

„Über amerikanischen Stiefeln schwebend“

Der Tiger auf deiner Schulter von Günter Ohnemus Ein postmoderner Adoleszenzroman

Von Friedmann Harzer

Wiederkehr des Erzählens

Totgesagte leben länger. Nachdem man 1968 schon das Ende der Literatur ausgerufen hatte, dürfte die These, dass man in der Postmoderne wieder erzählen darf, zumindest für alle Hedonisten unter den Leser(inne)n eine gute Nachricht gewesen sein.¹ Nikolaus Förster hat solcher *Wiederkehr des Erzählens* in der Postmoderne ein ganzes Buch gewidmet, in dem er folgende Thesen verfasst. Erstens:

„Die Literatur, die wieder zu erzählen beginnt, lässt sich [...] als Gegensatz zum Verstümmen der modernen Kunst verstehen, als Gegentendenz zum Schweigen und zur Leere durch fortschreitende Negation des Alten, als Negation der Negation. [Dabei] handelt es sich [...] um den Anspruch, über das gesamte literarische Material, seien es Gattungen oder Stile, Themen oder Motive, frei zu verfügen. [...] Die neue Poetik, die die *Wiederkehr des Erzählens* impliziert, hat dem Ideal der Authentizität abgeschworen und sich stattdessen aus einer Distanz heraus auf einen spielerischen Umgang mit dem literarischen Material der Tradition eingelassen.“²

Und zweitens:

„Die Texte der *Wiederkehr des Erzählens* üben [...] eine doppelte Kritik: zum einen an der realistischen Tradition des 19. Jahrhunderts, zum anderen an der avantgardistischen, formalistischen Tradition, die sich an einer Ästhetik der Negativität im Sinne Adornos orientiert. Was diese beiden Traditionen trotz der offensichtlichen Differenzen miteinander verbindet, ist ihr impliziter Mimesis-Begriff, von dem sich die Texte der *Wiederkehr des Erzählens* deutlich abgrenzen.“³

In Romanen von Patrick Süskind, Robert Schneider oder Christoph Ransmayr, von Wolfgang Hildesheimer, Urs Widmer und Hubert Fichte widersetze sich ein entspre-

1 Vgl. das berüchtigte Kursbuch 15 zum *Tod der Literatur* vom November 1968.

2 Vgl. Nikolaus Förster, 1999, *Die Wiederkehr des Erzählens*. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 54f.

3 Ebd., S. 166f. Vgl. v. a. Walter Benjamin, 1930, *Krisis des Romans*, in: *Die Gesellschaft* 1, S. 562-566; Theodor W. Adorno, 1980, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1958]*, in: *Noten zur Literatur I*, hrsg. von Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 6-22, schreibt Benjamins geschichtsphilosophisch fundierte Kritik illusionistischen und realistischen Erzählens weiter aus.

chend verspieltes Erzählen den Authentizitätsforderungen der Dokumentarliteratur der 60er-Jahre einerseits, der Neuen Subjektivität der 70er-Jahre andererseits.⁴

Was kehrt aber wieder, wenn das Erzählen wiederkehrt? „Es handelt sich“, so Förster, „um Texte, die scheinbar naiv Geschichten erzählen, indem sie Hauptfiguren einführen, mit durchgängigen Handlungen aufwarten, phantastische Elemente integrieren sowie Spannung und Unterhaltung bieten.“⁵ Postmodern wäre solches Erzählen erstens, sofern es sich vom ernstesten Pathos avantgardistischer, dokumentarischer oder innerlichkeitszentrierter Schreibweisen distanziert, um dabei auch die Unterhaltungsfunktion von Literatur zu rehabilitieren, und zweitens, sofern es überkommene Erzählertraditionen selbstironisch aufgreift, anstatt sie zu desavouieren und zu überwinden.

„Eine Art Außenposten der amerikanischen Literatur“

Wie zu jedem auf einen Panorama-Blick angelegten literaturgeschichtlichen Entwurf lassen sich auch zu Försters Modell Gegenbeispiele finden. Eines ihrer prominentesten dürfte der 1946 in Passau geborene Münchner Übersetzer, Literaturkritiker und Erzähler Günter Ohnemus sein. Er hat seit 1982 vier Bände mit Stories und kurzen Erzählungen, seit 1998 mittlerweile drei Romane und 2003 einen Essayband mit dem Titel *Ein Macho auf der Suche nach seinem Stuntman* publiziert: Für seinen ersten Roman *Der Tiger auf deiner Schulter*, der seit 2001 auch als Taschenbuch mit Materialien verfügbar ist, erhielt Ohnemus 1999 den Turkan-Preis der Stadt München.⁶ Es handelt sich dabei um einen Adoleszenzroman, auch wenn der Schöffling-Verlag, in dem das Werk zuerst erschienen ist, dies nicht unbedingt erwarten lässt. Nach Carsten Gansel bildet sich dieses Genre in der deutschsprachigen Jugendliteratur Ende der 80er-Jahre heraus. Gerade an *Der Tiger auf deiner Schulter* lässt sich zeigen, dass die entsprechenden Texte „bei aller Jugendspezifität keine dezidierte Zielgruppenliteratur mehr [sind], sondern sich durch einen offenen Leserbezug auszeichnen“⁷. Und in

4 Vgl. zur Dokumentarliteratur z. B. Günther Wallraffs *Industriereportagen* (1966) oder Erika Runges *Bottroper Protokolle* (1968) bzw. zur Neuen Subjektivität die autobiografischen Selbstvergewisserungen in Verena Stefans *Häutungen* (1973), Max Frischs *Montauk* (1975), Bernward Vespers *Die Reise* (1977) oder Fritz Zorns *Mars* (1978).

5 Vgl. Förster, *Die Wiederkehr* [Anm. 2], S. 2.

6 Im Folgenden wird das Werk innerhalb des Fließtextes nach der Erstausgabe, die 1998 im Schöffling Verlag erschienen ist, unter der Sigle Tiger abgekürzt. 2002 erschien dann der Roman *Reise in die Angst* und 2005 *Als die richtige Zeit verschwand*, beides keine Adoleszenzromane mehr, sondern Thriller.

7 Vgl. Carsten Gansel, 2002, *Der Adoleszenzroman – zwischen Moderne und Postmoderne*, in: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1: Grundlagen – Gattungen, hrsg. von Günter Lange, Hohengehren: Schneider, S. 359-398, hier: S. 369. Das Genre führen manche Forscher zurück bis auf *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) und *Anton Reiser* (1785-1790), auf *Unterm Rad* und *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (beide 1906), vor allem aber auf *The Catcher in the Rye* (1951), von dem unten

diesem für postmoderne Literatur nicht unerwarteten Grenzgängertum liegen auch die didaktischen Möglichkeiten dieses einerseits auf Identifikation mit den Leser(inne)n angelegten, andererseits intertextuell sehr komplexen Textes.

Zuvor hatte sich Ohnemus bereits einen Namen als Erzähler *kleiner* und *kurzer* Geschichten gemacht mit den zuerst im Augsburger Maro Verlag erschienenen Bänden *Zähneputzen in Helsinki* (1982), *Die letzten großen Ferien* (1993) und *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau* (1995).⁸ Der Ton dieser Texte erinnert stark an den postmodernen amerikanischen Autor Richard Brautigan, den Ohnemus ins Deutsche übersetzt hat,⁹ so stark sogar, dass Stephan Wackwitz die Kurzprosa Brautigans und Ohnemus in einem Essay zu einem einzigen Werk zusammengefasst hat: Nur deswegen könne er, Wackwitz, Brautigans frühen Tod und literarisches Schweigen verschmerzen, weil Günter Ohnemus dieses Werk mit seinen eigenen Geschichten kongenial weiter schreiben würde.¹⁰

Wenn Ohnemus nach 13 Jahren, in denen er vor allem Kurz- und Kürzesttexte veröffentlicht hat, einen ersten Roman herausbringt, scheint er auf den ersten Blick Försters These von der Wiederkehr des Erzählens in der Literatur der 80er- und 90er-Jahre zu bestätigen: Auch er erzählt jetzt „scheinbar naiv Geschichten [...], indem [er] Hauptfiguren einführt, mit durchgängigen Handlungen aufwartet [...] sowie Spannung und Unterhaltung bietet“¹¹. Überdies hat er mit *Der Tiger auf deiner Schulter* einen intertextuell vielstimmigen Text vorgelegt, der sich in erster Linie auf angloamerikanische Vorbilder bezieht. Ohnemus, der für *Die Zeit* regelmäßig amerikanische Gegenwartsdichtung rezensiert, hat sich in seiner Dankesrede für den Alfred-Kerr-Preis denn auch selbst als „eine Art Außenposten der amerikanischen Literatur“ bezeichnet.¹² Sein erster Roman setzt das postmoderne Spiel mit der literarischen Überlieferung indessen ein, um Empfindungen und Konflikte von Figuren darzustellen, die auf der Schwelle zum Erwachsenwerden balancieren. Man kann *Der Tiger auf deiner Schulter* – wie dies Henk Harbers schon für *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau* unternommen hat¹³ – deshalb auch als einen Versuch lesen, mit den

ausführlich die Rede ist. Geht man vom Umfang des entsprechenden Textkorpus aus, ist es für die deutschsprachige Literatur sinnvoll, von einer Konjunktur des Genres seit den 80er-Jahren zu sprechen. Der Begriff *adolescent novel* stammt ursprünglich aus der angloamerikanischen Literaturwissenschaft.

