

EEN SCHERVENROMAN
OVER DE CONSTRUCTIE VAN BOTHO STRAUß'
DER JUNGE MANN

Peter DE CLERCQ

Op een morgen ontwaakt de verkoopster van edelstenen en tot haar verbazing zweeft ze boven de daken in haar bed, dat lange poten gekregen heeft. Wanneer ze, na een affaire met een groenachtig schemerend wezen, de liefde bedrijft met een "prachtig mannenlijf", knappen de poten van het bed af. Net op tijd wordt ze door een helikopter gered. Nadat vele wetenschappers zich over dit zonderlinge voorval het hoofd gebroken hebben, kiezen ze een jonge man tot hun woordvoerder. Die beweert dat ze het gebeuren *als geheel* niet kunnen begrijpen, hoewel ze in staat zijn de afzonderlijke delen te verklaren.

De jonge man vergelijkt hun positie met die van een archeoloog, die alle brokstukken van een kruik vindt en ze probleemloos in elkaar past; de scherven dateren echter vreemd genoeg uit de meest uiteenlopende periodes. Volgens de spreker is het de beste oplossing, de kruik die doorheen de geschiedenis reikt niet samen te voegen, en de resultaten van hun onderzoek in scherven — met andere woorden : volledig open voor interpretatie — te laten liggen.

Die Händlerin auf der hohen Kante is één van de scherven die Botho Strauß in *Der junge Mann* biedt. Uit het verder doortrekken van de analogie tussen kruik en boek volgt dat een totaalinterpretatie niet wenselijk is en dat we de brokstukken moeten leren appreciëren. Niettemin pas ik enkele scherven van het boek in elkaar, maar laat ze al vlug weer door mijn vingers glijpen; er blijkt immers geen lijm sterk genoeg om ze bij elkaar te houden.

In de kritiek op *Der junge Mann* werd tot nu toe vooral de nadruk gelegd op het versplinterd karakter van de roman. Reich-Ranicki noemt het boek heel toepasselijk "een hoop scherven"¹, Ray Ockenden beweert dat "de episodens van dit werk, hoewel ze meer gewicht hebben dan de sketches van *Paare, Passanten*, in hoge mate onafhankelijk blijven van elkaar"², Stadelmaier gaat zelfs zo ver te schrijven dat men "Strauß' boek moeiteloos zou kunnen versnipperen"³. Enkel Fritz Wefelmeyer en Henriette Herwig beklemtonen de samenhang van het boek. Wefelmeyer vraagt zich af of niet "een complex net van associaties de vertelling zou dragen"⁴; Henriette Herwig wijst op het verweven van motieven, op identieke locaties in de verschillende hoofdstukken en op de centrale figuur, die achter

wisselende maskers verborgen gaat⁵. Het gevaar, dat men vanuit deze invalshoek de proliferatie van de betekenissen en de gedissemineerde rijkdom van *Der junge Mann* indamt, is echter reëel. Desondanks mag de meerwaarde aan betekenis, die door associaties kan ontstaan, niet onopgemerkt blijven. Daarom zal ik enkele lijnen die doorheen de roman lopen op het voorplan brengen, echter zonder de bedoeling het boek tot een paar thema's te reduceren.

Alvorens deze motieven te onderzoeken, moeten we het fragmentaire karakter van de roman specifiekier toelichten. Narratologisch gezien kenmerkt de versplintering van *Der junge Mann* zich door het ontbreken van een lineaire plot, door het opduiken van steeds nieuwe personages, door de verschillende locaties van de handelingen en door de wisselende focalisatie. Verder varieert de verteller de vertelvorm en het genre voortdurend; het boek bevat kunstspreekjes, fabels, nieuwe mythen, reflecties, speculaties, anecdoten, levensverhalen, science fiction, zelfs pornografie. De fragmentatie volgt rechtstreeks uit het poëtologisch programma dat de ik-figuur in de *Einleitung* neerschrijft. Daarin geeft de verteller uiting aan een radicale ontologische twijfel :

