

# ***Tschick und Sand***

## Zwei komplementäre Geschichten über Identität

STEPHAN MÜHR

University of Pretoria

### **Abstract**

#### ***Tschick and Sand. Two complementary stories about identity***

*The novels Tschick (2010) and Sand (2011) by Wolfgang Herrndorf are based on two complementary models of narrative identity which are analyzed by their respective processing of contingency. While in Tschick a relatively conventional model of the genre of the adventure novel is reproduced in which the protagonist is seeking contingency in order to embrace it, the different story lines in Sand can be drawn together around a police commissioner (Polidorio alias Carl), who is suffering total amnesia and subsequently does not find his identity until his deadly end. It can only be reconstructed by the reader. By means of their complementary models of processing or failing to process contingency into identity and causality, both novels are closely interrelated. In this paper, firstly, the (literary) identity construction of the protagonist Maik Klingenberg in Tschick will be critically analyzed. Then, complementary aspects of these dynamics and motifs will be compared to Sand. This will lead to concluding considerations on the function of genre with regards to identity and contingency.*

### **Einleitung: Identität, Kontingenz, Komplementarität**

Die These von der Komplementarität der beiden Texte ist nicht neu. Herrndorf soll selbst *Sand* als nihilistischen Gegenentwurf zu *Tschick* bezeichnet haben (vgl. Koall, in: Akrap 2012); Michael Maar beginnt seine Rezension zu *Sand* ebenfalls mit der Bemerkung, es handele sich um ein „Gegenbuch zu *Tschick*, um nicht zu sagen, seine [...] Zurücknahme“ (2012:334). Allerdings wird nirgendwo diese Komplementarität erläutert. Wie ist ein Buch ein „Gegenbuch“ oder „Zurücknahme“ eines vorherigen? Was macht einen literarischen Text „komplementär“ zu einem anderen? – In diesem Beitrag wird dargestellt, dass und inwiefern es sich bei diesen beiden Romanen um komplementäre Formen literarischer Identitätskonstruktion handelt. Es wird erläutert, wie *Tschick* ein narratives Verfahren der Identitätsfindung realisiert, das weitgehend, wenn auch nicht vollständig, einem konventionellen Schema des Abenteuerromans folgt, worin eine Hauptfigur durch Erfahrung von Fremdheit (Kontingenz) zu ihrer Identität findet. Dagegen wird *Sand* als ein Text interpretiert, der sich um die Ergebnis- und Sinnlosigkeit gerade solcher Identitätsprozesse dreht, wodurch sich aber die Identifizierungsarbeit von der inhaltlichen auf die rezeptive Ebene verschiebt. Gemeinsam ist beiden Texten also eine Ausgangssituation der unklaren Identität; gegensätzlich ist die narrative Prozessierung dieser Ausgangssituation: Maik Klingenberg in *Tschick* gewinnt

Ansehen, eine Identität innerhalb seiner Schulklasse; Carl (und Helen) in *Sand* können bis zum Ende des Romans nicht identifizieren, wer er eigentlich ist.

Zum genaueren Verständnis, was in diesem Vergleich mit „literarischer Identität“ gemeint ist, muss auf den Begriff der Kontingenz verwiesen werden. Denn entgegen den Thematisierungen von Identität in der Nachkriegsliteratur (man denke an die ganz ähnlich komplementären Texte *Stiller* und *Mein Name sei Gantenbein*) handelt es sich nicht mehr darum, was Petersen (2002: 129) als „Suche nach Eigentlichkeit“ beschrieb<sup>1</sup>, sondern um ein viel grundsätzlicheres, epistemisches Verständnis von Identitätskonstruktion, das über die gesellschaftliche Bedingtheit der Figurenidentität weit hinausreicht.

Im Folgenden wird ‚Identität‘ daher als Ergebnis eines wahrnehmungspsychologischen (und rezeptionsästhetischen) Prozesses verstanden, durch den die Erfahrung von Kontingenz soweit abgebaut oder aufgebaut wird, dass ihr Bedeutung verliehen werden kann. In Bezug auf die Romane geht es also um Erzähltechniken, mit denen aus dem unendlichen und nicht a priori als kausal erfahrbaren Zusammenfall von Eindrücken irgendeine Bedeutung für den Protagonisten (und für den Leser) generiert wird, also darum, wie aus Zufall ein kausales Netz gebildet wird. Der Begriff der Kontingenz leitet sich von lat. *contingentia* und *contingere* ab, was wörtlich „zusammen (sich) berühren“ bedeutet, und etwa dem deutschen „zu(sammen)fallen“ entspricht, wovon „Zufall“ und „Zufälligkeit“ abgeleitet sind (Brugger 1976:1027). Jegliches Erzählen ist daher an sich schon eine Form von Kontingenzbearbeitung, nämlich dadurch, dass Ketten oder Erzählstränge gebildet werden, dass ‚zufällige‘ Sachverhalte miteinander kausal ‚verbunden‘ werden, sodass sie ‚zusammenhängen‘. Das Umgekehrte (in *Sand*) kann natürlich auch der Fall sein, dass Erzählstränge zwar angeboten werden, aber ihre Kausalität dann infrage gestellt oder verworfen wird.

Bei der oben zitierten Definition aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird außerdem auch die Ambiguität zwischen Zufall, Unfall und ihrem Gegenteil, der Notwendigkeit, offensichtlich<sup>2</sup>, wohl gemerkt, nicht als essentielle Kategorien, sondern als Resultate von Kontingenzerfahrung. Denn etwas, das zufällig passiert, hat nicht keine Kausalität (sonst wäre es ja nicht passiert), sondern eine unerwartete oder unbekannte. *Dass* es aber passiert ist, verpflichtet zu der Annahme, dass es sogar notwendig passiert ist. Diese Annahme der Notwendigkeit ergibt sich aber erst im Nachhinein („es hat ja so kommen müssen“), weshalb jede Geschichte als Konstruktion einer Kausalkette nur „rekursiv“ (Koschorke 2012:61; vgl. auch ebd.:228-230) erzählt werden kann.

Die These von der komplementären Identitätsarbeit in *Tschick* und *Sand* lässt sich nun so präzisieren, dass die wesentliche narrative Technik in *Tschick* darin besteht, dass Zufall als Chance genutzt wird, Bedeutung aufzubauen, wodurch Sinn und Identität entsteht. Kontingenz wird aufgebaut, um ‚deutbare Erfahrungsmasse‘ zu gewinnen, an denen sich dann im (fiktionalen) Sinnstiftungsprozess Identität entwickelt. Dagegen stellt Zufall in *Sand* ein narratives Mittel dar, mit dem alle Versuche der Identitäts- und Sinnkonstruktionen der Figuren, also ihre Versuche, das Zuviel an Kontingenzerfahrung durch Kausalisierung abzubauen, durchkreuzt werden. In beiden Texten geht es um Kontingenz und Identität; aber ihre Effekte sind diametral entgegengesetzt<sup>3</sup>.

Im Folgenden werden zunächst die Kontingenzerfahrungen im Kontext des Aufbaus von Identität und Sinn in *Tschick* dargestellt. Dies geschieht anhand einer textkritischen Untersuchung, inwiefern darin ein Schema von Kontingenzerfahrung realisiert wird, das dem Abenteuerroman zugrunde liegt. In einem zweiten Schritt werden dann diese Ergebnisse mit Aspekten der Kontingenzerfahrung in *Sand* verglichen, die sich auf die Rezeptionsebene verlagern.