8 2006 erschienen *Lauter halbe Liebesgeschichten*.

9 Ohnemus hat z. B. auch die viel gelesenen Jugendromane *Drei Freunde* und *Adam und Lisa* von Myron Levoy übersetzt.

10 Vgl. Stephan Wackwitz, 1999, Metaliteratur, in: Merkur 53, S. 737-742.

11 Vgl. Förster, Die Wiederkehr [Anm. 2], S. 2.

12 Vgl. Günter Ohnemus, Zusammenstoß von Buch und Leben. Dankesrede bei der Entgegennahme des Alfred-Kerr-Preises, in: Börsenblatt des deutschen Buchhandels 43 vom 29. Mai 1998, S. 19-21.

13 Vgl. Henk Harbers, 2000, Kann es postmoderne Liebesgeschichten geben? Die Erzählungen von Günter Ohnemus, in: Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine

für die Postmoderne typischen literarischen Mitteln der poetologischen Selbstreflexion und des polyphonen Schreibens ein Buch über die Liebe in den Zeiten der Pubertät zu schreiben, das es – im Format des Adoleszenzromans – ernst meint mit seinen Helden und seinem Thema. Von einer ironischen, gar coolen Distanz zu den zitierten Erzählmustern, Figuren, Texten und Themen kann jedenfalls keine Rede sein.

Der Tiger auf deiner Schulter jongliert mithin auf der einen Seite mit Traditionen der Erzählkunst eines Salingers oder Brautigans. Auf der anderen Seite verdankt er sich aber gerade nicht jenem anti-mimetischen Impuls, wie Förster ihn als typisch für die *Wiederkehr des Erzählens* ansetzt: So verspielt der Text über weite Strecken ist, „dem Ideal der Authentizität“ hat er keineswegs abgeschworen, er ist nur eben auf eine im Sinne Umberto Ecos *postmoderne* Weise authentisch.¹⁴ Die Opposition von realistischer, wirklichkeitsbezogener ‚Mimesis‘ und rein text- bzw. kulturbezogener ‚Imitatio‘ greift im Falle dieses Romans zu kurz. Er setzt Verfahren intertextueller ‚Imitatio‘ ein, um Gefühle literarisch darzustellen und zu stilisieren: Und genau dies wäre seine Form von nicht nur text- und überlieferungs-, sondern wirklichkeitsbezogener ‚Mimesis‘; und die Wirklichkeit, auf die sich der Roman mit postmoderner Chuzpe häufig indirekt bezieht, sind die Emotionen seiner Figuren. Diese Gemengelage lässt sich, das haben Erprobungen in neunten und elften Gymnasialklassen erwiesen, didaktisch fruchtbar machen, was indessen eine Analyse der narrativen und intertextuellen Verfahren dieses Romans voraussetzt.

„Es ist wirklich ein ziemlich mieser Plot“¹⁵

In der Geschichte *Karen* aus den *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau*¹⁶ findet sich eine Keimzelle für *Der Tiger auf deiner Schulter*, die weitgehend dem dritten der insgesamt siebzehn Kapitel des Romans entspricht. Worum geht es? Der siebzehnjährige

Ästhetik des Widerstands? (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49), hrsg. von Henk Harbers, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, S. 199-232.

- 14 Vgl. Umberto Eco, 1986, Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘. München: dtv [ital. zuerst 1983], S. 78f.: „Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belese Frau liebt und daher weiß, dass er ihr nicht sagen kann: ‚Ich liebe dich inniglich‘, weil er weiß, dass sie weiß (und dass sie weiß, dass er weiß), dass genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ‚Wie Liala jetzt sagen würde: Ich liebe dich inniglich.‘ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, dass man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich, dass er sie liebe, aber dass er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe.“
- 15 Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 9f. Mit dieser Formulierung beschreibt der Ich-Erzähler seine eigene Schullaufbahn – und streicht damit zugleich die Künstlichkeit dieses Curriculums heraus.
- 16 Vgl. Günter Ohnemus, 1999, *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau*, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 186-197.

Held Vincent Beringer wird von seiner Mutter nach Vincent van Gogh meist ‚Gogo‘ gerufen. Er ist kein besonders guter Schüler, aber ein guter Tennisspieler. Mit seinen Eltern lebt er in München, der Vater ist Arzt, die Mutter Physikerin. Sein homosexueller und mit dem HIV-Virus infizierter Bruder Benjy lebt als Tänzer in London.

Vincent verliebt sich zu Beginn des elften Schuljahrs, das er nach einem Amerika-Jahr wiederholen muss, in seine Mitschülerin Karen Zimmermann, die er näher kennenlernt. Die erfolgreiche Flucht vor einer Rockerbande, die den beiden auf dem nächtlichen Nachhauseweg den Weg versperrt, wird zur Urszene dieser Liebesbeziehung. Karen hilft Vincent zunächst, Tiffany zu vergessen, mit der er während seines USA-Aufenthalts zusammen war; Tiffany hatte ihm kurz vor seinem Rückflug den Laufpass gegeben, weil ihre Eltern mit einem deutschen Freund nicht einverstanden waren.

Die ebenfalls siebzehnjährige Karen Zimmermann stammt wie Vincent aus einer bildungsbürgerlichen Familie: Ihre Mutter ist eine viel reisende Modejournalistin, über den Vater erfährt man nichts. Karen, ein intellektuell waches und frühreifes Mädchen, interessiert sich insbesondere für den Buddhismus. Sie bringt den religiös eher unmusikalischen Vincent mit ihren Zitaten und Erzählungen vom ersten Kapitel an immer wieder und immer weiter zum Nachdenken.

Zwischen Vincent und Karen entwickelt sich eine Freundschaft, in der Sexualität weitgehend ausgeklammert bleibt; das zunehmend innige Verhältnis der beiden muss sich der Leser in erster Linie aus Diskussionen über Religion, Rassismus, Krieg und gestörte Familienverhältnisse rekonstruieren. Die beiden besuchen wie in einem Ritual einen Sommer lang fast täglich dieselbe Eisdielen, sie schwänzen den Unterricht, um mit dem Bus durch die Stadt zu fahren, um Menschen zu beobachten, um zu fotografieren oder sich gegenseitig vorzulesen.

Das wie zeitlos dargestellte, einen Sommer dauernde Liebesglück von Karen und Vincent schlägt mit dem elften Kapitel ins Unglück um, in dem ein bislang tabuisiertes Familiengeheimnis ruchbar wird, auf das es bereits im zweiten Kapitel eine Vorausdeutung gibt:¹⁷ Karens Mutter hatte vor der Geburt von Karen eine Beziehung mit Vincents Vater; als sie schwanger wurde, ließ sie das Kind, die Halbschwester oder den Halbbruder der beiden Hauptfiguren, abtreiben. Nach dieser tragödienhaften Wende trennen die Eltern Karen und Vincent voneinander. Karen wird von ihrer Mutter erst in die Schweiz, dann nach Frankreich gebracht. Vincent verliert der Leser in einem elsässischen Café aus den Augen, in dem er den Plan fasst, in Südfrankreich weiter nach seiner Freundin zu suchen.

Schon die Skizze der Geschichte zeigt, dass hier in einem sehr präzisen Sinn von einer Adoleszenz erzählt wird. Der Psychoanalytiker Mario Erdheim versteht unter ‚Adoleszenz‘ jene Übergangsphase, in der Jugendliche zwischen dem elften und dem fünfundzwanzigsten Lebensjahr „den Übergang von der Ordnung der *Familie* in

17 Vgl. Ohnemus, Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 41f.

die Ordnung der *Kultur*“ zu bewältigen versuchen.¹⁸ Dementsprechend variiert die Makrostruktur der ‚Geschichte‘¹⁹ das Thema ‚Familie‘, während der auf vielfältige Weise intertextuelle ‚Text der Geschichte‘ diesen und auch seine Figuren in die Traditionen (s)einer ‚Kultur‘ einschreibt. Der Text des Romans spiegelt, indem er ständig zwischen dem Eigenen und dem Fremden hin- und herpendelt, jene dialektische Bewegung wider, in der sich ein erwachsenwerdendes Selbst am Widerstand der anderen allmählich herauskristallisiert.