Diese Welt also ist von A bis Omega, durch Leben und durch Unbelebtes an die Unumkehrbarkeit allen Geschehens gefesselt, an das Nicht-Gleichgewicht, an die Dynamik von Unordnung und verschwenderischer Struktur. Sie hat offenbar für ein Sein keinen Platz. Nur der sich selbst bewußte Menschen-Geist, um seiner angeborenen Verzweiflung Herr zu werden, bedurfte der jahrtausende-währenden 'Lebenslüge' und — von Platons Ideen bis zur Quantenmechanik — immer neuer Trostbe-
weise, daß etwas universal und zeitlos gültig sei.⁶

Niets kan op ontologische basis superioriteit over iets anders opeisen. Deze typisch postmodernistische trek⁷ uit zich in een verregaande decentratie en desintegratie, die op hun beurt weer aanleiding geven tot de versplintering van de roman. Samen met en nauw verbonden met zijn ontologische twijfel is Strauß' antwoord op de Aufklärung verantwoordelijk voor de fragmentatie van het boek; op de instrumentalisatie van de geest door de Verlichting reageert hij met een poging tot convergentie van ratio en mythe.

Strauß enerzijds en Horkheimer en Adorno anderzijds maken wel dezelfde analyse van de hedendaagse maatschappij als vrucht van de Verlichting, hun conclusies verschillen echter. Horkheimer en Adorno bekritisieren in *Dialektik der Aufklärung*⁸ de over-systematisatie van de menselijke geest, waardoor de zintuigen de wereld enkel nog kunnen waarnemen volgens de categorieën die

hen vooraf ingeprent zijn. Het verstand wordt beheerst door schematismen, die elke waarneming op een totalitaire manier in *hun* keurslijf dwingen. "Vernunft" is tot een organisatie zonder inhoudelijke doelstelling verworden, een "zwecklose Zweckmäßigkeit" (p. 80-81). Niettemin blijven Horkheimer en Adorno vasthouden aan de Aufklärung; zo schrijven ze in hun inleiding: "Wir hegen keinen Zweifel — und darin liegt unsere petitio principii —, daß die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist." (p. 3). Strauß' reactie op Adorno is radicaal: hij verwerpt het dialectische denken dat in de Frankfurter Schule naar het hoogste niveau gevoerd werd, hoewel hij beseft dat we daardoor "dommer" worden. "Ohne Dialektik denken wir auf Anhub dümmer; aber es muß sein: ohne sie!"⁹ Zo creëert Botho Strauß de voorwaarden voor het vervagen van de ontologische grenzen in *Der junge Mann*, waardoor een realistische en een fantastische wereld probleemloos in elkaar kunnen glijden. "Wir brauchen Schaltkreise," zo schrijft hij in de *Einleitung*, "die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind, wir brauchen schließlich die lebendige Eintracht von Tag und Traum, von adlergleichem Sachverstand und gefügigem Schlafwandel." (*DjM*, p. 11). Door het verenigen van dag en droom, van ratio en mythe, verweert *Der junge Mann* zich tegen de niets ontziende schematisering van de geest door de Verlichting.

