zufällig (*ἀπὸ τύχης*) eintreten, doch so ablaufen, „als müßte es so sein“ (*ὥσπερ ἐπίτηδες*). Als Beispiel erwähnt er die Geschichte jenes Mannes, der von der Statue des Mytis, an dessen Tod er mitschuldig war, just in dem Augenblick erschlagen wird, als er an diese herantritt, um sie aus der Nähe zu betrachten.

Hier fällt der ganze Ernst des aristotelischen Weltbilds auf den Betrachter. Darf der handelnde Mensch sich in der Unsicherheit des tätigen Lebens an den Gedanken der Zufälligkeit des Daseins gewöhnen und zu seinem Schutz die Kraft der Sophrosyne aufbieten, so gilt in den Götterspielen der Tragödie und der Logik ein anderes Maß. Es ist wie eine Heiligsprechung des Zufalls durch den Logos, wenn das, was der Zufall ist, mit einer soliden Ursache verbunden erscheint: Die Ordnung der Welt stände sonst auf dem Spiel. Und doch ist diese Konstruktion mit dem Schein des „als ob“ gesegnet (*ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῆ γενέσθαι*). In der fiktiven Welt des Drams wäre die Geschichte der Mytis-Statue schlecht aufgehoben, würde der Unrechte erschlagen. Daß es den rechten trifft, macht diese Geschichte zum Gleichnis (*παράδειγμα*), und also wird sie brauchbar über jenes Anekdotische hinaus, das die Historie kontingenter erscheinen läßt als das „philosophischere“ (*φιλοσοφώτερον*) Schauspiel.

Doch hat die Autorität des Griechen, wie ein kurzer Seitenblick zeigen möge, sogar noch an den säkularen Formen einer Deutung der Welt aus ihrer Geschichte gemodelt. Aristoteles selbst unterschied zwischen logischer, kausaler und zeitlicher Notwendigkeit; was vergangen ist, das ist irreversibel und wird vom Zurückschauenden mit der Aura des Folgerichtigen umgeben. Doch befriedigt die chronologische Argumentation wenig, wird erst einmal nach dem Sinn der *ganzen* Geschichte gesucht – eine die Moderne charakterisierende Neugier. Die frühe Geschichtswissenschaft konstruierte solche notwendigen Verknüpfungen, die den Grad der hermeneutischen Gewißheit bestimmten, an dem die ‚Wahrheit der Geschichte‘ zu messen war. Noch im Historismus, der die Geltung der Theodizee nicht völlig preisgeben mochte, verkümmerte der Zufall zur Restkategorie, die jenes Absichts- und Zweckwidrige umfaßte, über das die teleologisch gedachte Geschichte hinwegging⁵¹. Jeder Schritt mußte – wollte der Erzähler wahrhaftig das Kontingente tilgen – nach einem

50 Vgl. Jaakko Hintikka, *Time and Necessity, Studies in Aristotle's Theory of Modality*, London 1973, S. 40.

51 Reinhart Koselleck, *Der Zufall als Motivationsrest in der Geschichtsschreibung*, in: Ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, S. 158–175.

Plan angelegt werden, der imstande war, den gewissen Ausgang eines Geschehens vorwegzunehmen.

Nun lebt aber die Erzählung davon, daß keines ihrer hergezählten Ereignisses monokausal erklärt werden kann. Eine Geschichte erzählen bzw. ihr zu folgen, heißt daher: Zufälligkeiten nicht nur zu erwarten, sondern geradezu anzuerkennen. Wir folgen den sonderbarsten und unerklärlichsten Zügen einer Geschichte, weil wir darauf gespannt sind, wie sie ausgehen wird. An die Notwendigkeit von Wallensteins Tod oder der russischen Revolution läßt sich nur glauben, und das setzt Geschichtsmetaphysik voraus. Wer diese aber ablehnt, ist gezwungen, die historische Erzählung als den Versuch ernst zu nehmen, für das Verständnis eines Geschehensablaufs den Modus der Kontingenz in Anschlag zu bringen.

Einer Geschichte zu folgen, das ist überdies – wie Gallie bemerkt hat⁵² – mit der Teilhabe des Zuschauers an einem Spiel vergleichbar. Hier wie dort fordern die nichterklärbaren Wendungen dazu heraus, mit Blick auf das Ganze des Spiels, der Vita, der Epoche, interpretiert zu werden. Freilich bringt die Interpretation Kontingenz nicht zum Verschwinden. Sie bringt vielmehr Deutungsvarianten hervor, die vielleicht anspruchlos, jedenfalls nicht notwendig sind, die im Spiel der Bedeutungen, das jedes Erzählen eröffnet, wie ein Verschieben der Figuren auf dem Möglichkeitsfeld der semantischen Konkretionen erscheinen. Kontingenz setzt sich als Mehrdeutigkeit durch. Der Erzähler läßt seine Figuren handeln, „weil der Zufall es will“, und er antwortet auf des Lesers Frage nach dem Warum: „Es zu erfahren, ist unmöglich.“⁵³ Die Geschichte vermag sich nicht, da sie erzählt werden muß, vom Ungefährn zu lösen. Deshalb hat Valéry sie radikaler noch als Nietzsche verworfen. Der geschichtsimmanente *hasard* läßt sich nicht ästhetisch konstruieren.