Reflektiertes Erzählen: Die ‚Geschichte‘ von *Der Tiger auf deiner Schulter* ist also wesentlich von der am Ende frei gelegten Familientragödie geprägt: Ein verdrängtes Tabu verbindet die beiden Hauptfiguren stärker miteinander, als sie es ahnen; und die an Anagnorisis-Szenen griechischer Dramen erinnernde Offenbarung dieses Geheimnisses im 13. Kapitel ermöglicht, dass die Geschichte des Romans so tragisch wie offen endet. Den ‚Text der Geschichte‘ lässt Ohnemus Vincent erzählen, wie es der noch namenlose Ich-Erzähler in der Story *Karen* schon vorgemacht hat.²⁰ Die tragische Hintergrundhandlung hält dabei eine Fülle einzelner Episoden zusammen, die der versierte Geschichtenerzähler jeweils pointiert und anspielungsreich entwickelt und die man sich auch separat publiziert in einem der Erzählbände von Ohnemus vorstellen könnte. Bereits hier zeichnet sich die Nähe zu Ohnemus’ Vorgänger Salinger ab, der bekanntlich zehn Jahre an *The Catcher in the Rye* arbeitete und einzelne Episoden während dieser Zeit als Kurzgeschichten im Voraus veröffentlichte.

Vincent unterbricht den Gang seiner Erzählung im Roman mehrfach, um, vor seinem Computer sitzend, seine Schreibsituation zu reflektieren und zu kommentieren.²¹ Zum ersten Mal lässt sich dies im Eingangskapitel beobachten:

„Ich will jetzt alles aufschreiben, was passiert. Ich will wenigstens einmal im Leben die wichtigen Sachen nicht auslassen, und ich glaube, daß jetzt ein paar ziemlich wichtige Sachen passieren. Eigentlich wollte ich ein Tagebuch schreiben, aber die meisten Leute schreiben in Tagebüchern immer alle diese intimen Sachen, die einen verlegen machen, wenn man sie später wieder liest, und ich will keine intimen Sachen schreiben, die mich später irgendwann einmal verlegen machen, die mich dann vielleicht

18 Vgl. Mario Erdheim, 1996, Die Symbolisierungsfähigkeit in der Adoleszenz, in: Jung und wild. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend, hrsg. von Dorle Dracklé, Berlin/Hamburg: Dietrich Reimer, S. 202-225, hier: S. 205; Hervorhebungen von F. II.

19 Ich unterscheide mit Karlheinz Stierle, 1973, Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, in: Geschichte, Ereignis und Erzählung, hrsg. von Reinhart Kosellek und Wolf-Dieter Stempel, München: Wilhelm Fink, S. 530-34, zwischen ‚Geschichte‘ (bei Roland Barthes *histoire*) als die chronologisch lineare Reihen- oder Ereignisfolge eines Plots und ‚Text der Geschichte‘ (bei Barthes *discours*) als durch Analepse und Prolepse, Raffung und Dehnung möglicherweise auch alineare Präsentation der Geschichte in einer konkreten Erzählung.

20 Vgl. Ohnemus, Siebenundsechzig Ansichten einer Frau [Anm. 16].

21 Vgl. auch Ohnemus, Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 76, 173 oder 200.

peinlich berühren, wenn ich ein alter Mann bin und keine Zähne mehr habe. Ich will nur die wichtigsten Sachen nicht auslassen, die jetzt wahrscheinlich passieren. Oder schon passiert sind.“ (Tiger, S. 24)

Neben dem Tagebuch-Projekt verwirft Vincent auch den Plan, einen Brief an seinen besten Freund Tom zu schreiben. Stattdessen wendet er sich an eine fiktive Figur, die 20 oder 30 Jahre älter ist – ungefähr so alt wie der reale Autor Ohnemus, der sich gewissermaßen selber adressiert: Recht umstandslos ordnet er auch den kulturellen und ästhetischen Horizont seiner eigenen Jugend in den 60er- und 70er-Jahren dem Helden aus den 90er-Jahren zu.²²

Mehrfache Reflexionen also, aber auch viele Rückblenden führen dazu, dass Vincent die Geschichte seiner Sommerliebe zu Karen alinear vorbringt. Dieser Kunstgriff bringt Ich-Erzähler und Leser(in) einander näher und verstärkt den Eindruck, hier werde aus einem authentischen Leben berichtet. Aufrichtiges Schreiben wird vom Roman allerdings nicht ohne Selbstironie reflektiert. Im zweiten Kapitel erinnert sich Vincent, dass er, als er als Achtjähriger in das Poesiealbum einer Mitschülerin schreiben sollte, sich auf „etwas besonders Ernsthaftes“ (Tiger, S. 46) kapriziert habe. Weil er sich seinerzeit für das Thema ‚Krieg‘ interessierte, habe er über Bombenangriffe geschrieben und sich dabei den Unwillen der Eltern seiner Mitschülerin zugezogen: „Sie fanden, dass jetzt das ganze Poesiealbum versaut wäre. *Zerstört.*“ (Tiger, S. 47) Der kleine Vincent hätte wohl besser aus dem unerschöpflichen Fundus der Albumspoesie *zitiert*.

Intertextualität²³: Abgesehen von wenigen Episoden wie der Verfolgung in der „Nacht der Rocker“ (Tiger, S. 22) oder der Reise in den Bayrischen Wald²⁴ ist *Der Tiger auf deiner Schulter* eher handlungsarm, aber dafür reich an Reflexionen und Dialogen. Ohnemus konstruiert einen Echo-Raum, in dem eine Fülle von oft markierten Anspielungen und Zitaten widerhallt. Man kann dabei unterscheiden zwischen Einzeltextreferenzen auf andere Texte, Songs oder Kunstwerke und zwischen Systemreferenzen auf ganze Genretaditionen, Stoff- und Themenkreise; Genette spricht in diesem Zusammenhang auch von ‚Architextualität‘.²⁵

Das gute halbe Jahr, in dem Vincent seine Geschichte(n) niederschreibt, dehnt sich dank dieser Konstruktion zu einer „breiten Gegenwart“. So nennt Hans Ulrich

22 Vgl. Martin Hofschuster, 2007, Eine Lektüresequenz zum Roman „Der Tiger auf deiner Schulter“ von Günter Ohnemus in der elften Jahrgangsstufe, Regensburg: Manuskript, S. 5. Die vorzüglich ausgewählten und aufbereiteten Materialien in dieser Arbeit werden hoffentlich bald einem breiten Publikum zugänglich.

23 Ich verwende den Begriff hier im Sinne von Gérard Genette (1993, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [französisch 1989], Frankfurt a. M.: Suhrkamp) als Oberbegriff für Zitate und Anspielungen, die erkennbar sind und ein Intertextualitätsbewusstsein des Autors voraussetzen.

24 Vgl. Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 141f.

25 Vgl. Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hgg.), 1985, *Intertextualität*, Tübingen: Niemeyer; Jörg Helbig, 1996, *Intertextualität und Markierung*, Heidelberg: Winter.

Gumbrecht das für die Postmoderne typische Zeitkonzept, in dem statt des Nacheinanders linearer Geschichtsschreibung und statt des Gegeneinanders in der beschleunigten Zeit der Moderne ein Nebeneinander verschiedener Epochenstile und Stilhöhen nicht nur erlaubt, sondern solche Simultaneität geradezu erwünscht ist.²⁶ So entsteht ein Spielfeld für literarische Anspielungen und Zitate aus und auf religiöse, philosophische, historische und ästhetische Prä- und Kontexte.

Einzeltextreferenzen: Ein Kunstdruck von Vincent van Goghs vielfach reproduziertem Gemälde *Blühender Pfirsichbaum* bzw. *Souvenir de Mauve* von 1888 hing in jenem Krankenhauszimmer, in dem Vincents Vater nach einem Unfall lag, während seine Frau mit dem Helden schwanger ging, und es hängt seitdem auch bei den Berlingers:

„Ich heiße Vincent, weil mein Vater in dem Jahr, in dem ich geboren wurde, einen schweren Unfall hatte. Er lag lange im Krankenhaus, wochenlang, und in diesen Wochen, in denen ich im Bauch meiner Mutter immer größer wurde, schaute er die ganze Zeit das Bild an, das gegenüber seinem Bett hing. Es war ein Bild von Vincent van Gogh. Auf dem Bild sieht man blühende Pfirsichbäume, hauptsächlich *einen* Baum, und links unten in der Ecke steht *Souvenir de Mauve*. Erinnerung an Mauve. Darunter steht ein bißchen kleiner *Vincent*. Van Gogh hat es der Witwe von Anton Mauve geschenkt, der so etwas wie sein Lehrer gewesen ist. Er wollte sie mit dem Bild trösten, und mein Vater hat sich in dem Jahr, in dem ich geboren wurde, viele Wochen lang an diesem Bild festgehalten wie an dem letzten Zipfel der Welt, und deswegen heiße ich Vincent.

Eine Kopie von diesem Bild hängt jetzt bei uns im Zimmer meines Vaters, und irgendwann in den ersten Jahren meines Lebens hat meine Mutter aus Vincent ‚Goghgogh‘ gemacht, und daraus ist dann ‚Gogo‘ geworden. Ich glaube, meine Mutter hat nie Vincent zu mir gesagt. Manchmal, wenn mein Vater nicht zu Hause ist, stehe ich in seinem Zimmer vor diesem Bild und schau es mir genau an. Es gefällt mir sehr gut. Es ist fast wie ein Stück aus meinem Leben. Von da, aus diesem Garten, kommt mein Name.“ (Tiger, S. 38f.)