Het thema van de Verlichtingskritiek, gekoppeld aan een maatschappijkritiek, voert ons doorheen de hele roman. Strauß bekritiseert al in de *Einleitung* wat hij de "Fortschritts-gesellschaft" noemt: hij betwijfelt de mening dat vooruitgang ook verbetering zou betekenen. Een cultuurpessimist mag hij dan al zijn, een modieuze profeet van het verval, zoals Michael Schneider ons graag zou doen geloven¹⁰, is hij geenszins. Strauß verzet zich zelfs tegen de idee van verval, omdat die de negatieve afspiegeling van de vooruitgangsgedachte is. "Nein, die Idee des Zerfalls ist nur ein Gesinnungstrug, der Kobold eines verbrauchten Fortschrittsglaubens" schrijft de verteller in de inleiding. En hij gaat verder: "Wir verwandeln uns ja, und eins geht aus dem anderen an- oder gegenteilig hervor." (*DjM*, p. 12). De auteur prefereert met andere woorden de notie van verandering boven die van verval. Na de inleiding komt de maatschappij nog in verschillende hoofdstukken en vertellingen ter sprake. Zowel in *Der Wald*, waar de zakenvrouw op de bouwvakkerskoning en zijn gevolg stuit, als in het vierde hoofdstuk, *Die Terrasse*, waar Leon de begrafenisprocessie van de "Slechtste aller Duitsers" ziet voorbijtrekken, voert Strauß de samenleving als bonte stoet op, gedirigeerd door "Meister Fortschritt" (*DjM*, p. 299). *Der zurück in sein Haus gestopfte Jäger* is een parabel over de verpletterende kracht van de maatschappelijke orde, die de mens zijn laatste stukje vrijheid afneemt, zodat hij tot een moorddadig wezen ontaardt. "Frei wie noch nie, frei wie verrückt"

schreeuwt Reppenfries in *Die Terrasse* (DjM, p. 195); hij doelt daarmee op de schijnbare vrijheid van de mens : men kan zelf niets meer classificeren dat nog niet in maatschappelijke schematismen voorgeprogrammeerd is. *Der junge Mann* geeft ook blijk van ecologisch bewustzijn. Wanneer de zakenvrouw in het tweede hoofdstuk het bos instapt, wordt de consumptie- en wegwerpmaatschappij bekritiseerd, en met het verhaal *Bernd und Bäumin* oefent de verteller in het vierde hoofdstuk kritiek uit op de utilitaire houding van de mens tegenover de natuur. Opmerkelijk is de reminiscentie aan dit verhaal in *Der Turm*, waar Ossia in een van zijn films net als Bernd verliefd wordt op een boom (DjM, p. 333). Als alternatief voor deze samenlevingsvorm biedt Strauß ons de Syk-gemeenschap, waarin droom, spel, verzamelen en synthese op logica en vooruitgang de bovenhand gekregen hebben. Niettemin bevat het hoofdstuk *Die Siedlung* het mooiste beeld uit het boek om de Verlichting te bekritisieren : we hebben onze kleine planeet zo volgestouwd met vernietigingswapens, zo schrijft het hoofdpersonage, "als wollten wir eines Tages Sonne spielen" (DjM, p. 115).

Voor een tweede rode draad doorheen de roman zorgt de notie van de tijd. De eerste woorden van het boek luiden als klokslagen de filosofische reflecties van de ik-figuur in : "Zeit Zeit Zeit". De algemeen aanvaarde lineaire tijdservaring moet volgens hem als tijdsbegrip van het vooruitgangdenken verworpen worden. Maar, zo schrijft hij, "dazu brauchen wir andere Uhren, das ist wahr, Rückkoppelungswerke, welche uns befreien von dem alten sturen Vorwärts-Zeiger-Sinn" (DjM, p. 11). In *Die Terrasse* heeft Hanswerner het in die zin over "das Prinzip des rückverbundenen Lebens" (DjM, p. 204), waarmee hij op het belang van de verbondenheid met het verleden wijst. Op verschillende plaatsen in de roman staat de tijd gewoonweg stil. Dit stilstaan van de tijd is niet eenduidig positief op te vatten. Weliswaar geldt het op sommige plaatsen als alternatief voor de lineaire tijd en gaat het hand in hand met de "Rückverbundenheit"; als literaire uitdrukking voor de over-informatie, het over-aanbod aan zintuiglijke indrukken op elk moment van de dag is de hortende tijd echter een partikel van de lineaire tijdservaring. In nog andere verhalen van *Der junge Mann* blijkt de enige kwaliteit van de stilstaande tijd haar "andersheid" te zijn, niet in termen van positief of negatief uit te drukken.