### ***Tschick*: Ein postmoderner Abenteuerroman?**

Der Roman ist oft als Adoleszenzroman bezeichnet worden<sup>4</sup>. Die Gattungen des Adoleszenzromans, ähnlich wie die des Entwicklungsromans, stellen von ihrer narrativen Organisation her den Aufbau einer eigenen Identität anhand des schrittweisen Abbaus von Fremdheit dar. Je mehr der Protagonist die Welt erfährt und sich in ihr bewegt, desto sicherer wird er, aber dazu muss der Protagonist zuerst einmal in die Welt hinaus. – Es ist genau diese Voraussetzung für die ‚Entwicklung‘, für die Prozessdynamik von Kontingenz, die aber am deutlichsten in der Gattung des Abenteuerromans ausgeprägt ist, womit ich mich auf die immer noch aktuelle und umfassende Arbeit von Otto F. Best *Abenteurer – Wonnestraum aus Flucht und Ferne* (1980) beziehe: Ausgangspunkt ist in der Regel ein Ich-Erzähler oder klar definierter, oft als Held charakterisierter Protagonist, der aus einem Unlustgefühl (vgl. Best 1980:137ff) einen Schritt aus der gesellschaftlichen Ordnung (vgl. ebd.:9; 15-21) wagt, um durch „Provokationen des Zufalls“ (ebd.:15) seine Subjektivität zu erfahren. Dieser „Schritt aus der Ordnung“ (ebd.) ist dabei das zentrale Element des Abenteuerromans, das „ungeplante Ereignis“ oder „das was geschehen soll (muss?)“ (ebd.:19). Um diesen „Schritt aus der Ordnung“ jedoch zu wagen, ist der Abenteurer in der Regel ein Optimist.

Nach einer Hochphase im Mittelalter gerät das Motiv des Abenteurers in ein dialektisches Spannungsverhältnis zum aufkommenden Bürgertum. Einerseits erläutert Best (1980:43), dass in der Welt des (frühaufklärerischen) Bürgers wenig Raum bleibt für Risiko; was nicht „verbürgt“, d.h. durch bürgerliche Ordnungen zertifiziert ist, gilt als abenteuerliches Geschäft. Im Zuge des Aufstiegs des Bürgertums zur herrschenden Klasse und der Petrifikation ihrer gesellschaftlichen Ordnung wird allerdings das Abenteuer literarisch soweit „domestiziert“ (Best 1980:87 ff), dass seine Funktion im Bildungsroman sogar zur Ausbildung höchster Humanität gereiche; hier steht nicht mehr das Risiko, sondern der Effekt der Identitätsbildung, die Selbstfindung, im Vordergrund. Es setzt aber die Vorstellung eines autonomen Individuums, welches selbst Produkt der bürgerlichen Aufklärung ist, voraus. Während der gesamten Motivgeschichte behält der Abenteurer eine ökonomische, um nicht zu sagen imperialistische Dimension<sup>5</sup> bei und steht zweifellos in einem kolonialistischen Zusammenhang.

Verläuft das Abenteuer glimpflich, so kehrt der Protagonist nach bestandenen Gefahren zurück und kann seine Erfahrungen ‚erzählen‘ und dadurch eine Aufwertung in der Gesellschaft erfahren, ein Motiv, das sich bereits im Artusroman als mhd. *êre* manifestierte (vgl. Best 1980:28). Wer etwas erzählen kann, erringt die Erzählhoheit (vgl. Koschorke 2012: 41; 62).

Ich fasse zusammen: Im Abenteuerroman verlässt ein Protagonist aus einem Unlustgefühl heraus seine bürgerliche Ordnung und sucht Kontingenz; das Abenteuer *ist* der

Schritt aus der Ordnung. Durch das Bestehen von dementsprechenden ‚Abenteuern‘, das sind also Erfahrungen hoher Kontingenz, hohen Risikos, die aber zumindest glimpflich verlaufen müssen, wird Kontingenz in Erfahrungsmasse und Bedeutung umgewertet, die der Protagonist nach seiner Rückkehr *durch seine Erzählungen* in gesellschaftliche Identität und Ansehen umwandelt. – Alle diese Elemente treffen sehr präzise auf *Tschick* zu, doch auf einige möchte ich näher eingehen, um das Verhältnis von Kontingenzbearbeitung und Identität zu demonstrieren.

Das offensichtlichste Merkmal literarischer Identitätsarbeit im obengenannten Sinn ist in diesem Roman die Entwicklung der Hauptfigur. Der Ich-Erzähler Maik Klingenberg, ein schüchterner Langweiler, der keine Freunde hat, erlebt durch die Verbindung mit Tschick eine abenteuerliche Fahrt mit einem geklauten Lada, aber dadurch vor allem auch ein „Ich-Gepräge“ (Best 1980:93), das ihm Selbstbewusstsein und Ansehen in seiner Klasse verleiht und sogar das Interesse Tatjanas weckt, in die er von Anfang an verliebt ist. Seine Ausgangslage als Unlust bezeugt in den letzten Sätzen vor dem Auftreten von Tschick die starre Ordnung und Kontingenzlosigkeit von Maiks Leben:

Aber so war das eben. Das war die Scheißschule, und das war das Scheißmädchentema, und da gab es keinen Ausweg. Dachte ich jedenfalls immer, bis ich Tschick kennenlernte. Und dann änderte sich einiges. Und das erzähle ich jetzt.“ (Herrndorf 2010:40)

Das Beispiel belegt präzise, wie der Umschlag von Unlust in Ausfahrt funktioniert. Die Erzählung wird erst durch die narrative Einführung höherer Kontingenz vorangetrieben, ja gewinnt dadurch eigentlich erst ihre Bedeutung. Erst durch diese neuen ‚Erfahrungen‘, die Maik zunächst sehr unwillig (er mag Tschick am Anfang überhaupt nicht) und mit großer Angstüberwindung<sup>6</sup> angeht, erst durch diese Kontingenzerfahrungen also, kann es zu einem „Ausweg“ (ein verwandtes Wort zu *aventure*) und zum Aufbau von positiver Identität als Ansehen kommen.

Auch die ursprüngliche Zielbezeichnung der Ausfahrt symbolisiert den „Aufbruch ins Ungewisse“ (Koller 2014:48), den abenteuerlichen „Schritt aus der Ordnung“, dessen Verwegenheit und Überschreitung gesellschaftlicher Ordnung dadurch symbolisiert ist, dass es sich um einen geklauten Lada handelt<sup>7</sup>. Während der muttersprachliche Maik das Wort „Walachei“ nur im übertragenen Sinn als „irgendwo da draußen“ (Herrndorf 2010: 97) kennt, muss er sich durch Tschick und Wikipedia aufklären lassen, dass es ursprünglich eine Landschaft in Rumänien bezeichnet, in der Tschick scheinbar Verwandte besuchen möchte (vgl. ebd.). Die Doppelbedeutung des Wortes wird in Form eines Streitgesprächs über mehrere Seiten hin explizit gemacht und von Maik am Ende wie folgt kommentiert: „[I]n diesem Moment hätte ich wirklich einiges dafür gegeben, in der Walachei zu sein oder sonst wo auf der Welt, nur nicht in Berlin.“ (Ebd.:100) Berlin steht für die starre Ordnung und „sonst wo auf der Welt, nur nicht [...]“ für den Antagonismus zu dieser Ordnung als *aventure*.

Nun brechen die beiden Jungen zwar zur geografischen Walachei auf, aber erfahren nur die „metaphorische Walachei“ (Koller 2014:48); ein narratives Spiel um Polysemie, das sich in *Sand* um das Wort „Mine“ wiederfindet.

Ihre Erlebnisse sind dabei allesamt geprägt von einem romantisch anmutenden Zauber der Fremdheit, in der die Unsicherheit und Gefahren eingehüllt werden in eine Exotik der Ordnungsjenseitigkeit, aber auch der Selbsterfahrung<sup>8</sup>. Sei es der Einsiedler

Horst Fricke, die befremdlichen Rituale der Familie beim Mittagessen, zu der sie eingeladen werden, die romantisch-erhabene Landschaftserfahrungen einer Braunkohlehalde, oder schließlich auch das Treffen mit Isa, die zu Beginn explizit als die ‚wilde Fremde‘ eingeführt wird. Aus der ‚wilden Fremden‘ wird schließlich die schöne Verführerin, alles traditionelle Stationen einer abenteuerlichen Fremderfahrung. Schritt für Schritt wird die Kontingenz ihrer Wahrnehmung umgeschrieben in Bekanntes, Verführerisches, Anziehendes: eigentlich ein kolonial-imperialistisches Motiv des Abenteuerromans<sup>9</sup>.

