



FRANZISKA SCHÖSSLER  
**Die Resurrektion des Dichterkönigs**  
– Zur Novalis-Rezeption  
**in Botho Strauß' Roman *Der junge Mann***

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation: Sprachkunst 30 (1999), S. 47-65.

Vorlage: Datei der Autorin.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/schoessler\\_strauss.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/schoessler_strauss.pdf)>

Eingestellt am 28.01.2005.

**Autorin**

Prof. Dr. Franziska Schößler

Universität Trier

FB II Germanistik

Neuere deutsche Literaturwissenschaft

54286 Trier

Emailadresse: <[schoessler@uni-trier.de](mailto:schoessler@uni-trier.de)>

Homepage: <[http://www.uni-trier.de/uni/fb2/germanistik/ndl\\_schoessler.html](http://www.uni-trier.de/uni/fb2/germanistik/ndl_schoessler.html)>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter dem Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Franziska Schößler: Die Resurrektion des Dichterkönigs.

Zur Novalis-Rezeption in Botho Strauß' Roman *Der junge Mann* (28.01.2005). In:

Goethezeitportal. URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/schoessler\\_strauss.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/schoessler_strauss.pdf)>

(Datum Ihres letzten Besuches).

FRANZISKA SCHÖSSLER

**Die Resurrektion des Dichterkönigs**  
**– Zur Novalis-Rezeption**  
**in Botho Strauß' Roman *Der junge Mann***

Botho Strauß gilt seit seinem umstrittenen Essay *Anschwellender Bocksgesang*, der die Öffentlichkeit in Aufruhr brachte, als hoch problematischer Autor einer neokonservativen Bewegung. Seine neueren Theaterstücke, *Ithaka* beispielsweise, trugen ihm reichlich Schelte ein. Moniert wurde gemeinhin, dass sich der scharfsichtige Diagnostiker, der auf den Spuren Adorno/Horkheimers die Anfälligkeit seiner Figuren für das Dunkle, Mythische nachgewiesen hatte, nun selbst diesen "dunklen Kräften" zuwende. Den Mangel an Passion, wie ihn Strauß auch in dem Drama *Die Ähnlichen* beklagt, beantwortete er mit einer Sehnsucht nach mythischen Gewalten.

Diese Feststellung einer dubiosen Wende zur Rechten, wie sie beispielsweise der Theaterkritiker Franz Wille trifft,<sup>1</sup> mag nicht falsch sein. Doch wäre noch einmal genauer nachzufragen, auf welche Weise sich dieser Prozeß einer Rechtswendung im Werk von Botho Strauß vollzieht, wie die problematische Poetik des Essays *Anschwellender Bocksgesang*, der von Elite und Rückzug spricht, entsteht und wo die Wurzeln dieses Programms zu finden sind.

Über diese Fragen gibt vor allem der große Roman der 80er Jahre, *Der junge Mann*, Aufschluß. Dort wird *in nuce* und über ein facettenreiches intertextuelles Gewebe entfaltet, was in dem Spiegel-Essay für Aufruhr sorgt. Dort entwickelt Strauß die Poetik eines Dichterkönigs im geschützten *hortus conclusus*, über den auch der prekäre Begriff des Bodens rehabilitiert wird. Der Roman läßt zwar aufgrund seiner polyphon arrangierten Intertexte und der Phantastik der Szenarien das "messianische" Dichterprojekt nicht in seiner politischen Anfälligkeit erscheinen, doch findet sich hier bereits all das, was in dem "einstimmigen" Essay, also einem eher expositorischen Text, als Programm formuliert wird. Zudem verortet Strauß in *Der junge Mann* die eigene poetologische Position literarhistorisch.

Um also die auch gesellschaftspolitisch relevante Entwicklungsgeschichte von Strauß' Oeuvre zu rekonstruieren, möchte ich mir im folgenden den komplexen Roman *Der Junge Mann* noch einmal vornehmen und zwar fokussiert auf die Ursprünge seiner immanenten Poetik. Damit tritt der Frühromantiker Novalis<sup>2</sup> in

---

1. Vergl. dazu Franz Wille, "Nicht viel übriggeblieben vom streunenden Zeitgenossen". Zwei Uraufführungen von Botho Strauß, in: Theater heute, Juli 1998, S. 5-11.

2. Strauß hat Novalis in Interviews als anregenden Denker bezeichnet; Volker Hage, Schreiben ist

das Zentrum der sich anschließenden Überlegungen. Denn vornehmlich auf seine poetologischen wie politischen Konzepte verweist das Programm eines restaurierten Grundes, eines Dichterkönigs und einer Synthese von alter und neuer Zeit.