Schon Vincents Name ist also ein Zitat, nicht aus dem Leben gegriffen, sondern aus der Kunst. Wenn er sich auf dieses „Stück aus [s]einem Leben“ bezieht, steht er in Wahrheit vor der Kopie einer Kopie. In diesem Fall mischen sich Einzeltext- und Systemreferenz: Der Name selbst bezieht sich auf genau einen Schriftzug in besagtem Bild, der Roman insgesamt mehrfach auf den Van-Gogh-Mythos.²⁷ Wie die Mut-

26 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, 2003, Art. Postmoderne, in: RLW 3, S. 137-140, hier: S. 137.

27 Vgl. Ohnemus, Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 78f.: „Benjy hat mir nur zweimal nach Amerika geschrieben. Das erstmal im Dezember, als er mir zu Weihnachten die Tagebücher von Franz Kafka geschickt hat, und dann erst wieder zu meinem Geburtstag. Ich bin am 16. Mai geboren. Benjy hat mir eine Postkarte geschickt mit einem Bild von van Gogh. Auf dem Bild sieht man einen Stuhl van Goghs, und auf dem Stuhl liegt eine Pfeife und etwas, das aussieht wie ein offener Tabaksbeutel oder ein Taschentuch mit einer Handvoll Tabakskrümel drauf. Auf die Rückseite der Postkarte hat Benjy ein Gedicht geschrieben: *Vincent, he / Vincent! Du hast / auf dem Stuhl*

ter mit dem zitierten Namen dann weiter spielt, so spielt auch der Roman, in dem sie erscheint, mit den aufgerufenen Traditionen und verwandelt sie sich schon auf der Ebene der Figurennamen an. Dass „Gogo“ die Initialen des realen Autors Günter Ohnemus zitiert und verdoppelt, könnte man in diesem Zusammenhang auch als spielerische Grenzverwischung zwischen Autor und Text verstehen.

Es ist kein Zufall, dass schon in der Geschichte des ersten Romans von Ohnemus, einem begeisterten Vermittler und Übersetzer amerikanischer Literatur, die USA eine so große Rolle spielen: Vincent verbringt dort ein College-Jahr, erlebt seine erste große Liebe und führt politische Diskussionen mit seinem schwarzen Freund Ray, der ihn über die Bürgerrechtsbewegung ins Bild setzt.²⁸ Auch die angloamerikanische Literatur ist für den Roman konstitutiv, denn Figur und Ton Vincent Berliners erinnern ganz unverkennbar an Jerome D. Salingers Helden Holden Caulfield aus *The Catcher in the Rye* von 1951.²⁹ Schon der Titel könnte syntaktisch für die befremdliche Wendung *Der Tiger auf deiner Schulter* ein Vorbild gewesen sein. Im Romanzusammenhang erklärt sich diese Formulierung durch eine Beobachtung, die Vincent in der U-Bahn macht. Dort fällt ihm ein Mädchen auf, das sich einen Stofftiger um den Hals geschlungen hat. Karen gegenüber bezeichnet sich Vincent kurz darauf selbst als den Tiger auf *ihrer* Schulter,³⁰ die Bedeutung des Bildes lässt der Ich-Erzähler allerdings offen: „Das kann ich dir am Telefon nicht erklären.“ (Tiger, S. 190)

Die Figuren Salingers und Ohnemus' sind nicht nur fast gleich alt, sie drohen beide in der Schule zu scheitern und sie sind beide Sportler (Fechter bzw. Tennisspieler), die auch für ihre jeweilige Mannschaft Verantwortung übernehmen.³¹ Vor allem aber imitiert der kalkulierte lakonische Stil Vincents Holdens schnoddrigen, jugendsprachlich eingefärbten Tonfall, der sich hier wie dort auszeichnet durch einfachen Wortschatz, schlichten Satzbau, nahe liegende Vergleiche – „Ihr Swimmingpool ist auch ungefähr so groß wie ein Klärwerk“ – und viele für Jugendsprache typische

/ deine Pfeife vergessen! Ich benutze diese Postkarte seit letztem Mai immer als Lesezeichen für die Bücher, die ich gerade lese.“

28 Vgl. z. B. Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 11f. oder 43f.

29 Das erkannten schon die Rezensenten unmittelbar nach Erscheinen der Erstausgabe. Vgl. z. B. Sven F. Goergens, Holden Caulfield lebt. Dem Autor Günter Ohnemus gelang mit einer Reminiszenz an J. D. Salinger ein kleines Meisterwerk, in: *Focus* vom 1. Februar 1999. Das 1951 in New York erschienene Original wurde 1954 zuerst von Irene Muehlon unter dem Titel *Der Mann im Roggen* übersetzt. Im Folgenden wird nicht nach der jüngsten Übersetzung von Eike Schönfeldt zitiert, sondern nach Heinrich Bölls Übertragung von 1956 unter dem Titel *Der Fänger im Roggen*, und zwar nach der rororo-Auflage von 1987.

30 Vgl. Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 188ff.

31 Vgl. Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 35.

Junkturen wie „praktisch alle“, „absolut irre“, „richtig durchgedreht“, „wirklich komisch“, „wahnsinnig heiß und wild“.³²

Gemeinsam ist den Romanen Salingers und Ohnemus' auch, dass sie die literarische Lebensbeichte eines spätpubertären Helden fingieren, die jeweils reich sind an literarischen Anspielungen, bei Salinger etwa auf Dickens, Hardy, Emily Dickinson, David Copperfield oder Robert Burns. Dessen Gedicht *Comin thru' the Rye* zitiert *The Catcher in the Rye* schon im Titel – so wie Ohnemus' Titel dann syntaktisch auf Salingers Wendung anspielt.³³

Anders als Salingers Holden Caulfield schwingt sich Ohnemus' Erzähler allerdings, wie gesehen, gleich zu Beginn auch zu einer poetologischen Selbstreflexion auf – und stellt damit heraus, wie konstruiert ‚sein‘ Text eigentlich ist.³⁴ ‚Sein‘ steht hier in einfachen Anführungszeichen, weil Ohnemus' Versuch, den Ton eines Mitte der 90er-Jahre 17-Jährigen zu treffen, eher den Zeitraum zitiert, in dem er selbst dieses Alter hatte und in dem die Rede von „Rockern“ oder die Interjektion „Jungejunge“ noch nicht antiquiert geklungen haben mag.³⁵ Zeitloser dürfte jene (Selbst)ironie sein, die viele intelligente Jugendliche nicht erst in den 90er-Jahren an den Tag legen und die etwa auch für Holden Caulfield charakteristisch ist.³⁶

32 Alle Zitate auf S. 11 – die Reihe der Belege ließe sich beliebig erweitern. Dieser betont saloppe Sound begegnet auch in *Der Fänger im Roggen*, in dem „verdammte“ auf fast keiner Seite fehlen darf, auf Schritt und Tritt; ein Beispiel (ausnahmsweise ohne „verdammte“) aus dem ersten Kapitel in der Übersetzung von Heinrich Böll soll hier genügen: „Kurzum, ich stand neben der blöden Kanone, schaute auf den Fußballplatz hinaus und fror mir fast den Arsch ab.“ (Salinger, *Fänger im Roggen* [Anm. 29], S. 7) – Ohnemus benutzt indessen weniger Vulgarismen als Salinger.

33 Vgl. Salinger, *Der Fänger im Roggen* [Anm. 29], S. 85.

34 Eine Reflexion aufs Schreiben findet sich – das könnte für Schüler(innen) interessant werden – bei Holden wie Vincent auch dort, wo sie über das Aufsatz-Schreiben nachdenken; vgl. Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 43-46 bzw. Salinger, *Fänger im Roggen* [Anm. 29], S. 24f. Vgl. zum Verhältnis von schulischem und freiem Schreiben in didaktischer Hinsicht Ina Karg, 2007, *Diskursfähigkeit als Paradigma schulischen Schreibens. Ein Weg aus dem Dilemma zwischen Aufsatz und Schreiben*, Frankfurt a. M.: Peter Lang.