Ein weiteres Abenteuermotiv ist die ‚Rückkehr des Helden‘ und die Gewinnung der Gunst der Geliebten bzw. von gesellschaftlichem Ansehen. Dies wird im dritten Teil des Romans vollzogen. Am ersten Schultag nach den Sommerferien erhält Maik in der Klasse einen Zettel zugeschoben:

Da stand: *Mein Gott, was ist denn mit dir passiert!?! Tatjana.* / Besonders das letzte Wort blockierte irgendetwas in meinem Gehirn. Ich sah mich nicht um. / Die Wahrscheinlichkeit, dass mich jemand verarschen wollte, war relativ groß. (Ebd.:238)<sup>10</sup>

Die zitierte Passage markiert durch Maiks Unglauben seinen neuen gesellschaftlichen Status. Tatjanas „mein Gott“ mag man sogar als einen geradezu mittelalterlichen Rahmen um ihre Sorge um den nun geliebten Helden interpretieren, für dessen Erlebnis nach Maiks zunächst ausweichender Antwort sie sich „wirklich interessiert“ (ebd.:239), schließlich ist er mit einem imposanten Abschiedsritual von ihr aus ‚ausgezogen‘.

Diese Episode reproduziert auch das genretypische Modell um den Ich-Erzähler, der erst *durch* seine Erzählung Ansehen gewinnt und dabei durchaus zur Selbstherrlichkeit neigt (vgl. Best 1980:15). Es kommt sogar zu einer Verdoppelung der Erzählung des Abenteuers: Maik soll Tatjana in wenigen Worten auf einen Zettel schreiben, was „mit dir passiert ist“:

Weil, es war ja ziemlich viel passiert, und ich hätte Hunderte Seiten vollschreiben müssen, um das alles zu erklären. Obwohl ich genau das natürlich am liebsten getan hätte.“ (Herrndorf 2010:239)

Die „Hunderte Seiten“ hat der Leser ja gerade gelesen; Maik geht es dabei darum, zu „erklären“, d.h. seine Kontingenzerfahrungen kausal zu linearisieren; und er gesteht, dass er diese Arbeit „am liebsten getan hätte.“ Er hat etwas zu erzählen und das allein ermöglicht seinen Statusgewinn.

Der Lehrer Wagenbach fängt Maiks Antwort ab und liest seine Erzählung der Klasse vor. Was er zunächst als „Räuberpistole“ (ebd.:243) bezeichnet, ist ein im Unglauben über die Authentizität verkürztes Äquivalent zu ‚Abenteuergeschichte‘. Nach anfänglichem Lachen und Kolportieren ändert sich seine Stimme; mit dem Auftritt der Polizisten in der Klasse wird die „Räuberpistole“ im Nachhinein authentifiziert<sup>11</sup>. Bei Maiks Rückkehr in die Klasse „glotzten ihn dreißig Augenpaare, Zeichentrickbär inklusive [damit ist Wagenbach gemeint]“ (ebd.:247) an. Im wahrsten Sinne des Wortes hat Maik also ‚An-sehen‘, nicht nur vor seiner Klasse, sondern selbst vor seinem Lehrer, erlangt.

Ein weiteres Kontingenz-Merkmal des Abenteuerromans ist der Unfall, man denke an die Rolle des Schiffbruchs als Ausgangssituation für das Abenteuer Robinson Crusoes (vgl. Best 1980:161). Der Unfall stellt den plötzlichen Einbruch radikaler

Fremdheit, die Zerstörung von Sicherheit und Ordnung, beziehungsweise ein nicht mehr prozessierbares Zuviel an Kontingenz dar. Zusammenhänge werden aufgelöst; was als nächstes passiert, ist plötzlich ungewiss. Nun ist aber der Unfall als *accident* gerade nicht akzidentiell. Lewis Hyde beschreibt in *Trickster makes this World* (2010), wie eng *chance* und *accident*, Zufall und Notfall, Glück und Pech, zusammenhängen, wie eng mit anderen Worten Kontingenzerfahrung von ihrer Bewertung oder ‚Kausalisierung‘ abhängt. Tricksterfiguren sind Wanderer außerhalb der Ordnungen, Abenteurer also:

Wandering aimlessly, trickster regularly bumps into things he did not expect. He *therefore* seems to have developed an intelligence about contingency, the wit to work with happenstance. (Hyde 2010:95-96; Hervorh. S.M.)

Diese „intelligence“ ist mit dem Optimismus des Abenteurers verwandt. Die zitierte Situation entspricht genau derjenigen von Maik und Tschick: Der Zusammenstoß des Ladas mit dem Viehtransporter ist identisch mit „trickster [...] bumps into things“. Und genau an diesem Punkt setzt dann der Wiedereintritt in die gesellschaftliche Ordnung, repräsentiert durch die Polizei, ein.

Damit soll abschließend auf ein narratives Merkmal von Kontingenz und Identität in *Tschick* eingegangen werden, und das ist der Erzählrahmen. Dieser Höhepunkt, das Zuviel an Kontingenz, das nicht mehr bewältigt werden kann, steht nämlich am Erzähl-anfang. Die Geschichte setzt ein nach dem Unfall mit dem geklauten Lada; Maik wird auf einer Station der Autobahnpolizei verhört. Der Ich-Erzähler, in innerem Monolog über sein Abenteuer reflektierend, stellt fest: „War doch die ganze Zeit klar, dass es so endet.“ (Herrndorf 2010:7)<sup>12</sup> Und: „Was passiert ist, ist passiert. Mehr kommt nicht.“ (Ebd.:10) – Von der Ironie abgesehen, dass auf einen der ersten Seiten des Romans steht, „mehr kommt nicht“, bauen diese Sätze die überhohe Kontingenzerfahrungen zu einer deterministischen Kausalkette im Nachhinein zusammen, so, wie jeder Abenteuerroman nur dann erzählt werden kann, wenn das Abenteuer wenigstens glimpflich abgelaufen ist. Kontingenz wird zwar im Zuge der Ausfahrt aufgebaut; sie ist aber durch diesen anachronischen Anfang in eine Binnenerzählung gebannt. Diese narrative Technik lagert auf die Erzählebene aus, was konventionelle Abenteuer geschichten nur immanent vollziehen. Tatsächlich sind Abenteuerromane, und *Tschick* ebenfalls, völlig geschlossen<sup>13</sup>. Am Ende steht der Wunsch nach einem angesehenen Leben in derjenigen Gesellschaft, aus der man ausbrechen wollte.

Zweifellos ist das konventionelle Abenteuerschema in *Tschick* mehrfach gebrochen. Zunächst ließe sich bezweifeln, ob Maik und Tschick überhaupt in die Fremde gereist sind. Die Diskussion um den Walacheibegriff macht dies deutlich: Ihre Fahrt geht nicht weiter als einige hundert Kilometer in das Land Brandenburg und statt der geografischen Walachei (oder zumindest wirklich naturerhabene Landschaften) bewundern sie nur die Erhabenheit einer Braunkohlenhalde. Das Argument, dass sie niemanden nach dem Weg fragen konnten, „man würde ja sofort erkennen, dass sie ja nicht alt genug sind, Auto zu fahren“ (Koller 2014:46), erklärt dabei die Selbstinszenierung von Fremdheit, ganz ähnlich wie die Entscheidung, „jedenfalls“ keine Handys mitzunehmen (vgl. Herrndorf 2010:102, vgl. dazu auch Schaefers 2014:210). Wenn keine Fremdheit (Kontingenz) mehr da ist, muss sie hergestellt werden. Beide Verhaltensweisen dienen in ihrer Naivität dazu, Kontingenzerfahrung zu maximieren. Das unterscheidet den „Post-

touristen“ (Schaefers 2014) im 21. Jahrhundert vom Abenteurer etwa im 17. Jahrhundert.