De zakenvrouw uit het tweede hoofdstuk maakt een hektische verschrikkingstocht door een fantastisch bos, waarin de tijd stil staat : in het woud heerst een "Wildnis von Gleicher Zeit" (DjM, p. 96). Drie vertellingen uit het boek vertonen gelijkaardige ontwikkelingen. Na het gesprek op het terras loopt Leon verloren in een park, "ersonnen und entworfen im Geist der stillstehenden Zeit" (DjM, p. 308) net zoals het bos in het tweede hoofdstuk; zowel Leon als de zakenvrouw



Arlette Weygers als Lotte in de openingsmonoloog van *Groot en Klein* (De Tijd, regie : Johan Van Assche) (Foto : Patrick De Spiegelaere)



Arlette Weygers en Lucas Vandervorst in *De Hypochonders* (De Tijd, regie : Sam Bogaerts) (Foto : Patrick De Spiegelaere)

worden in hun tocht door een soort sluis naar een ander realiteitsniveau getransporteerd. In *Der Turm* verzint Ossia het plan voor een film, waarin Pat net als Leon en de zakenvrouw in een synchrone wirwar terecht komt (*DjM*, p. 383). Almut tenslotte vertelt in haar verhaal hoe ze bij het binnenrijden van de stad, zonder het van plan te zijn de richting volgt die bepaalde pijlen aanwijzen — net zoals de zakenvrouw de richting van de pijlen volgde. Beide zakenvrouwen (Almut is op dat ogenblik in haar verhaal ook zakenvrouw) stoten door het volgen van de pijlen op een vreemdsoortig tijdsprincipe — de ene vrouw in het bos, de andere in een schilderijtentoonstelling.

Een tweede netwerk van tijdsassociaties vertrekt vanuit het derde hoofdstuk, *Die Siedlung*. Het speciale tijdsbesef van het Synkreas-olk komt overeen met het tijdsbesef dat Gründe, de klant van de zakenvrouw in *Der Wald*, verwacht van de bewoners van de nederzetting die hij zal stichten. Gründes plannen werden in de helse tocht van de zakenvrouw geanticipeerd — wat ze zelf beseft: "mir träumte, was er denkt" (*DjM*, p. 106). De hele Synkreas-utopie zit trouwens al in Leons theatervisioen in *Die Straße* vervat. Een motief dat speciale aandacht verdient is dat van de toren: de toren van het Duits in het bos vertoont veel gelijkenis met Gründes toren en bijna het gehele vijfde hoofdstuk speelt zich af in een toren, het Hotel Tower-Bellevue, waar net als in en om de overige torens in het boek, een ander soort tijd regeert.

In *Die Terrasse* stopt de tijd in de raamvertelling en blijft de dag in een ochtendlijke schemering steken. In een van de verhalen, *Die Frau auf der Fähre*, raakt Leon gevangen in Mero's herinneringen; daar overheerst een verlamme tijdsmaat, net zoals in *Der Turm*. De parallel tussen *Der Turm* en Leons verhaal wordt nog versterkt door een gelijkend detail: in beide geschiedenissen wordt een van de figuren geconfronteerd met vijf mensen rond een tafel, die door een vreemd tijdsprincipe bevangen zijn.

Na maatschappijkritiek en tijd doorkruist identiteitsverlies als thema verschillende hoofdstukken van het verbrokkeld verhaal. De mens als rationeel denkende en handelende eenheid is in de psychologie een fictie gebleken. Piet Vroon beschrijft in *Tranen van de Krokodil*¹¹ de hersenen als combinatie van drie structuren met een verschillende fylogenetische ouderdom. De neocortex, of dat deel van de hersenen dat een mens onderscheidt van de dieren, zou te snel ontwikkeld zijn, zodat dit het limbisch systeem (het zoogdier-gedeelte van onze hersenen) en de hersenstam (ons reptielenbrein) niet altijd onder controle kan houden. De drie systemen gaan bijgevolg relatief onafhankelijk van elkaar opereren, wat van de mens een schizoïd wezen maakt. Peter Sloterdijk gaat nog

een stap verder in zijn *Kritik der zynischen Vernunft*. Hij ziet het verlangen naar identiteit als een van de hardnekkigste onbewuste programmeringen door opvoeding en onderwijs. Onze ware natuur is echter doordrongen van wat hij "oorspronkelijke Niemandheid"¹² noemt. Horkheimer en Adorno tenslotte wissen de mens als individu uit. De mens wordt de "willekeurige representant van zijn geografisch, psychologisch, sociologisch type"¹³, met andere woorden een doorsnede van vele mensen. "The subject is an empty place where many selves come to mingle and depart" schrijft Helmut Lethen in *Approaching Postmodernism*¹⁴.