35 Vgl. S. 19, 22 bzw. S. 15, 28, 71; in diesem Sinne auch Hofschuster, *Lektüresequenz* [Anm. 22], S. 4. „Junge“ sagt in Heinrich Bölls Übersetzung auch Holden Caulfield gerne; vgl. z. B. Salinger, *Fänger im Roggen* [Anm. 29], S. 38: „Junge, wie mich das ärgerte.“

36 Als Vincent (im ersten Kapitel) fragt, ob jemand mit ihm nach Hause fahren wolle, sagt Karen „Ja.“ Das war das erste Wort, das sie im zwanzigsten Jahrhundert zu mir gesagt hat. Das werde ich nie vergessen. Und man kann es sich ja auch leicht merken.“ (Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 13); vergleichbar ist etwa auch die unten interpretierte Stelle auf S. 129. Vgl. parallel Salinger, *Fänger im Roggen* [Anm. 29], z. B. S. 30: „Er sagte: ‚Also schön, wart einen Augenblick.‘ Es klang wie eine große Gnade. Er brauchte ungefähr fünf Stunden, bis er bereit war.“

Eine direkte Anspielung auf eine Figur aus *The Catcher in the Rye* lässt sich auch poetologisch verstehen. Vincent fragt sich während einer Fantasie über die Kinder, die er und Karen haben könnten, ob diese auch einen Schulbusfahrer wie er kennenlernen würden:

„Wir hätten wahrscheinlich ziemlich verrückte Kinder, und vielleicht hätten wir ab und zu auch einen Busfahrer wie Mr. Caulfield, der in Williamsburg unseren Schulbus gefahren hat. Er war ungefähr sechzig Jahre alt und hat gleichzeitig die Fechtmannschaft unserer Schule trainiert. Außerdem konnte man bei ihm Auto fahren lernen. Er gab nebenbei, neben dem eigentlichen Fahrlehrer, für ein paar Leute Fahrunterricht. Er war *mein* Fahrlehrer. Bei ihm hab ich fahren gelernt. Aber für die meisten war er eben einfach der Fahrer unseres Schulbusses. Er war ein ziemlich schräger Typ, ziemlich groß und ziemlich dünn, und er hatte nur zwei verschiedene Arten von Hemden, nämlich diese alten amerikanischen Eisenbahnerhemden. Die *blaukarierten* Hemden waren die Hemden der Heizer, und die *blaugestreiften* waren die Lokführerhemden. Er hatte vorne im Bus, hinter der Windschutzscheibe, immer runde Früchte oder Gemüse liegen, Äpfel, Tomaten, Orangen, Aprikosen, und er sagte, einen Schulbus mit Kindern müsse man immer so fahren, daß nie etwas von dem Obst oder Gemüse herunterrollt. Das ist auf eine verrückte Art ein ziemlich guter Gedanke. ‚Man darf dabei natürlich nicht die ganze Zeit das Obst da vorne anstarren‘, sagte er manchmal. ‚Sonst sieht man nicht, was auf der Straße los ist. Man muß einfach so *fahren*, daß die Dinger da vorne nie runterrollen.‘“ (Tiger, S. 104f.)

Seit der antiken Epik kann die Fahrt zur Allegorie des Dichtens werden.³⁷ Auch die eben zitierte, vordergründig leichthin erzählte Episode lässt sich im Sinne dieses Topos verstehen: Der Ich-Erzähler – und mit ihm auch Günter Ohnemus als „Außenposten der amerikanischen Literatur“ – lernt das Fahren bzw. Erzählen während seines Amerika-Aufenthaltes bei Holden Caulfield – und damit bei dessen Erfinder Jerome D. Salinger.³⁸

Einige Figuren in *Der Tiger auf deiner Schulter* werden als passionierte Leser gezeichnet, vor allem Vincents Mutter und Bruder, aber auch Gregory oder Mr. Cupertino, Vincents Lehrer am amerikanischen College. Diese Gestalten bringen eine Fülle von Autoren und Titeln ins Spiel, die gleichsam marginale Ornamente in diesem Text aus Texten sind, ohne allerdings ein größeres Deutungspotenzial zu entwickeln.³⁹

37 So bittet die epische Erzählinstanz im Prooemium der *Metamorphosen* die Götter, sie mögen seinem – mit einer Schifffahrt parallisierten – dichterischen Unterfangen guten Wind zublasen: „di, coeptis [...] adspirate meis.“ (Ov. met. 1,2f.)

38 Ähnlich Hofschuster, Lektüresequenz [Anm. 22], S. 6.

39 Vincents Mutter erwähnt zum Beispiel Günter Grass' *Katz und Maus*, ein Werk, das ebenfalls der Adoleszenzliteratur zugeordnet wird. Benjy schenkt dem Helden Kafkas *Tagebücher* und Montaignes *Essais*, Mr. Cupertino, Vincents Lehrer am College, begeistert ihn für James Joyce, Sherwood Anderson oder Raymond Carver; vgl. Ohnemus, Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 64, 125 und 48. Auch Gedichte werden immer wieder eingespielt, z. B. Hölderlins *Heidelberg* und *Hälfte des Lebens* (vgl. S. 64f.), über die sich Vincents Mutter mit einem Buchhändler unterhält.

Irvine Welshs Bestseller *Trainspotting*, in deutscher Übersetzung zwei Jahre vor *Der Tiger auf deiner Schulter* erschienen, bekommt dagegen eine wichtige poetologische Funktion im Echo-Raum des Romans, der Vincent an einer Stelle über diesen Text sprechen lässt:

„Wir lagen auf dem Bauch und schauten ab und zu hinüber, was die Penner bei der Brücke machten, aber die meiste Zeit schauten wir zu ein paar Jungs hinüber, die auf der Wiese Fußball spielten. Das heißt, ich schaute meistens Karens Gesicht an, oder ich *spürte* es neben mir, oder es war einfach so, daß ich wie ein leichter Wind unter dem riesigen Himmel war und über ihr Gesicht strich. Sie merkte das auch, weil sie mich ganz schief anlächelte. Sie wußte genau, was ablief, aber sie sagte nichts dazu. Wahrscheinlich hing es mit den Jungs zusammen und mit den Geräuschen, die sie beim Fußballspielen machten, daß ich an dieses Buch dachte, das ich vor ein paar Monaten gelesen habe. Es heißt *Trainspotting*, und es ging um ein paar ziemlich abgestürzte Typen, um Aids und Drogen und um diese ganzen Sachen. Es war auf eine dreckige Art ziemlich angeberisch, aber es hatte ein paar ganz gute Szenen. Irgendwann einmal liegen zwei von den Jungs auf einer Wiese und schauen irgendwelchen Mädchen beim Laufen auf der Aschenbahn zu, und der eine der beiden merkt auf einmal, daß der andere mit einem Klappmesser ein Loch in den Boden gegraben hat. Und daß er den Mädchen beim Laufen zugeschaut und dabei die Wiese gevögelt hat. Ich meine, die Typen in dem Buch sind alle ziemlich unsympathisch, aber das war wirklich eine tolle Stelle. Daß es manchmal so stark ist. So stark, daß man eine Wiese vögelt. Eigentlich ziemlich romantisch, obwohl das Buch hauptsächlich blöde und verlogen ist. Ich habe zu lesen aufgehört, als einer von den Typen bei der Beerdigungsfeier seines Bruders im Badezimmer mit der Witwe vögelt, die natürlich auch noch schwanger ist und so weiter. Ich glaube, der Typ, der das Buch geschrieben hat, hat sich vorher eine Liste gemacht, wie er möglichst viel Dreck auf eine Seite kriegt. Wie ein Streber, der alle Punkte machen will. Es ist wirklich ein ziemlich verlogenes Buch. Eigentlich genau das richtige Geburtstagsgeschenk für Leute wie Christopher.

„Was denkst du gerade?“, fragte Karen zwischendrin.

„Ich denke an jemanden, der eine Wiese vögelt.“

„Oh“, sagte Karen. Dann lachte sie.“ (Tiger, S. 102ff.)

Der Roman weist hier eine Schreibweise zurück, die der Ich-Erzähler in *Trainspotting* entdeckt: Sofern sie auf das Schockierende, mithin auf einen Realitätseffekt angelegt scheint, der authentisch, fast dokumentarisch wirken soll, kann man in diesem Zusammenhang mit Förster von einer modernen, mimetischen Schreibweise sprechen.

Gleichzeitig ermöglicht die Passage, die Sexualität eines Helden indirekt darzustellen, der ansonsten an verschiedenen Stellen betont, dass ihm jede Form zur Schau gestellter Körperlichkeit obszön und peinlich sei. Vincent zieht eine dezente Körpersprache der leisen, vorsichtigen Andeutungen kruder, genitalfixierter Sexualität vor. Über Susanna, in die Vincent im Sommer vor seinem Amerika-Aufenthalt verliebt war, schreibt er im Rückblick, sie

„war das einzige Mädchen in unserer Clique, das da unten am Fluß das Oberteil ihres Bikinis nicht auszog. Die anderen Mädchen waren alle halbnackt, aber Susanna behielt ihr Oberteil an. Ich war richtig froh darüber. Ich meine, ich bin ja nicht irgendein verkorkster Puritaner, aber ich finde es ziemlich blöde, wenn die Leute so tun, als wäre

ein Busen nicht ein bißchen mehr als der große Zeh. Wenn man sich mit einem Mädchen unterhält, das einen nackten Busen hat, dann ist das ungefähr so peinlich, wie wenn man im Zug zwei Leuten gegenüber sitzt, die einem etwas vorschmusen. Man weiß überhaupt nicht, wo man hinschauen soll.“ (Tiger, S. 30)

Karen kommt im Roman, von ihrem mehrfach gepriesenen schiefen Lächeln abgesehen, überhaupt nicht in ihrer Körperlichkeit zur Sprache oder in den Blick.⁴⁰

Einzeltext-Referenzen finden sich auch auf der Ebene der Musik.⁴¹ Der Erzähler erwähnt Komponisten, Liedtitel, und klassische Stücke.⁴² Einmal zitiert er ausführlicher aus dem 1976 veröffentlichten Song *Blue Motel Room* von Joni Mitchell, den Vincent mit seiner amerikanischen Freundin Tiffany gehört hat und den er, das Ende seiner Freundschaft mit Karen vorwegnehmend, so kommentiert: „Es ist ein ganz wahnsinniges Lied. Es ist ein Song über zwei Leute, die wahrscheinlich nicht zusammenkommen können, aber in dem Song kommen sie zusammen. Ich meine, so lange das Lied dauert, sind sie zusammen.“ (Tiger, S. 41) So authentisch das beim ersten Lesen klingen mag, so unüberlesbar konstruiert sind hier doch die Parallelen zwischen der Geschichte, die der Roman, und derjenigen, die das Lied erzählt: Es spielt auf eben den Highways, über die Vincent mit seiner amerikanischen Freundin gefahren ist; Vincent hört den Song beim Autofahren und das Album *Hejira* ist auf einer Konzertreise entstanden; er ist so unglücklich in Tiffany verliebt wie das lyrische Ich des Liedes in sein Gegenüber; er hört das Lied zum Abschied von Tiffany und auch der Song stellt kein Happy End in Aussicht. Der zitierte und markierte Einzeltext dient also auch hier dazu, die Romanhandlung zu reflektieren und zu kommentieren.