Einen weiteren inhaltlichen Bereich von Identitätsarbeit in *Tschick*, der dem konventionellen Abenteuerroman nicht unbedingt entspricht, ist die Figur Tschick in Beziehung zu Maik. Er figuriert als Initiator der Fremderfahrung; er überredet Maik zur Reise in die Walachei; er ist der abenteuerliche Optimist im Sinne Bests, Maik dagegen eher ein Pessimist. Zwar ebenfalls als Außenstehender und „Asi“ (Herrndorf 2010:41) fungiert Tschick aber nur als Katalysator für das Abenteuer. Erzähltechnisch setzt mit ihm die Handlung überhaupt erst ein, denn Maiks Ausgangsposition als Langweiler (Kap. 5-8) ist noch keine Erzählung. Erst durch Tschicks Auftreten entsteht eine „complicating action“ oder ein „Problem“ (vgl. Koschorke 2012:66-71), welches qua Erzählhandlung einer Lösung zugeführt werden kann.

Obwohl Maik im Kontext ihrer gemeinsamen Ausfahrt eine nahezu intime Beziehung zu Tschick entwickelt<sup>14</sup>, markiert selbst Tschicks Homosexualität ihn letztlich als ‚den Anderen‘. Papadimitriou/Rosebrock (2014:8) schreiben: „Tschicks Alterität wird [...] auf alle drei relevanten Bereiche der Identitätsbildung, der Geschlechterrollen und sexuellen Orientierung, der kulturellen und letztlich der sozialen Zugehörigkeit ausgeweitet.“ Deswegen wird Tschick am Ende in ein Jugendheim gesteckt und steht abseits der Handlung, die er ‚nur‘ initiiert hat.

An sich besitzt Maik also gar nicht das Potential zu einem Helden; auf der ersten Seite (bei der Polizeistation) erzählt Maik selbstironisch „[...] und dann hab ich mir vor Angst in die Hose gepisst. Maik Klingenberg, der Held.“ (Herrndorf 2010:7). Tschick ist aber damit nicht der „eigentliche Held“<sup>15</sup>, sondern diejenige Instanz, die aus der Hauptfigur einen Helden *macht*; deswegen steht er thematisch im Zentrum; er ist Allegorie für eine identitätsstiftende Instanz für einen so schwachen Protagonisten, der aus sich heraus gar nicht mehr in der Lage ist auszubrechen.

Deswegen nimmt Tschick an dieser Entwicklung zum Helden auch nicht teil; sein Platz in der Klasse nach den bestandenen Abenteuern bleibt erklärtermaßen leer: „*Schüler Tschichatschow* würde heute nicht zum Unterricht erscheinen, erklärte [Wagenbach] ganz nebenbei“ (ebd.:237). Der Protagonist dagegen, durch sein neues Ansehen zum Helden aufgebläht, regrediert sogar in der Schlusszene in eine pränatale Verschmelzungsphantasie mit seiner Mutter:

Das Wasser war lauwarm. Beim Untertauchen spürte ich, wie meine Mutter nach meiner Hand griff. Zusammen mit dem Sessel sanken wir zum Grund und sahen von da zur schillernden, blinkenden Wasseroberfläche [...]. (Herrndorf 2010:253)

Maik erzählt in wenigen Sätzen, was er alles dachte, „während wir da die Luft anhielten und durch das silberne Schillern und die Blasen hindurch nach oben guckten“ (ebd.:254). Seine Empfindung in diesem Moment drückt das narzisstische Allgefühl aus: „[...] und ich freute mich wahnsinnig. Weil, man kann zwar nicht ewig die Luft anhalten. Aber doch ziemlich lange.“ (Ebd.) Durch diese Schlussätze des Romans wird das Luftanhalten unter Wasser zu einer Metapher narzisstischen Urglücks, in dem Tschick nicht mehr vorkommt, sondern nur mehr der Gedanke, dass „ich das alles ohne Tschick nie erlebt hätte“ (ebd.).

Fazit: Der Roman *Tschick* enthält zwar selbstironische Brechungen, aber von der Dynamik der Kontingenzerfahrung her reproduziert er das Schema des Abenteuerromans. Seine literarische Funktion beschränkt sich auf eine Identitätsentwicklung des Protagonisten und seine Sozialisation (vgl. Papadimitriou/Rosebrock 2014:8). Kontingenz wird im Mittelteil aufgebaut, aber nicht zur gesellschaftlichen Veränderung oder Subversion genutzt, sondern konsequent bis zur Schlusszene abgebaut, in der alles mit allem verschmolzen ist und eine Hermetik gewinnt, die dem Stereotyp des ‚glücklichen Endes‘ eines Abenteuerromans entspricht.

### **Sand: Die komplementäre Erfahrung von Kontingenz**

Während sich die Kontingenzdynamik von Geschichte und Identität in *Tschick* weitgehend im Schema des Abenteuerromans entfaltet, ist das Abenteuerliche in *Sand* in den Rezeptionsprozess verschoben: „Schon seine Nacherzählung, sonst eine müßige Angelegenheit, ist ein Abenteuer.“ (Maar 2012:334). Hinsichtlich der Komplementarität setzt sich die Abenteuersemantik also fort, allerdings auf einer anderen Ebene: Was „müßig“ ist, dem fehlt Kontingenz; für *Sand* hingegen muss im „Abenteuer“ einer „Nacherzählung“ Kontingenz aufgebaut und dann verarbeitet werden (auch wenn Maar hier einen negativen, spekulativen Aspekt frühneuzeitlichen Verständnisses von ‚Abenteuer‘ (vgl. Best 1980:42) meint).

Die Abenteuersemantik wird in *Sand*, ähnlich komplementär zu *Tschick*, um die Frage nach dem „Helden“<sup>16</sup> fortgesetzt:

Und selbst die einfache Frage, wer denn der Held des Buches sei, erweist sich als heikel, weshalb die meisten Rezensenten sie denn auch umschiffen. / Vertrackt ist die Frage deshalb, weil der Held, der erst auf Seite 91 auftritt, durch einen Schlag auf den Kopf sein Gedächtnis verloren hat. (Maar 2012:334)

„Heikel“ und „vertrackt“ verweisen auf hohe Kontingenz. Worin liegt, von der Amnesie des Protagonisten abgesehen, die Problematik? – Im Gegensatz zu *Tschick* ist es allein der Leser, der relativ erfolgreich eine Identifikationsleistung (Kontingenzabbau) erbringen kann; auf der fiktionalen Ebene scheitern die Protagonisten dagegen daran: Nicht nur findet Carl seine Identität nicht zurück, sondern als Polidorio identifiziert er nicht den Attentäter der Kommune; und auch Helen Gliese hat weder den richtigen Agenten noch die Mine identifiziert<sup>17</sup>.

Man könnte zwar eine chronologische „Nacherzählung“ der anachronischen und nicht explizit zusammenhängenden Episoden dieses aus vier „Büchern“ bestehenden und von der Erzählinstanz her durchaus polyphonen Werkes versuchen, aber dies würde seinem Komplementaritätscharakter zu *Tschick* nicht nur hinsichtlich des Abenteuerschemas, sondern auch hinsichtlich der Gestaltung von Kontingenz zuwiderlaufen. Wenn die Identitätsarbeit als Abenteuermotiv dem Leser überlassen ist, muss eine Kontingenzanalyse konsequenterweise weitgehend rezeptionsästhetisch vorgehen. Und schaut man sich aus diesem Blickwinkel die Rezeptionen zu *Sand* an, so findet sich dort tatsächlich eine ganz ähnlich hermetische Schließung von Kontingenz, wie sie am Ende von *Tschick* dargestellt wurde. Damit wird die Übertragung von inhaltlicher (fiktionaler) Kontingenz auf die Kontingenzerfahrung im Rezeptionsprozess zu einem eigenständigen Motiv, welches Arnold (2013:32) als „Metafiktionalität“ bezeichnet.



Dies soll im Folgenden nachgezeichnet werden. Dazu werden zuerst einige fiktionale Motive und Erzähltechniken aus *Sand* dargestellt, die für diese eigentümliche Kontingenzverschiebung verantwortlich sind und erstaunliche Ähnlichkeiten zu Motiven in *Tschick* besitzen. Zweitens wird anhand von Michael Maars Rezension diese Verschiebung des Kontingenzabbaus auf die Rezeptionsebene analysiert, und drittens wird ein daraus folgendes, interessantes rezeptionsästhetisches Phänomen nachgewiesen, nämlich wie sich das Motiv von dem „Aufbewahrungsort des Falschen“ (siehe unten) rezeptionsästhetisch verselbstständigt.