Deze postmodernistische notie van het individu, of beter non-individu, duikt in verschillende hoofdstukken van *Der junge Mann* op. In *Der Wald* gaan er een heleboel herinneringen door het hoofd van de zakenvrouw, waarvan ze er maar weinig als haar eigen herkent; veeleer een mengeling van herinneringen uit haar eigen leven én dat van andere mensen neemt bezit van haar geheugen. "Ich war der aus zu vielen Menschen Gemischte" (*DjM*, p. 303) merkt Leon in *Die Terrasse* over zichzelf op, en Ossia speelt in zijn succesfilms een algemeen type, dat door iedereen herkend wordt, omdat iedereen "zijn deel aan hem heeft" (*DjM*, p. 332). Uit Pat straalt het "raadselachtig algemene" (*DjM*, p. 348) en verder is er nog sprake van de mensen als "Anonymitäten" (*DjM*, p. 365) en over een filmster als "Vielpersonenmensch" (*DjM*, p. 366). In Strauß' roman wordt de identiteit van de mens dus uitgewist en vervangen door een mengelmoes van gedachten en gevoelens van alle mensen. In die context is het dan ook niet te verwonderen dat verschillende personages uit het boek gelijklopende ervaringen hebben.

Leon Pracht en Almut hebben allebei ambities op het terrein van de kunst en beiden beleven een kunstcrisis. Het onderscheid tussen de twee figuren bestaat erin, dat Almut de moed heeft, zich weer aan de schilderkunst te wijden, daar waar Leon, het hoofdpersonage van het eerste, vierde en vijfde hoofdstuk, zich blijvend van de kunst afwendt. Zoals H. Müller al aangaf¹⁵, wordt kunst daardoor nog niet negatief beoordeeld in het boek. De roman wil de hoop levend houden dat kunst — mijn vierde thema — de kracht heeft, de lineaire tijdservaring te doorbreken. De ik-figuur uit de *Einleitung* weet, dat de verteller de tijd-pijl zal proberen trotseren en "het schild van de poëzie tegen hem zal verheffen" (*DjM*, p. 15). Leon hoopt in en met het theater een andere tijdservaring op te roepen in *Die Straße*; hij drukt dit uit met een reeks namen voor het theaterspel dat hij verlangt: "die Gegen-Welt", "die Überschreitung", "die Bühne als Eingangspforte zur Großen Erinnerung", "Tanz der Reflexionen mit den Geistern", "den Zuschauer in den 'Hinteren Raum' locken". Als plaats voor dit soort toneelspel

ziet hij "eine Höhle in der Zeit" (*DjM*, p. 32). Een derde voorbeeld voor de mogelijke kracht van het kunstwerk is Almut voor het schilderij van Morris Louis. Het schilderij roept een "vreemdsoortige tijd-maat" (*DjM*, p. 272) op, waardoor Almut het gevoel krijgt, zich te moeten verdedigen. Met de beschrijving van het schilderij wordt de parallel tussen Almut en de zakenvrouw uit *Der Wald* verder doorgetrokken : Morris Louis' schilderij vertoont namelijk gelijkenissen met "der Deutsche" in het tweede hoofdstuk. Beiden zijn ze kolossaal, worden ze met een andere tijdservaring geassocieerd en bezitten ze in het boek de vreemde eigenschap, iemand ruimtelijk met hun stem te omgeven. In *Der Turm* tenslotte is ook Alfred Weigert een dergelijke kolos in een andere tijdssfeer geworden.