40 Wenn Vincent von Karen begeistert ist, dann klingt das folgendermaßen: „Ich weiß nicht, wie sich Seifenblasen fühlen, wenn sie durch die warme Luft schaukeln, aber vielleicht fühlen sie sich so ähnlich, wie ich mich gestern auf der Bank im Schulhof mit Karen gefühlt habe. So als würde man bloß aus einer angenehmen Oberfläche bestehen.“ (S. 36) Auch hierin erinnert Vincent übrigens stark an Holden Caulfield; vgl. z. B. Salinger, *Der Fänger im Roggen* [Anm. 29], S. 60: „Man darf aber nicht meinen, sie wäre so ein verdammter Eisberg, weil wir uns nie küßten oder so. Das war sie durchaus nicht. Zum Beispiel hielten wir uns oft an der Hand.“ Wenn sich Vincent Karen tatsächlich körperlich nähert, wie während des Besuchs bei Gregory im Bayerischen Wald, dann auf eine eher kumpelhafte Art und Weise: „Es war verdammt dunkel, und ich war auf einmal wahnsinnig glücklich und gab Karen, die vor mir ging, einen Klaps auf den Hintern. Ich hab das noch nie getan: jemanden einen Klaps auf den Hintern gegeben. ‚Hey!‘, sagte Karen und trat mit dem Bein aus wie ein Pferd. ‚Hey!‘, sagte ich, und Gregory fragte: ‚Was macht ihr den da hinten?‘ ‚Die tritt mich!‘, sagte ich. ‚Dann ist ja alles in Ordnung‘, sagte Gregory.“

41 Vincent zitiert ferner, wie schon sein Vorfahr Holden (vgl. etwa Salinger, *Fänger im Roggen* [Anm. 29], S. 52), Fernsehfilme und Filmtitel, die allerdings, ähnlich wie die bloß erwähnten Bücher, kaum intertextuelles Deutungspotenzial entfalten.

42 Vgl. Ohnemus, *Der Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], S. 11f., 40f., 150f. und 166f. Auch Holden Caulfield erwähnt Musik, die er hört oder an die er sich erinnert, an einigen Stellen; vgl. z. B. Salinger, *Fänger im Roggen* [Anm. 29], S. 23 oder 53ff.

Deutlicher noch wird dieses Verfahren der mehrfachen Spiegelung der erzählten Situation im zitierten Text, wenn Karen am Rande einer Gartenparty ein Winter-Haiku des japanischen Zenlehrers und Haiku-Dichters Ryōkan zitiert:

„Als es schon ziemlich spät war, gingen Karen und ich ans Ende des Gartens, wo überhaupt keine Leute waren. Der Himmel war wahnsinnig schwarz und warm und kühl, und der Mond und die Sterne waren auch warm und kühl. Wir hatten Sektgläser in der Hand, wie sich das für ein Gartenfest gehört. Karen hatte ein langes schwarzes Kleid mit einem langen Schlitz an. Wir hatten lange nichts gesagt, und auf einmal sagte sie: ‚Hör mal.‘

‚Ja‘, sagte ich.

Sie sagte: ‚Wir trinken süßen Sake mit den Bauern / bis unsere Augenbrauen / weiß sind vor Schnee.‘

Sie schaute mich an und trank einen Schluck aus ihrem Sektkelch. Dann sagte sie: ‚Gut, was?‘

‚Ja‘, sagte ich und trank auch einen Schluck aus meinem Glas.

‚Ryōkan‘, sagte sie.

‚Ja‘, sagte ich. ‚Wer denn sonst?‘

‚Das ist schon ungefähr zweihundert Jahre her‘, sagte sie. ‚Ryōkan ist mit einem Freund oder mit dieser jungen Nonne im Winter nach Hause gegangen und irgendwie bei den Bauern hängen geblieben, und dann sind sie da draußen vor dem Bauernhaus gestanden und haben Sake getrunken, und es hat die ganze Zeit geschneit.‘ [...]

‚Hey‘, sagte sie. ‚Du hast ja ganz buschige Augenbrauen! Und sie sind ganz weiß vor Schnee, aber du siehst überhaupt nicht japanisch aus. Du siehst eher so aus wie der alte Leo Tolstoi, nur dass der einen langen weißen Rauschebart hatte und einen weißen Russenkittel mit einem schwarzen Gürtel drum.‘

‚Zweihundert Jahre‘, sagte ich. Wir stießen mit unseren Gläsern an und tranken beide einen Schluck Sekt, und Karen sagte das Gedicht noch einmal:

‚Wir trinken süßen Sake mit den Bauern / bis unsere Augenbrauen / weiß sind vor Schnee.‘

‚Das ist wirklich ein verdammt hübsches Sommergedicht‘, sagte ich, und Karen lachte, prustete einfach los, und in dem Wind, der bei ihrem Lachen entstand, flogen die Schneeflocken von ihren Augenbrauen wieder in die Nacht wie verrückte Glühwürmchen.“ (Tiger, S. 129f.)

Wie bei *Blue Motel Room* entsprechen sich hier Zitat und Handlung, in die das Zitat eingebettet ist: Die Bauern trinken wie Karen und Vincent in einer feierlichen, nicht alltäglichen Situation Sake bzw. Sekt, das Jahreszeiten-Thema, das für die klassische Haiku-Poetik zentral ist, wird variiert, und zwar auf eine wiederum selbstironisch postmoderne Art, und über die Augenbrauen werden zitierte und zitierende Figuren weiter aufeinander bezogen. Überdies inszeniert der Abschnitt auch die Poetik des Haiku: Dort kommt es ja darauf an, wenige, das Wirkliche wirklich treffende, authentische Worte in die Stille zu sagen: „Wir hatten lange nichts gesagt, und auf einmal sagte sie: ‚Hör mal.‘“⁴³

43 Vgl. Jan Ulenbrook, 1995, Nachwort, in: Haiku. Japanische Dreizeiler, hrsg. von Jan Ulenbrook, Stuttgart: Reclam, S. 237-266.

Systemreferenzen: An dieser Stelle lässt die Erzählung dem Leser allerdings kaum einen Spielraum, die Kunst der Interpretation selbst zu üben. Von Interesse ist dieses Haiku-Zitat für die Intertextualität in *Der Tiger auf deiner Schulter* deshalb vor allem auch aufgrund der Systemreferenz, die es erzeugt: Karen und in ihrer Spur dann auch Vincent setzen sich nämlich mit dem auseinander, was man im Anschluss an Peter Sloterdijk „Eurotaoismus“ oder „asiatische Renaissance“ nennen könnte.⁴⁴ Durch Karen kommt Vincent gleich eingangs seiner Erzählung mit buddhistischem Gedankengut in Berührung, so bei folgender Geschichte, die Karen bei ihrer ersten Begegnung Vincent in der S-Bahn erzählt,

„eine Geschichte von einem Mönch, der einmal irgendwo in Indien beim Meditieren an einem Flußufer saß, als ein junger Mann ankam und sich vor ihn hinkniete und sagte: ‚Meister, ich will dein Schüler werden.‘

Und der Meister fragte: ‚Warum?‘

‚Weil ich Gott finden will.‘

Der Mönch sprang auf, packte den jungen Mann am Genick, schleifte ihn zum Fluß hinunter und drückte ihm den Kopf lange unter Wasser. Dann ließ er den jungen Mann wieder los und zog ihn aus dem Fluß. Der junge Mann hustete und spuckte das ganze Wasser aus, das er geschluckt hatte. Er hatte gedacht, er würde ertrinken.

Als er sich wieder gefangen hatte, sagte der Mönch zu ihm: ‚Was hast du am meisten gewollt, als ich dich da unter Wasser gedrückt habe?‘

‚Luft‘, sagte der junge Mann.

‚Gut‘, sagte der Mönch. ‚Geh wieder da hin, wo du hergekommen bist, und komm wieder zurück, wenn du Gott genauso sehr willst, wie du jetzt gerade Luft gewollt hast.‘“ (Tiger, S. 18f.)