Zunächst sei auf das Wüstenmotiv in *Sand* eingegangen, das in gewisser Komplementarität zur Walachei steht. Sonja Arnold (2013) hat es genau analysiert und darin zwei gegensätzliche Formen des Identitätswandels identifiziert:

Meist sind diese Motive dabei mit dem Phänomen des Transitorischen verbunden – zwischen Träumen und Wachen sowie zwischen Realität und Fiktion [...]. Die Wüste kann aber auch der Ort des Anderen, des Bösen [...] sowie des radikal Gleichgültigen sein. Herrndorfs Roman vereint diese Vorstellungen und ruft unterschiedliche Konnotationen des Wüstenbegriffs auf [...]. (Arnold 2013:28).

In der Wüste kann man sich also selbst finden, was etwas Initiatorisches<sup>18</sup> hat; oder man kann sich in der Wüste selbst verlieren. Das erste Modell entspricht der Walachei-Erfahrung in *Tschick* (vgl. Möbius 2014:78), und nur das zweite Modell trifft m.E. auf *Sand* zu, denn darin werden tatsächliche Selbstfindungserfahrungen in der Wüste eher kritisiert oder kolportiert, etwa in Bezug auf die Hippie-Kommune (vgl. dazu Arnold 2013:29). Arnold erläutert, wie die Thematik des Absurden und Sinnlosen in *Sand* eng an Camus' *Der Fremde* anknüpft, welches ja ebenfalls in der nordafrikanischen Wüste spielt, sowie die explizite Referenz auf Camus *Der Mythos des Sisyphos* (vgl. ebd.:30).

Im Anschluss an die Motivik der Wüste als Symbol des Identitätsverlustes und der Sinnlosigkeit finden sich Darstellung von Sinnestäuschungen und Verwechslungen, die aber durch eine personale Erzähltechnik von der erzählerischen auf die rezeptive Ebene fortwirken. Die oben genannte Wüstenmotivik als Motiv oder Thema wird somit zu einem Wahrnehmungsproblem der Protagonisten *und* des Lesers. So wirken die Sinnungsverwirrungen des Sprachverlustes bei Polidorio, die erzählerische Umsetzung eines geschädigten Gehirns bei Carl, oder wenn Lundgren offensichtlich durch die Einwirkung der Sonne die Serviererin in einem inneren Monolog „dumm wie Binsenstroh“ (Herrndorf 2011:67, vgl. Arnold 2013:30-32) nennt, ebenso verwirrend auf den Leser. Dies geht so weit, dass selbst in der dem Roman angehängten Danksagung sich Figuren des Romans (Heather Gliese) finden, ein Umstand, den Arnold (2013:36-37) als „paratextuelle Information“ interpretiert, die „eine explizite Störung der Erzählillusion“ auslöst. Was hier „Erzählillusion“ genannt wird, ist nichts anderes als die Leseerwartung einer kausalen Linie, einer kontingenzschließenden Funktion von Erzählung (siehe Einleitung); ihre „Störung“ ist also ein Kontingenzaufbau auf der Rezeptionsebene.

Am ausführlichsten stellt Arnold diese Erzähltechnik am Homonym „Mine“ dar, welches auf der Handlungsebene explizit diskutiert wird. Wie Maik bei Wikipedia nachschaut, ob es eine tatsächliche Walachei gibt, schlägt Carl im Wörterbuch das Wort „Mine“ nach (vgl. Herrndorf 2011:217f, vgl. dazu Arnold 2013: 41). Der Unterschied:

Während Maik und Tschick zur rumänischen Walachei aufbrechen, aber in der metaphorischen landen, schließen Helen und Carl die vom Plot her zutreffende Bedeutung des Wortes ‚Mine‘, nämlich die Mine im Kugelschreiber, aus: Ausgerechnet die CIA-Agentin Helen überlegt: „Aber ich kann mir nicht vorstellen, dass man so einen Aufstand macht mit Leute entführen und umbringen, wenn es um eine Bleistiftmine geht.“ (Herrndorf 2011:162). (Gleichzeitig scheint dies ja ein nachvollziehbares Argument zu sein.) Homonyme, genauso wie die personal erzählten Sinnestäuschungen und Verwechslungen, sind ‚Kontingenzfallen‘; der Ausschluss der ‚richtigen‘ Bedeutung (Kontingenzabbau) führen im weiteren Verlauf jeweils zur „schlimmstmöglichen Wendung“ (Maar 2012:339), also zur Kontingenzmaximierung: Die jeweils folgenden Überlegungen als Handlungsmöglichkeiten werden dadurch maximaler Kontingenz zugeführt, weil der Kontingenzabbau durch Ausschluss des einzig ‚richtigen‘ selbst versperrt wurde.

So kämpft als weiteres Beispiel Carl „gegen die Gravitationskraft an [...], die das Gebäude [sein ehemaliger Arbeitsplatz, das *Commissariat Central*, S.M.], auf ihn ausübte“ (Herrndorf 2011:169), obwohl er gerade dort seine Identität hätte finden können. Seine Flucht in dem Moment, wo ein ehemaliger Kollege ihn zu erkennen scheint (größtmögliche Chance zum Kontingenzabbau), verhindert nicht nur eine Lösung seiner Identitätsproblematik, sondern sorgt für künftig größtmögliche Fehlinterpretationen. So lässt sich mit dem Kontingenzbegriff präzisieren, was Arnold „den Modus des *Knapp daneben*“ (Arnold 2013:26) oder „Logik des Irrtums“ (ebd.:27) nennt.

Diese erzähltechnische Strategie von fiktionalen Fehlern als Inszenierung von Kontingenz (die in *Tschick* die Figuren selbst und bewusst vorgenommen haben) schleicht sich immer dann ein, wenn – zunächst auf der Inhaltsebene, aber ebenso auf der Rezeptionsebene – versucht wird, diese in Bedeutung zu transponieren. Im Vergleich zu *Tschick* wird dies besonders anschaulich: Ein komplementär gestaltetes Motiv zwischen *Tschick* und *Sand* ist die Folter, die als eine Extremform der Fahndung nach Identität aufgefasst werden kann. So macht sich Maik bei der Autobahnpolizei Gedanken darüber, ob die Polizisten ihn foltern würden (vgl. Herrndorf 2010:7). Nun ist die Identität von Maik bzw. Tschick in der Anfangsszene tatsächlich für den Leser noch unklar, weil es sich um die anachronische Rahmenerzählung handelt, die von der erzählten Zeit her nach der Binnenerzählung stattfindet; sie wird jedoch selbstverständlich geklärt. Dagegen enden die abscheulichen Foltermethoden in *Sand* – wenigstens für die Protagonisten – ohne Erfolg.

Um Polizisten und Kaffeemaschinen ergeben sich in *Tschick* und *Sand* weitere komplementäre Kontingenzerfahrungen: Im Gegensatz zu *Tschick* ist in *Sand* der Protagonist ein Polizist, der dieses aber nicht weiß und überhaupt nicht viel weiß oder herausfindet. Dabei sind Polizisten ja vom Beruf her eigentlich ‚Identifizierer‘. Der scheinbar auf die Folter gespannte Maik beobachtet, wie ein Polizist eine Kaffeemaschine für kaputt hält, „während jeder Depp sehen kann, dass der Stecker vom Verlängerungskabel nicht drin ist“ (Herrndorf 2010:8); umgekehrt konfiszieren Helen und Carl (zwei Polizisten also, die aber beide diese Berufsbezeichnung nicht preisgeben bzw. nicht wissen) ausgerechnet eine Espressomaschine, weil sie sie für die geheimnis-

volle Mine halten, mit folgender frappanten Parallele zu *Tschick*: „Es schien Strom zu benötigen, hatte aber kein Kabel, mit dem man es anschließen konnte.“ (Ebd.:172)

Eine ganz ähnliche Komplementarität existiert zwischen der Swimmingpool-Szene in *Tschick* und der Tümpelszene in *Sand*, beides so etwas wie Endstationen. Gemeinsam ist beiden, dass man nur für eine begrenzte Zeit unter Wasser die Luft anhalten kann; gegensätzlich ist das Verhalten und die emotionale Lage der Protagonisten: Während Maik sich völlig gelassen verhält und sich „wahnsinnig freute“, muss der Leser nach den seitenlangen, verzweifelten Befreiungsversuchen auf Carls ‚sicheren‘ Untergang schließen, weil bei Helens Rückkehr zum Tümpel sie eine „spiegelglatte[...] Wasseroberfläche“ (Herrndorf 2011:448) betrachtet, bei der *sie* übrigens den Atem anhält.