Nietzsche, der letzte Zertrümmerer des aristotelischen Weltbilds hat die Spur für den Abbruch der alten Begriffsgegensätze vorgezeichnet, in der nicht nur die Kunst, sondern auch das philosophische Denken weitergeht. Schon im Sprachspiel der Dialektik hieß es: In Beziehung zur Möglichkeit ist das Wirkliche zufällig da, doch ohne Bedingungen wird das Mögliche nicht wirklich und ist daher (innerhalb der Begriffslogik) auf einen *notwendigen Zufall* angewiesen⁵⁴. Wenn die Begriffe über die Differenz zu dem, was sie *nicht* bezeichnen, definiert werden, so haben sie durch den Akt des Ausschließens Teil am Ausgeschlossenen. Das Mögli-

52 W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding*, New York 1968, S. 22ff.

53 Samuel Beckett, *Mercier und Camier*, in: Ders., *Werke II.3*, Frankfurt a. M. 1976, S. 593f. (dt. Übers. v. E. Tophoven).

54 Vgl. Dieter Henrich, *Hegels Theorie über den Zufall*, in: Ders., *Hegel im Kontext*, Frankfurt a. M. 1975, S. 157–186.

che steht schon auf der Schwelle zum Wirklichen, und die Notwendigkeit verschmilzt an hauchdünner Grundlinie mit ihrem Schatten. Nicht von ungefähr tritt in diesen Metaphern des „Noch nicht“ und des „Nicht mehr“ auffällig das Moment der Bewegung hervor. Darin liegt nichts anderes als das Eingeständnis, daß die Bedeutungen selbst so schicksalsschwerer wie der hier diskutierten Begriffe, dauernd im Fluß sind und nicht einmal in der Bricolage des Philosophendiskurses zum Stillstand gebracht werden können. Die Kunst ohne Werke, von der Valéry sprach, hat den Mythos von Schöpfer und Schöpfung aufgelöst, und das Spiel der ästhetischen Bedeutungsbildung vor den Blicken der Produzenten und Rezipienten freigelegt. Dieses Spiel macht Ernst mit der unendlichen Ausdeutbarkeit der Welt, es wirft die monistischen Kategorien wie nicht tragfähige Planken unter die Trümmer der alten Diskurse. Aber es steht auch, da ihm der Sprung (*basard*) als Element wesentlich ist, in einem gespannten Verhältnis zur Geschichte. Denn die Geschichte in der Form wissenschaftlicher Explanatoin will mehr sein als Erzählen. Sie fragt, genetisch interpretierend, nach der *arche* und *telos* verbindenden Kontinuität. Sie will Einheit in der Mannigfaltigkeit und klammert das Kontingente ein, indem sie für jedes Ereignis nach einem Grund, nach einem Ursprung, sucht.

Nietzsche hat die Idee einer unendlichen Ausdeutbarkeit der Welt und die des Kunstwerks ohne Künstler eng aneinander gerückt⁵⁵, und er hat die „Wahrheit“ der Geschichte als perspektivische Illusion kritisiert. In Valéry's ästhetischer Theorie des *basard* sind diese Gedanken zum Hebel geworden, der die Poetik aus den Konventionen herausgebrochen und einer neuen Ausdeutbarkeit zugänglich gemacht hat. Die Offenheit, nach der die moderne Kunst verlangt, und ihr Zweifel an der *Notwendigkeit* der genetischen Reduktion sind aber nicht an die Grenzen des ästhetischen Diskurses gebunden. Sie bestimmen das „Spiel der Bezeichnungen“ auch dort, wo es um andere Welten als die der Künste geht. Das *Spiel* negiert überhaupt die hergebrachten Gegensätze. Es „kündigt in der Nachtwache vor der Philosophie“, so formuliert Jacques Derrida, „die Einheit des Zufalls und der Notwendigkeit an in einem Kalkül ohne Ende.“⁵⁶ Spiel, das ist Nicht-Identität, Differenz, oder besser: eine Bewegung zwischen den Begriffen, die selbst keinen Namen hat (Derrida taufte sie „*differance*“), und die doch Interpretation und Bedeutungsbildung erst *ermöglicht*. Jede Interpretation – ganz gleich, ob sie im Dienst der Evolutionstheorie, der Philosophie oder der Kunstwissenschaft steht – eröffnet

55 Werke a. a. O., Bd. 3, S. 495.

56 Marges de la philosophie, Paris 1972; dt. Übers. v. E. Pfaffenberger-Brückner, in: J. D., Randgänge der Philosophie, Frankfurt/Berlin/Wien 1976, S. 11. Die neue Freiheit einer als „*jeu de la signification*“ verstandenen Interpretation hat Derrida mit dem Begriff des „*hasard absolu*“ verbunden: *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 427.

ein neues Spiel der Bezeichnungen, das sich an die Stelle eines früheren setzt.

Hinter diesem *Détachement* der semiologischen Ordnungen vom Kausalitätsprinzip nach Ursachen zu fahnden, erinnert an die Formel des Fatalisten: „Celui-là est écrit là-haut.“⁵⁷ Denn die Regeln, nach denen wir unsere mannigfachen Sprachspiele einrichten, sind mitnichten an notwendige Voraussetzungen gebunden; sie sind vereinbart. Noch der Grund, auf den wir uns bei solchen Vereinbarungen berufen, Vernunft, hat Teil am Kontingenten, da er selbst nicht vernünftig deduziert werden kann. Muß man unter diesen Umständen nicht den Vernunftgebrauch dem Geratewohl überlassen? Das kann nur bejahen, wer den Zufall verabsolutiert und dem Denken gerade noch zutraut, wie der Nachtwächter die Stunden der Nacht abzumessen. Denn wir deduzieren nicht die Vernunft, während wir miteinander nach Wahrheiten suchen. Wir schränken vielmehr, darin von ihr als Regulativ bestärkt, die jeweils auftretenden Kontingenzen ein, um das tun zu können, was wir für notwendig halten.

57 Mit diesen Worten aus „Jacques le fataliste et son maître“ hat schon Denis Diderot die dogmatische Anwendung des Kausalitätsprinzips auf Fragen der Moralität parodiert.