„Eine ziemlich gute Geschichte“, findet der Ich-Erzähler, und kommt in späteren Reflexionen mehrfach auf sie zurück.⁴⁵ Zwischen Indien und Japan, zwischen traditionellem Buddhismus und Zen, das Vincents Vater an einer Stelle einmal als allzu simpel abtut,⁴⁶ orientieren sich viele, die sich im Sinne Sloterdijks von der alteuropäischen Tradition enttäuscht finden und stattdessen *in oriente lux* suchen. Ohnemus' Hauptfiguren bewegen sich regelmäßig in diesem Erinnerungsraum und besuchen nicht zuletzt deshalb Gregory, einen alten Freund von Vincents Vater, der im Bayerischen Wald zurückgezogen in einer Umgebung lebt, die Karen ausdrücklich als „ziemlich japanisch“ (Tiger, S. 152) bezeichnet.⁴⁷ Mit solchen eurotaoistischen Such-

44 Vgl. Peter Sloterdijk, 1989, Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 86: „Indem sich der Westen in einen versunkenen Osten einräumt und eine asiatische Antike als maßgebliches Kulturmodell des gegenwärtigen Lebens heraufbeschwört, sucht er in einer fremden Vergangenheit nach Möglichkeiten einer eigenen Zukunft.“ Diese Renaissance prägte – dank der Vermittlungstätigkeit etwa von Shunryu Suzuki oder Alan Watts – die amerikanische Beat-Generation, von der Ohnemus wesentliche Impulse empfängt, besonders stark.

45 Vgl. Ohnemus, Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 27, 29 oder 193.

46 Ebd., S. 171f.

47 Ebd., S. 137-156.

bewegungen trifft der Roman recht genau den Zeitgeist der 90er-Jahre, in denen buddhistische, aber auch christliche Meditations- und Kontemplationshäuser einen enormen Zulauf erfahren.⁴⁸

In Adoleszenz- und anderen Romanen der 90er-Jahre stellt die Eltern-Kind-Beziehung ein häufig variiertes Thema dar.⁴⁹ Es lag deshalb wohl auch in der Zeit, dass eine zweite konstitutive Systemreferenz für *Der Tiger auf deiner Schulter* ein Diskurs ist, den man mit den Begriffen ‚Familiensystem‘ oder ‚Familientabu‘ umschreiben könnte. In der Entstehungszeit von *Der Tiger auf deiner Schulter* wurden tabuisierte Familiengeheimnisse im psychotherapeutischen Zusammenhang recht breit und medienwirksam thematisiert. Insbesondere Bert Hellinger geriet mit seiner so genannten systemischen Familienaufstellung zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses und in die Kritik.⁵⁰ In Österreich trug man der Wiener Familientherapeutin Rotraud Perner sogar das Gesundheitsministerium an. Sie hat ihre therapeutische Arbeit ebenfalls in breitenwirksamen Büchern wie *Darüber spricht man nicht. Tabus in der Familie* (München 1999) reflektiert. Kerngedanke dieser familientherapeutischen Richtungen ist es, dass seelische Krankheiten häufig keine endogenen Ursachen im betroffenen Individuum haben, sondern dass sie Symptombildungen zu verdrängten Familientabus wie Abtreibung, Adoption, Selbstmord, Mord, Flucht etc. darstellen.

Es ist wohl kein Zufall, dass für die Familie Berlinger eine protestantische *Familienbibel* eine entscheidende Rolle spielt, in die jedes Familienmitglied bei seinem 30. Geburtstag etwas eintragen kann.⁵¹ Im Grunde praktiziert Vincent mit seinen Aufzeichnungen ja auch nichts anderes als jene traditionelle Form schriftlicher Archivierung des Familiengedächtnisses, für die die besagte Bibel einen Platz bereitstellt. Der Ich-Erzähler greift damit auf das pietistische Modell der Selbsterforschung im Medium der Lebenserinnerung zurück, das mit Karl Philipp Moritz' Roman *Anton Reiser* Ende des 18. Jahrhunderts die Romanliteratur erreicht.⁵²

48 Hingewiesen sei hier nur auf den von der Vatikanischen Glaubenskongregation (noch unter dem späteren Papst Benedetto XVI.) abgestraften Benediktiner-Mönch und Zenmeister Willigis Jäger, dessen Bücher wie *Die Welle ist das Meer* (Freiburg 2000) hohe Auflagenzahlen erreichen und dessen Meditationszentrum „Benediktushof“ in der Nähe von Würzburg jährlich Tausende von Adepten anzieht.

49 Vgl. z. B. Antje Mansbrügge, 2005, *Junge deutschsprachige Literatur mit Tipps, Materialien und Kopiervorlagen für die Unterrichtspraxis* von Markus Langner, Berlin: Cornelsen, S. 19.

50 Grundlegend Bert Hellinger, 2001, *Ordnungen der Liebe*, München: Carl Auer; kritisch zu diesem tendenziell irrationalistischen und autoritätsfixierten Ansatz zum Beispiel Werner Haas, 2005, *Familienstellen – Therapie oder Okkultismus? Das Familienstellen nach Hellinger kritisch beleuchtet*, Heidelberg: Asanger.

51 Vgl. Ohnemus, *Tiger auf deiner Schulter* [Anm. 6], Kap. 3 und *Karen* in den *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau*. Auch dieses Modell ist nicht ganz neu; vgl. z. B. das Eingangskapitel der *Buddenbrooks*.

52 Und diesem *Anton Reiser*-Roman wird wiederum in der Vorgeschichte der Adoleszenzromane ein wichtiger Platz eingeräumt; vgl. Anm. 7.

Insbesondere mit einer Eintragung von Vincents Urgroßmutter – „Ich bin die Frau eines Mannes, der ohne Not seinen Sohn ‚für Führer und Vaterland‘ in den Tod schickt. Ich bin ganz entsetzlich zornig darüber. Ich werde für den Rest meines Lebens nur noch das Nötigste mit ihm reden und nur das Nötigste tun.“ (Tiger, S. 59) – kommt ein Gegenmodell zu jener Verdrängung familiärer Katastrophen in den Blick, deren destruktives Potenzial Vincent und Karen am Ende auseinanderreißt. Im Falle der Urgroßmutter kommt überdies das Dritte Reich in den Blick, dessen sozialpsychologische Erforschung mittlerweile bewiesen hat, wie elementar Verdrängung für ein ‚weiter leben‘ nach 1945 nicht nur in den Familien ehemaliger Opfer war.⁵³

Das Thema des verdrängten Familientraumas verweist ferner auf die griechische Mythologie, zumal auf Ödipus und die Tantaliden-Dynastie. Diese Tradition erwähnt der Roman allerdings nirgendwo ausdrücklich, obwohl er ihr die Makrostruktur seiner Geschichte verdankt. Auch dies kann als ein Hinweis gewertet werden, wie wichtig für den Roman die ‚asiatische Renaissance‘ ist und wie marginal die europäische Tradition. Verdrängen die Familien Vincents und Karens eine lange tabuisierte Abtreibung, so verdrängt der Text des Romans entsprechend eine zentrale Systemreferenz, indem er sich weder in Anspielungen noch in Zitaten auf jene archaischen Familien-, Dramen‘ bezieht, die ihren ersten Ausdruck in der Literatur gefunden haben. Gérard Genette würde in diese Falle von „Hypertextualität“ sprechen: Der spätere Text ist ohne seine Vorlage nicht denkbar, allerdings markiert und zitiert er diese nicht auf erkennbare Weise, sondern er überlagert sie unausgesprochen.

„Der schöne große Knopf“

An einer Stelle erzählt Vincent, dass ihm sein Bruder die Tagebücher Franz Kafkas nach Amerika geschickt habe.⁵⁴ Eben diesem Text entnimmt Ohnemus das erste Motto, das er seinem Roman vorangestellt hat, eine Eintragung Kafkas vom 27. September 1911:

„Der schöne große Knopf schön angebracht unten auf dem Ärmel eines Mädchenkleides. Das Kleid auch schön getragen, über amerikanischen Stiefeln schwebend. Wie selten gelingt mir etwas Schönes, und diesem unbeachteten Knopf und seiner unwissenden Schneiderin gelingt’s.“⁵⁵

53 Vgl. vor allem Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall, 2002, „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M.: Fischer; Sabine Bode, 2004, Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen, Stuttgart: Piper. Vgl. auch Ohnemus, Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 48-52.