Damit komme ich zur Dynamik, die die Verschiebung dieser Erzähltechniken von Kontingenzerfahrung auf der Rezeptionsebene auslösen. Die Rezension von Michael Maar (2012) besteht größtenteils darin, die Unklarheiten, die der Roman ja bewusst konstruiert, in Klarheit zurückzuübersetzen. Indem er Carl eindeutig als Polidorio identifiziert<sup>19</sup>, löst er die Differenzerfahrung (Kontingenz) wieder auf. Zwar ist dies teilweise durch das Textmuster ‚Rezension‘ vorgegeben; dennoch weist der Stil seiner Zusammenfassung explizite Elemente der Detektivarbeit auf. So bearbeitet Maar die Unklarheiten in einem Frage-und-Antwort-Stil: „Aber wie kommt der Held nun, er heiße wie wer wolle, zu seiner Amnesie? Ein Grund liegt darin, dass [...]“ (ebd.), etc. Dies belegt die rekursive Kausalisierung der fiktionalen Kontinenz, wie sie in der Einleitung erläutert wurde.

Schließlich begeben sich seine Fragen auf eine Metaebene der Dissonanzminderung: „Woran aber liegt es, dass so viele Rezensenten das Gefühl haben konnten, durch ein Labyrinth geirrt zu sein?“ (Ebd.:336)<sup>20</sup> Dabei prozessiert er alle inhaltliche Kontingenz im Roman zu Notwendigkeiten: „Es gibt in *Sand* nicht viel überflüssige Information, aber auch keine fehlende. Der Leser muss sie nur selbst verbinden“ (ebd.). Mit dem Wort „verbinden“ wird die Kontingenzterminologie explizit. Maar behauptet sogar: „Hier geht alles auf, und alles rundet sich, wenn auch auf perfideste Art.“ (Ebd.) Diese Abrundung stellt das rezeptionsästhetische Komplement zu Maiks „wahnsinnigem Glück“ in der Schlusszene im Swimmingpool dar. Damit kommt der Plot von *Sand* dem determinierenden Rahmen von *Tschick* erstaunlich nahe, mit den zwei Unterschieden, dass in *Sand* keine anachrone Rahmenhandlung vorliegt und der Leser der Kontingenz ungeschützt ausgesetzt ist, und – damit befasst sich Maar gegen Ende seiner Rezension – dass die Aussage (oder das Thema) dieser metafikionalen (rezeptiven) Kontingenzerfahrung keine erfolgreich gewonnene Identität, keinen Sinn ergibt, sondern das Gegenteil: Erfahrung der Sinnlosigkeit, des Absurden, des „ewig gleichförmigen Nihil“ (Maar 2012:340). (In diversen Rezensionen wird diese Erfahrung als Frustration erwähnt.)

Damit leistet Maar eine ähnliche Schließung des Werkes, wie es die anachrone Rahmenhandlung in *Tschick* leistet; eine Totalauflösung derjenigen Kontingenzen, die er anfangs als abenteuerliche Nacherzählung in Aussicht gestellt hatte. Damit wäre das Verwirrspiel erfolgreich beendet, das Abenteuer wenigstens *für den Leser* doch noch glimpflich bestanden. Offensichtlich ist dies durchaus, was Herrndorf intendierte. „[D]ass die Handlung keiner kapiert“, schreibt Herrndorf in *Arbeit und Struktur*, „ist

keine Absicht. [...] Riesige Verschwörungstheorien auffahren, Fäden ins Leere laufen lassen und am Ende keine Lösung haben, ist nicht originell, nicht postmodern, sondern einzig und allein ein mächtiger Schmerz im Arsch.“<sup>21</sup> Liest man diesen Satz gegen den selbstkritischen Strich, so soll der Roman sich also tatsächlich wieder einem Erzähl-schema annähern, wo am Ende eben in wundersamer Weise alles irgendwie doch zusammenhängt und „wie ein Uhrwerk“ abschnurrt<sup>22</sup>. Das Uhrwerk repräsentiert hier maximale Notwendigkeit bzw. minimale Kontingenz, absolute Geschlossenheit.

Ich rekapituliere: Durch Techniken personal erzählter Sinnestäuschungen und Verwechslungen einerseits und Motive der Sinnlosigkeit andererseits wird das Problem des Kontingenzabbaus (Sinnbildung) von der fiktionalen auf die rezeptive Ebene verschoben. Herrndorf hat diesen Roman daher den „Aufbewahrungsort des Falschen“ (Herrndorf, zit. In Arnold 2013:45)<sup>23</sup> genannt. – Wie sehr sich dabei das metaisierende Spiel der Thematik der Sinnlosigkeit als „Aufbewahrungsort des Falschen“ verselbstständigt, ja, dass sich Kontingenz auch auf sekundären Ebenen immer wieder dann einschleicht, wenn alles erklärt zu sein scheint, soll anhand eines ‚falschen‘ Kontingenzabbaus dargelegt werden, der sich um einen Quellennachweise eines Zitats dreht: In ihrer Analyse der Gründe für die Rezeptionsschwierigkeiten bezieht sich Arnold – wie Maar – darauf, dass offensichtlich für Herrndorf der Plot und die Hinweise, wie die Erzählstränge und Figuren zusammenhängen, klar genug gewesen seien<sup>24</sup>. Ihre Quellenangabe zum Zitat aus *Arbeit und Struktur* jedoch, „<http://www.wolfgang-herrndorf.de/page/17/> (31/01/2013)“ (Arnold 2013:33; Anmerkung 13; das Datum „31/01/2013“ bezieht sich auf Arnolds Abrufdatum der Webseite), verweist – zumindest inzwischen – nicht mehr auf die zitierte Passage; die Angabe ist selbst zum „Aufbewahrungsort des Falschen“ geworden<sup>25</sup>.

### Zusammenfassung und Ausblick

Die Komplementarität beider untersuchten Texte lässt sich in Bezug auf die Kausalisierung von Zufall als Kontingenz ganz einfach zusammenfassen: Maik ist ein Glückspilz; Carl alias Polidorio ein Pechvogel. Konkreter: In *Tschick* wird eine schwach konturierte Hauptfigur durch glückliche Zufälle (Kontingenz) in abenteuerliche Aktionen verstrickt, die ihr Ansehen und Selbstbewusstsein („positiv ausgestaltete Identität“) verleiht. Der Roman ist dementsprechend in der Ich-Form aus der Perspektive dieser Figur geschrieben, worin sich ihre Identitätsthematik reproduziert. Tschick figuriert dabei als Allegorie für diesen glücklichen Zufall und gibt daher den Namen des Romans ab. In *Sand* wird eine schwach konturierte Hauptfigur durch *unglückliche* Zufälle (Kontingenz) bzw. *Unfälle* im Sinne der „Logik des knapp daneben (Arnold 2013:40) in abenteuerliche, aber missverständliche Aktionen verstrickt, aus denen sie sich *nicht* mehr entwirren kann, bis sie in völliger Bedeutungslosigkeit umkommt („nihilisierte Identität“). Der Roman ist polyphon, aber meist in der Er-Form geschrieben, worin sich auch Sand als Titelallegorie für diese Verschleierung von Bedeutung reproduziert. In *Sand* liegen die Möglichkeiten zu glimpflichen Ausgängen ständig am Wegesrand, aber Carl weicht ihnen mit einer schlafwandlerischen Sicherheit aus. Im Gegensatz dazu liegen unendliche Gefahren am Wegesrand von Maiks und Tschicks Ausfahrt, aber die beiden entgehen ihnen mit derselben schlafwandlerischen Sicherheit.