Naast het geloof in de kracht van de kunst vinden we in *Der junge Mann* het debat over elitaire kunst tegenover massakunst, twee begrippen waarover in de postmoderne kritiek veelvuldig geschreven wordt. De twee impressario's in *Die beiden Talentsucher* vertegenwoordigen elk een principe, net zoals Margarethe en Pat, de twee vrouwen rond Weigert, respectievelijk de elitaire en de populaire kunstvorm representeren (zie *DjM*, p. 347). De discussie duikt verder nog tweemaal op in het vijfde hoofdstuk, in Leons bespreking van Ossia's films (*DjM*, p. 336) en in het gesprek tussen Leon en Yossica (*DjM*, p. 358).

Aansluitend bij de kunstproblematiek verdient de metatextualiteit in *Der junge Mann* aandacht. Niet alleen in de *Einleitung* wordt het vertellen gethematiseerd, ook in het vierde hoofdstuk, waar Leon zijn vertelwijze bekomentarieert, en in het derde hoofdstuk, is dit het geval. *Nur noch wenig lichte Momente* geeft niet enkel reflecties over het vertellen, maar maakt bovendien verwijzingen naar andere verhalen binnen de roman. Zijn verhaal lijkt wel een samensmelting van elementen uit de vorige hoofdstukken : een man, die in een kiosk bier gaat halen, kwam in de *Einleitung* al ter sprake; als hij in het bos verloren loopt, herinnert de verteller ons aan het tweede hoofdstuk en de nederzetting waarop hij stoot, is een copie van de woonplaats van de Syks in *Die Siedlung*¹⁶. Het besluit dat de ik-verteller in de *Einleitung*, in *Nur noch wenig lichte Momente* en in *Die Terrasse* hetzelfde personage zijn, kan echter niet gefundeerd worden; Leon Pracht en de etnoloog als één personage beschouwen, zoals Henriette Herwig voorstelt, lijkt een al te voorbarige conclusie.

De liefde is mijn laatste thema. De sleutel tot de liefdesproblematiek in *Der junge Mann* bevindt zich in het vierde hoofdstuk, waar Leon op het terras een exposé geeft over zijn liefdeservaring. Pracht is op zoek naar de pure liefdesroes en vindt die enkel in het liefdesbegin, met andere woorden op het moment, dat

de romance nog niet aangepast is aan de samenleving, dat de liefde nog asociaal is. "Der Rausch übersteht nicht die Einfügung in das soziale Leben" schrijft Strauß in *Paare, Passanten*¹⁷. Met de inpassing van de liefde in de maatschappij verdwijnt ook de ekstase. *Die Frau meines Bruders* is ondanks al zijn weerzinwekkendheid het verhaal van een dergelijke totale overgave, van een onaangepaste, asociale liefdesroes, waar het nog niet "von Gesellschaft wimmelt" (*Paare, Passanten*, p. 54). De etnoloog en zijn schoonzuster bedrijven de liefde in een in *Paare, Passanten* luid bejubelde "Ort, Stand und Stünde auslöschende Liebes-Isolation" (p. 57), in een huis afgesloten van de buitenwereld, waarna de etnoloog het grootste geluk mag beleven, namelijk wegzinken in een "glückliche Ohnmacht" (*Paare, Passanten*, p. 54). Omdat Leon enkel in het liefdesbegin bevrediging vindt, ervaart hij de liefde als een ambigu iets : de vermenging van "Sinnenfreude und Melancholie" (*DjM*, p. 245). Het *Liebeslicht*, een monstertje wiens gezicht voor de ene helft uit Baudelaire, de andere helft uit Hitler lijkt te bestaan, stelt de tegenstrijdige gevoelens die in de liefde tot uiting komen zelfs aanschouwelijk voor. Maar de liefde zorgt in de roman niet enkel voor kommer en kwel. Net als de kunst bezit ze de kracht, een andere tijdservaring op te roepen. De affaire van de zakenvrouw met de badmeester in *Der Wald* toont dat ze met ware liefde het labrynt van de stilstaande tijd had kunnen doorbreken (*DjM*, p. 96). Ook hier is er echter geen eenduidigheid; in *Die Frau auf der Fähre* verplaatst de liefde Leon naar een andere tijdservaring, maar ze haalt hem later ook terug naar zijn vroegere tijdsbeleving. Op die manier staan liefde en tijd in een dubbelzinnige relatie tegenover elkaar.