54 Vgl. Ohnemus, Der Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 78f.

55 Zitiert bei Ohnemus, Der Tiger auf deiner Schulter [Anm. 6], S. 7.

Dieses Zitat, im Sinne Gérard Genettes ein „Paratext“,⁵⁶ enthält *in nuce* die Poetik eines Romans, in dem vorgefundene ‚Stoffe‘ neu zusammengenäht und -geflickt werden. Man findet sich, gerade im Dialog des Romans mit dem zitierten Kafka-Satz, an eines *der* Muster abendländischer Zitierkunst erinnert, an die Centonendichtung der Spätantike nämlich.⁵⁷ Ohnemus’ künstlich-kunstvolles Gewebe – nichts anderes bedeutet ja ursprünglich *textum* – aus vielen fremden und ein paar eigenen Fäden schwebt ebenfalls über „amerikanischen Stiefeln“: Oben hat sich gezeigt, wie zentral insbesondere Salinger für die Intertextualität von *Der Tiger auf deiner Schulter* ist. „Schön“ ist nach Kafka das eingefangene Bild des Mädchenkleides mit dem großen Knopf, weil es eben keine Kopfgeburt eines informierten Intellektuellen ist, sondern vielmehr dem *Nichtwissen* einer anonymen Schneiderin entstammt:

An diesem Ideal kunstvoller Einfachheit kann man im Unterricht Ohnemus’ Roman messen, wenn man dieses literarische Patchwork mit Schüler(inne)n betrachtet und wieder auflöst, ana-lysiert: Können sich die Schüler(innen) mit Karen und Vincent noch identifizieren, wenn sie all die Zitate und Anspielungen durchschaut haben? Stichwort ‚Mimesis‘: Nehmen Sie dem Autor diese Gestalten ab? Stichwort ‚Imitatio‘: Halten sie es für „etwas Schönes“, wenn sie allenthalben auf Nahtstellen und das *bewusst* Gewollte in diesem Buch gestoßen werden?

Martin Hofschuster, der den Roman mittlerweile in zwei elften und einer neunten Klasse an bayerischen Gymnasien gelesen hat, fasst die Ergebnisse der Evaluierung seines ersten Versuches so zusammen:

„Viele lobten bereits vor der Behandlung im Unterricht den Umstand, dass der Roman ‚leicht zu lesen‘ sei. [...] Manche Schülerinnen wählten weniger das analytische Herangehen an den Roman und begannen stattdessen, sich mit den Romanfiguren zu identifizieren. Ein Schüler berichtete z. B. im Unterricht, er sei vor einiger Zeit wie Vincents Vater nach einem Unfall im Krankenhaus gelegen und habe immer dasselbe Bild angestarrt, das ihm schließlich Trost spendete. Andere wiederum erzählten, sie seien frisch verliebt und könnten deshalb mit Vincent und Karen nachempfinden, vor allem, wie schlimm eine erzwungene Trennung sein müsse.

Es gab auch kritische Stimmen. Einige Schülerinnen und Schüler ließen sich auf die tiefere Ebene des Romans nicht ein. Für sie blieb er ein ‚unglaubliches Jugendbuch‘, das man ‚eher in der 7. Klasse‘ lesen sollte. Bei manchen schien auch die anfänglich positive Meinung über den Roman gerade in den Stunden zu kippen, als die Kritik an *Trainspotting* zur Sprache kam.

56 Darunter versteht Genette neben Motti Titel, Vor- und Nachworte, Einleitungen, Titelblätter, Waschzettel, Fußnoten, Marginalien, Illustrationen oder auch Umschläge.

57 Ein Cento (griechisch *kénton* oder *kéntron*) ist ein wenigstens zum größten Teil aus Zitaten eines anderen Textes zusammengesetztes ‚Flickengedicht‘, in dem die zitierten Passagen durch den neuen Kontext häufig auch einen neuen Sinn erhalten; vgl. Theodor Verweyen und Gunther Witting, 1991, *The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody*, in: *Intertextuality*, hrsg. von Heinrich Plett, Berlin: de Gruyter, S. 165-178.

Eine letzte Spur, die der ‚Tiger‘ hinterließ, soll nicht unerwähnt bleiben. Ein Schüler fing selbst an, im Stil von Vincent bzw. Günter Ohnemus zu schreiben und verfasste ein Manuskript mit dem Titel *Gar nicht!*⁵⁸

So viel scheint sicher: Der *Tiger auf deiner Schulter*, in dem die intertextuelle ‚Imitation‘ der ‚Mimesis‘ jugendlicher Emotionen dient, erlaubt Schüler(inne)n einen Erkenntnisweg, der von der identifikatorischen Lektüre über die Einsicht in die Konstruiertheit des Textes entweder zu einer aufgeklärteren Identifikation zurückführen oder auch in einer Enttäuschung auslaufen kann. Wer sich fragt, ob es solch weise und urteilssichere Jugendliche wie Karen und Vincent ‚wirklich‘ gibt, wer sich fragt, ob deren Sexualität nicht bis zum Kitschigen weichgezeichnet wird, der befasst sich indirekt auch mit sich selbst und dem, was er dann wirklich für authentisch oder glaubwürdig hält. Wer den Roman gründlicher gelesen, besprochen fort- und umgeschrieben hat, hat in jedem Fall etwas von dem verstanden, was die Formalisten die ‚Gemachtheit‘ von Literatur nennen. Ferner könnten manche Schüler(innen) lebensweltlich relevante Fragen (Wertorientierung und Familiensysteme) in einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Text weiter verfolgen; das wird nicht zuletzt von den gewählten Methoden abhängen.

Folgende aufeinander aufbauende Ziele sollte eine Sequenz, die sich mit diesem Text beschäftigt, verfolgen: Analyse epischer Texte, Erarbeitung postmoderner Schreibweisen und ihres philosophischen und historischen Zusammenhangs (Intertextualität, asiatische Renaissance), Erarbeitung werkbiografischer Linien, Diskussion zentraler ethischer Fragen aus den Bereichen Religion, Politik und Familienpsychologie am Leitfaden literarischer Modellbildungen. Man wird den Text wohl in der zehnten oder elften Klasse lesen.

Martin Hofschuster hat folgende Einheiten entwickelt, die zumeist von einem produktiven Ansatz ausgehen, der in die Roman-Analyse hineinführt: Einstieg (Vincent van Gogh *Souvenir de Mauve*; freies Schreiben zum Bild, Bezüge zwischen Gemälde und Roman, Figurencharakteristiken) – Thema ‚Familie‘ (Mindmapping zum Thema Familie, Familienkonstellation im Roman) – Erzähltheorie (Umschreibübungen mit Auszügen aus *Effi Briest*, *Leutnant Gustl* und *Der Major* [Britting], Erzählsituation, Raum- und Zeitgestaltung) – Intertextualität I (Schwerpunkt *Trainspotting*; Vergleich der Liebeskonzeptionen, Diskussion der Glaubwürdigkeit der beiden Schreibweisen) – Intertextualität II (*Blue Motel Room*; eigene Übersetzungsversuche, Bezüge zwischen Liedtext und Roman; Diskussion der Authentizität des Romans) – Intertextualität III (zu Ryōkans Haiku; Haiku-Poetik, Gedichtanalyse, Haiku-Werkstatt, Zitiertechniken des Romans) – Schluss (Merkmale der Postmoderne und ihrer Erzählkunst).⁵⁹ Unerlässlich ist es ferner, die vielfältigen Bezüge zu *The Catcher in the Rye* herauszustellen.

58 Hofschuster, Lektüresequenz [Anm. 22], S. 37.

59 Hofschuster, Lektüresequenz [Anm. 22], S. 12f.

In seinen *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau* überschreibt Ohnemus einen kleinen Text mit *Kein Beitrag zur Literaturgeschichte*:

„Neinnein‘, sagte sie auf dieser Party vor fünfzehn Jahren. ‚Ich schreib überhaupt nicht. Ich mach keine Literatur.‘ Das war die Party, nach der sie von keinem der Anwesenden je wieder eingeladen wurde. ‚Das, was ihr könnt, kann ich schon lange. Und für das, was ich schreiben möchte, bin ich nicht gut genug.‘“

Das, was Ohnemus' Roman kann, können literarisch weniger komplexe Adoleszenzromane aus den 90er-Jahren wie *Ich ganz cool* von Kirsten Boie, *Crazy* von Benjamin Lebert oder *Spielzone* von Tanja Dückers vielleicht nicht unbedingt. *Der Tiger auf deiner Schulter* bietet sich als Schullektüre für die Sekundarstufe gerade deshalb vorzüglich an, weil er, mit den Worten Bettina Hurrelmanns, „für die Privatlektüre teilweise schwierig, für literarisch-ästhetisches Lernen im engeren, auch schulischen Sinne dagegen geeignet“⁶⁰ ist.

Auf das Wörtchen „teilweise“ kommt es an: Leslie Fiedler hat in seinem berühmten Essay *Cross the border, close the gap* von 1972 die Unterscheidung zwischen ‚hoher‘ und ‚trivialer‘ Literatur nivelliert und damit so etwas wie einen Startschuss für jene „Wiederkehr des Erzählens“ gegeben, von der eingangs die Rede war. Auch *Der Tiger auf deiner Schulter* quert mehrfach die Grenze zwischen einem für literaturgeschichtlich informierte Rezipienten reizvollen Spiel mit vor allem anglo-amerikanischen Traditionen und einem auf die Identifikation und das Vergnügen junger Leser(innen) angelegten Unterhaltungsroman. Auf dieser Grenze lässt sich ein lebendiger Literaturunterricht inszenieren.

60 Bettina Hurrelmann, ⁴2006, Kinder- und Jugendliteratur im Unterricht, in: Grundzüge der Literaturdidaktik, hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Hermann Korte, München: dtv, S. 134-146, hier: S. 141.