Trotz der hiermit dargelegten Parallelen der Texte haben die unterschiedlichen Ausgänge der Romane Konsequenzen für die Rezeption. Während *Tschick* als geschlossener Text gelten kann, konnte bei der Analyse von *Sand* nachgewiesen werden, dass aufgrund der offenen oder extradiegetischen Struktur des Textes die Rezeption geradezu gezwungen wird, diese Offenheit zu schließen. Dabei ergab sich bei Maar wie auch bei Arnold ein erstaunliches Schließungspotential als „metafiktionaler Text“.

Worin diese beiden Rezeptionen nicht übereinstimmen, ist die Rolle der Gattungsfrage. Während Maar – mit Herrndorf – diese Frage für so überflüssig hält, „dass deswegen auch nicht der schwächste Reissack in China umkippt“ (Maar 2012:334), meint Arnold, dass im Roman „eine bewusste Vermischung von Genres vorliegt, die ihrerseits bestimmte Erwartungen bei Rezipienten auslösen.“ (2013:37 f) Dazu gehört für sie auch die Wüstenthematik, die sich bis zur Umschlaggestaltung um das Thema des Erkenntnisverlustes dreht und die Leseerwartung von Anfang an leitet bzw. fehlleitet. In einem weiteren Gegensatz zu Arnolds These von der Vermischung der Gattungen vermutet Robert Koall (in: Akrap 2012), dass es sich bei *Sand* sogar um eine neue Gattung handeln könnte.

Textlinguistisch sind Gattungen Textmuster, welche auf unterschiedlichen Ebenen Normierungsfunktionen besitzen, die aber weich sind (vgl. Fix et al 2003:25). Sie sind „Möglichkeitsfelder, in denen es sowohl einige überindividuelle Handlungsorientierungen gibt als auch Ermessensspielräume“ (ebd.). – Durch dieses Zitat wird klar, inwiefern Gattungen Kontingenzerfahrungen für den Leseprozess vorstrukturieren, also Leseerwartungen leiten (siehe Arnold). Auch Koschorke beschreibt Erzählmuster als „kognitive Schemata der Typisierung“ (ebd.:29), die aber als „Dispositive mittleren Härtegrads“ (ebd.:30) verstanden werden müssten. So gesehen, fungieren Gattungen (und Gattungsdiskussionen) tatsächlich als halbleitende Leseanleitungen. – Und beide Romane signalisieren besonders in ihren einleitenden Kapiteln durchaus Gattungszugehörigkeiten, *Tschick* zu einem jugendlichen Abenteuerroman und *Sand* zum Kriminalroman oder Thriller<sup>26</sup>. Und in den Gattungen Kriminalroman und Thriller darf – konträr zum Abenteuerroman – die Frage nach der Identität der Figuren gerne zur Detektivarbeit für den Leser umfunktioniert werden<sup>27</sup>. Sie darf aber auf keinen Fall fehlen; dies überschritte die Leseleitung dieser Gattung (etwa im Gegensatz zum Horrorman, wo die Kontingenz auch für den Leser nicht auflösbar sein darf). Nur deswegen schreibt Herrndorf in dem bereits zitierten Blog selbstkritisch, „Drei von fünf Lesern konnten den Amnestiker bisher nicht identifizieren, was etwa ist, als verriete ein Krimi den Mörder nicht. Das ist keine Absicht.“ (<http://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/09/zwanzig/> [09.04.2015])

So tragen zwar diese rezeptionsästhetischen und gattungstheoretischen Erörterungen dazu bei, den nihilistischen Verirrungen in *Sand* doch einen ästhetischen Wert abzugewinnen, der die Stereotypik im Abenteuerroman *Tschick* deutlich übertrifft. Offen (kontingent) bleibt dann aber doch noch die Frage, ob die Tatsache, dass „drei von fünf Lesern [...] den Amnestiker nicht identifizieren konnten“ (ebd.), „nur [als] ein Schmerz im Arsch“ (ebd.) – d.h. als ein narrativer Unfall – zu bewerten ist, oder als glücklicher Zufall, der einen originellen literarischen Text hervorgebracht hat. – Die Beantwortung verschiebt sich auf die Rezeptionsebene.

## Anmerkungen

- 1 Zu der veränderten Thematisierung von Identität in der Literatur siehe auch Möbius 2014:77.
- 2 Vgl. dazu die Zusammenfassung der Positionen von Herder bis Schelling in Best 1980:97-106.
- 3 Der Begriff der Komplementarität entpuppt sich vor diesem Hintergrund selbst als ein Organisator von Kontingenz: Er organisiert einen Widerspruch als nur das Gegensätzliche eines auf einer anderen Ebene Identischen.
- 4 Vgl. Möbius 2014:76-80; Papadimitriou/Rosebrock 2014:2-3. Kollers (2014) Interpretation steht bereits durch die erziehungswissenschaftliche Herangehensweise in einem adoleszenten Rahmen.
- 5 Im englischen Wort *adventure* ist durch den Begriff *venture* (vgl. z.B. *joint venture*) der ökonomische Aspekt noch erkennbar und drückt das Riskante (hohe Kontingenz!) solcher Außenhandelsprojekte aus. Ähnliches gilt auch für engl. *fortune* (vgl. Best 1980:50).
- 6 Nach Koschorke (2012:10) ist es eine verbreitete Annahme in der Mythenforschung, dass das Erzählen auf Angstbeziehung zurückgeht. Das hiermit vorgelegte Erzählmodell (die Gattung) Abenteuerroman ist damit vermutlich eines der ältesten narrativen Formen. Ihr Rückkoppelungseffekt auf die Erzählform selbst, ihre Rekursivität, besteht darin, dass nur jemand, der etwas erlebt hat, also Kontingenz erfolgreich abgebaut hat, auch etwas erzählen kann. Dies ergibt sich aus dem Prinzip der „Wirklichkeit der Fremderfahrung“ (vgl. Mühr 1999).
- 7 Best macht verschiedentlich auf die moralisch subversive Voraussetzung des Schritts aus der Ordnung aufmerksam. Auf *Tschick* besonders zutreffend ist die Formulierung, der Abenteurer genieße in der Ausfahrt eine „anarchische Freiheit“ (Best 1980:48).
- 8 Best (1980:103) stellt eine neuerliche Aufwertung des Abenteurers in der Romantik fest, wobei es dem Subjekt jedoch „um eine eigene ‚Innigkeit des Gemüts‘, ‚das Unendliche und Wahre seines eigenen Bewusstseins““ (ebd.:104) geht. Koller (2014:48-52) beschreibt die unterschiedlichen Stationen der metaphorischen Walachei ebenfalls als Stationen der Selbsterfahrung, weil die Personen und Landschaften für Maik als Angebote symbolischer Ordnungen oder Weltinterpretationssysteme fungieren.
- 9 Nach ihrer ersten knappen Erwähnung als „Mädchen in unserem Alter [...], ganz verdreckt“ (ebd.:149) beschreibt sie Maik wie folgt: „Auch das verdreckte Mädchen kletterte einmal wie ein kleines, schnelles Tier an mir vorbei, ohne mich anzusehen. Sie lief barfuß, ihre Beine waren schwarz bis zum Knie. Darüber trug sie eine hochgekrempelte Army-Hose und ein versifftes T-Shirt. Sie hatte schmale Augen, wulstige Lippen und eine platte Nase. [...] Ich sprach sie lieber gar nicht an.“ (Ebd.:150) Ich danke Stefan Hermes für den Hinweis auf diese Passage.
- 10 Der Anlass dafür ist, so schreibt der Ich-Erzähler, folgender: „Ich humpelte noch ein bisschen und hatte Schrammen im Gesicht und überall.“ (Herrndorf 2010:237)
- 11 Zur Rolle des Authentizitätsanspruchs in kolonialer Abenteuerliteratur vgl. Mühr 1999.
- 12 Schaefers (2014:209) bezeichnet diese Feststellung als lakonisch. Im Hinblick auf die Narration von Kontingenz halte ich sie für ironisch; schließlich steht der Satz auf der ersten Seite des Romans. Ansonsten schließe ich mich ihrer Interpretation an, dass „von Beginn an fest[steht], dass die Reise ein jähes Ende finden wird, da die Geschichte von ihrem Ende her erzählt wird.“ (Ebd.)
- 13 Best (1980:159) behauptet zwar, dass Abenteuerromane immer offen seien; dies trifft aber m.E. nur auf die inneren Episoden während der Ausfahrt zu, nicht auf den narrativen Rahmen. An den dort angeführten Beispielen (*Robinson Crusoe*, *Insel Felsenburg*) kann man dies nachweisen.
- 14 In einer Art Todesahnung vor dem Aufprall auf den Viehtransporter denkt Maik, dass er „seinetwegen fast schwul geworden wäre“ (ebd.:223), bzw. nach Tschicks Geständnis schwul zu sein, denkt sich Maik, „ich mochte Tschick wahnsinnig gern, aber ich mochte Mädchen irgendwie lieber.“ (Ebd.:214)
- 15 Nach Koller (2014:54) ist Tschick der „eigentliche Held“ des Romans. M.E. sind Tschick wie Sand jeweils nur Allegorien für – komplementäre – Kontingenzerfahrung; das Eine eine verbindende,