Dubbelzinnigheid is Strauß' waarmerk : na al mijn puzzelwerk ligt voor mij nog altijd een hoop scherven. Misschien liggen ze een beetje anders nu, of kleven er nog enkele half aan elkaar. De puzzel is alleszins te uitdagend, om de stukjes zomaar te laten liggen. Om het met een term van Roland Barthes te zeggen : de tekst is te "scriptible", om hem zomaar opzij te schuiven. Bovendien moeten we ermee leren leven, dat voor dergelijke teksten het resultaat van onze inspanningen in onze pogingen vervat ligt.

Noten

1. Marcel Reich-Ranicki, "Manchmal wurde die Langeweile schier unerträglich", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, nr. 272, 1 december 1984. (Mijn vertaling, P.D.C.)
2. Ray Ockenden, "Recuperations of the past", in *The Times Literary Supplement*, 22 februari 1985, p. 210. (Mijn vertaling, P.D.C.)

3. Gerhard Stadelmaier, "Die Hypochonder sterben aus", in *Die Stuttgarter Zeitung*, Nr. 185, 11 augustus 1984, p. 49. (Mijn vertaling, P.D.C.)
4. Fritz Wefelmeyer, "Botho Strauß' 'Der junge Mann' und die Literaturkritik", in *Literaturmagazin* 17, 1986, p. 51-70: 64. (Mijn vertaling, P.D.C.)
5. Henriette Herwig, "'Romantischer Reflexionsroman' oder erzählerisches Labyrinth ? Zu *Der junge Mann*", in Michael Radix (red.), *Strauß lesen*, München-Wien, 1987, p. 267-282.
6. Botho Strauß, *Der junge Mann*, München, 1987, p. 14. Verder zal ik naar het boek verwijzen als DjM.
7. Voor een bespreking van de ontologische twijfel in het postmodernisme, zie : Douwe Fokkema and Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, 1986, p. 29 en 46; Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, 1988, p. 37.
8. Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1977.
9. Botho Strauß, *Paare, Passanten*, München, 1985², p. 115. Voor een uitstekende analyse van deze passus, zie : Peter von Becker, "Platos Höhle als Ort der letzten Lust", in Michael Radix (red.), *Strauß lesen*, München-Wien, 1987, p. 10-36.
10. Michael Schneider, "Botho Strauß, das bürgerliche Feuilleton und der Kultus des Verfalls", in *Wespennest*, nr. 41, 1980, p. 29-41.
11. Piet Vroon, *Tranen van de Krokodil. Over de te snelle evolutie van onze hersenen*, Baarn, 1989.
12. Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, 1983, p. 156. (Mijn vertaling, P.D.C.)
13. Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1977, p. 77. (Mijn vertaling, P.D.C.)
14. Helmut Lethen, "Modernism Cut in Half : The Exclusion of the Avant-Garde and the Debate on Postmodernism", in Douwe Fokkema and Hans Bertens (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, 1986, p. 233-238:236.
15. Heidy M. Müller, "Transformationen romantischer Inspirationsquellen im *Jungen Mann* von Botho Strauß", in Gerd Labrousse und Gerhard P. Knapp (Hrsg.), *Literarische Tradition heute, Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition, A'damer Beiträge zur neueren Germanistik*, Band 24, p. 181-199:187.
16. Nog een reminiscentie aan de kiosk vinden we in de *Geschichte der Almut* (DjM, p. 291); het feit dat de kiosk afgebrand is, zou als symbool voor het verval van de krantenverkoopster in de *Einleitung* kunnen gelden.
17. Botho Strauß, *Paare, Passanten*, München, 1985², p. 58.