- Zufall nutzende und Identität herstellende Kraft, das Andere eine auflösende, Zufall (als Unfall) durchkreuzende Kraft. Damit ist auch die relativ ähnliche Betitelung beider Werke erklärbar.
- 16 Carl ist alles andere als ein Held. Maik entwickelt sich von einem Langweiler zu einem Helden, wohingegen der äußerst mittelmäßige Polidorio als Carl zunehmend zum Versager wird. Zur Verwandtschaft der Begriffe ‚Held‘ und ‚Protagonist‘ in diesem Kontext vgl. Best 1980:74.
- 17 Fazit ihres Einsatzes ist: „Man hatte nichts Entscheidendes herausgefunden, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit sichergestellt, dass eine Übergabe der Pläne nicht erfolgt war.“ (Herrndorf 2010:446)
- 18 Zum Verhältnis von Initiation und Abenteuer vgl. Best 1980:71.
- 19 So zitiert auch Arnold diese von der Aussagekraft so statutorischen Sätze Maars: „Polidorio ist gleich Carl ist gleich Cetrois, die drei scheinbar getrennten Figuren sind ein und dieselbe.“ (Maar 2012:335; zit. in Arnold 2014:33)
- 20 Das (inhaltlich) konkrete Labyrinth in *Tschick*, die metaphorische Walachei-Erfahrung, ist in *Sand* einerseits ins Motivische („Sand“) und andererseits in die Leseerfahrung verschoben worden, ansonsten aber durchaus vergleichbar.
- 21 Ich zitiere *Arbeit und Struktur* aus dem Blog online, der 2013 veröffentlicht wurde, hier: <http://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/09/zwanzig/> [09.04.2015].
- 22 „Wahnsinnig Mühe darauf verwendet, alles wie ein Uhrwerk abschnurren zu lassen, aber Riesenproblem für jemanden, der noch nicht richtig geplottet hat: die Informationsdosierung. Was sagt man dem Leser, um ihn auf die falsche Fährte zu locken, damit er das Gegenteil von dem annimmt, was man ihm zu insinuieren versucht, was sagt man am Ende überhaupt?“ (Herrndorf: *Arbeit und Struktur*. URL: <http://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/09/zwanzig> [09.04.2015])
- 23 Mit diesem Zitat aus Herrndorfs *Arbeit und Struktur* betitelt Arnold ihren Artikel. Herrndorf erklärt in der Passage explizit, dass er den Begriff des Falschen aus dem des Zufalls ableitet. Vgl. Arnold 2013:45.
- 24 Es handelt sich um die Passage, die ich oben zitiert habe; siehe Anm. 23.
- 25 Nach einiger Recherche fand ich das Zitat unter <http://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/09/zwanzig/> [09.04.2015]; das Zitat ist der fünfte Absatz unter dem Datum „06.10.2011 15:30“ (ebd.). – Ich bin mir bewusst, dass hiermit die Metafiktion des Textes weitergeschrieben wird.
- 26 *Sand* ist als Thriller oder Spionageroman, aber auch als Abenteuerroman (vgl. Arnold 2013:37) bezeichnet worden.
- 27 Der in Sachen Gattungsdiskussion abwiegelnde Michael Maar macht selbst einen eigenen Gattungsvorschlag: Der Roman funktioniere „wie bei den Malheften, bei denen sich erst, wenn man die nummerierten Punkte durch eine Linie verbunden hat, der Clown mit der Dreiecksmütze zu erkennen gibt“ (Maar 2012: 336-337). Man beachte in dieser Formulierung, dass es sich um eine zwar metaphorische, aber ansonsten sehr präzise Leseanleitung handelt. Das Verbinden durch eine Linie rekapituliert exakt, was in diesem Beitrag als Kausalisierung von Kontingenz beschrieben wurde.

## Literatur

- AKRAP, DORIS 2012. „Sand ist ein Buch-Buch“. TAZ-Interview mit Robert Koall (15.03.2012). URL: <http://www.taz.de/Dramaturg-ueber-Wolfgang-Herrndorf!/89633/> [16.03.2015].
- ARNOLD, SONJA 2013. „Der ‚Aufbewahrungsort des Falschen‘ – Fehler und Zufälle in Wolfgang Herrndorfs Roman *Sand* am Beispiel des Homonyms Mine.“ *Pandaemonium Germanicum* 16/21: 25-47. URL: <http://www.scielo.br/pdf/pg/v16n21/03.pdf> [14.04.2015].
- BEST, OTTO F. 1980. *Abenteuer, Wonntraum aus Flucht und Ferne*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- BRUGGER, W. 1976. „Kontingenz“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 4: 1027-1034.

- FIX, ULLA / HANNELORE POETHE / GABRIELE YOS 2003. *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- HERRNDORF, WOLFGANG 2010. *Tschick*. Berlin: Rowohlt.
- HERRNDORF, WOLFGANG 2011. *Sand*. Berlin: Rowohlt.
- HYDE, LEWIS 2010. *Trickster makes this World. Mischief, Myth and Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- KOLLER, HANS-CRISTOPH 2014. „Bildung unter den Bedingungen kultureller Pluralität. Zur Darstellung von Bildungsprozessen in Wolfgang Herrndorfs Roman ‚Tschick‘.“ In: Florian von Rosenberg / Alexander Geimar (Hgg.): *Bildung unter Bedingungen kultureller Pluralität*. Berlin: Springer: 41-57.
- KOSCHORKE, ALBRECHT 2012. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- MAAR, MICHAEL 2012. „‚Er hat’s mir gestanden‘. Überlegungen zu Wolfgang Herrndorfs ‚Sand‘.“ *Merkur* 4, 333-340. URL: [http://www.klett-cotta.de/ausgabe/MERKUR\\_Heft\\_04\\_April\\_2012/25671](http://www.klett-cotta.de/ausgabe/MERKUR_Heft_04_April_2012/25671) [14.04.2015].
- MÖBIUS, THOMAS 2014. *Textanalyse und Interpretation zu Wolfgang Herrndorf Tschick*. Hollfeld: Bange.
- MÜHR, STEPHAN. 1999. „Die Wirklichkeit der Fremderfahrung. Neue Wege zur deutschen Kolonialliteratur im südlichen Afrika.“ *Acta Germanica* 24: 129-150.
- PAPADIMITRIOU, MARINA / ROSEBROCK, CORNELIA 2014. „Identitätsräume in der Differenz. Thema eines transkulturellen Literaturunterrichts.“ *Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung*. Heft 1: 1-14.
- PETERSEN, JÜRGEN 2002. *Max Frisch*. Stuttgart: Metzler.
- SCHAEFERS, STEPHANIE 2014. „Die Posttouristen reisen weiter. Christian Krachts *Faserland*, Thomas Klupps *Paradiso* und Wolfgang Herrndorfs *Tschick* als literarische Deutschlandreisen im globalen Zeitalter.“ In: Brückner, Leslie / Christopher Meid / Christine Rühling (Hgg.): *Literarische Deutschlandreisen nach 1989*. Berlin: De Gruyter: 202-212.