Warum gerade ein Autor der politischen Romantik für das Straußsche Projekt von Bedeutung ist, ergibt sich aus dem Grundanliegen des Romans. Diagnostiziert wird in *Der junge Mann* ein Geschichtsverlust in der zeitgenössischen Gesellschaft, den Strauß auf zwei zentrale, freilich völlig unterschiedlich zu gewichtende Zeitbrüche zurückführt: auf den Nationalsozialismus,<sup>3</sup> der Traditionen und Begriffe nachhaltig korrumpiert hat, und auf den Umbruch der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft zum Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Die Geschichtslosigkeit der bundesdeutschen Gesellschaft, wie sie verstärkt zu Beginn der 1980er Jahre ins Zentrum literarischer und kulturkritischer Überlegungen tritt,<sup>5</sup> führt Strauß auf einen doppelten historischen Bruch zurück.

Diese kurzen Ausführungen deuten an, warum die politische Romantik das besondere Interesse von Botho Strauß weckt.<sup>6</sup> Die Romantiker erfahren die Französische Revolution als Bruch zwischen altem und neuem Gesellschafts-

---

eine Séance, Begegnungen mit Botho Strauß (1980, 1986), in: Strauß lesen, S. 188-216, S. 194.

3. Der sei in zwei Generationen nicht abzuarbeiten. Im *Anschwellenden Bocksgesang* heißt es: "(G)anz gleich wohin er sein Zittern und Zetern wenden mag, eine über das Menschenmaß hinausgehende Schuld wird nicht von ein, zwei Generationen einfach 'abgearbeitet'"; Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Die selbstbewußte Nation*, hg. v. Heimo Schwilk und Ulrich Schacht, Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1996, S. 19-40, S. 35.
4. In der Geschichte der Almut beispielsweise, eine der zahlreichen Binnenerzählungen des *Jungen Mannes*, mißlingt die Versöhnung epochaler Brüche. Die Vermittlung von Meisterschaft und funktionellem Spezialistentum, von Dienst, Gehorsam und eigenständiger Arbeit, von Unterwerfung und Gleichheit, kurz: die Vermittlung von vorbürgerlich-hierarchischen und bürgerlichen Zuständen wird vergebens ersehnt. Damit spiegelt ihr Leben in nuce, was Grundannahme des gesamten Romans von Botho Strauß ist - der Bruch der Zeiten, der Verlust von Tradition - und was seine literarischen Strategien bestimmt: ihre Vermittlung durch ein hoch-komplexes System an Zitaten und Anspielungen.
5. So verschiedene Denker wie Habermas, Adorno und Martin Walser beispielsweise beschäftigen sich mit diesem Phänomen. Vergl. dazu Christa Bürger, *Tradition und Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1980, S. 7 ff. Sie führen diesen Geschichts- und Traditionsschwund, ähnlich wie Strauß, auf den Epochenbruch 1800 zurück - so beispielsweise Adorno (Vergl. dazu Theodor W. Adorno, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, in: ders., *Erziehung zur Mündigkeit*, hrsg. von G. Kadelbach, Frankfurt <sup>5</sup>1977), aber auch auf das Trauma des Nationalsozialismus. Bereits 1964 hatten Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrer Untersuchung *Die Unfähigkeit zu trauern* die "Derealisation" deutscher Wirklichkeit konstatiert, eine Ich-Verarmung, die den Verdrängungen der nationalsozialistischen Greuel und dem Abbruch desavouierter Überlieferung und Verhaltensmuster anzulasten ist; Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, München <sup>19</sup>1987, u.a. S. 21.
6. Relevant ist für Strauß auch die Poetik Schlegels, wie Henriette Herwig und Sigrid Berka dargelegt haben; Henriette Herwig, "Romantischer Reflexionsroman" oder erzählerisches Labyrinth. Zu *Der junge Mann*, in: *Strauß lesen*, hg. v. Michael Radix, Wien 1987, S. 267-282, u.a. S. 270; Sigrid Berka, *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*, Wien 1991, bes. Kap. III: Spätfolgen der Romantik, S. 55 ff. Ich möchte mich jedoch auf Novalis konzentrieren, der mir für die Poetik des *hortus conclusus* von zentralerer Bedeutung zu sein scheint.

stand. Sie entwerfen umfassende Utopien, projektieren eine harmonische Synthese der "Weltzustände" und verpflichten den Bürger auf die Vergangenheit.<sup>7</sup> Novalis entwirft in seiner Schrift *Die Christenheit oder Europa*<sup>8</sup> das Bild eines unhistorischen, da "zukünftigen Mittelalters", in dem die antagonistischen Gesellschaftskräfte versöhnt sind. Er propagiert die Harmonie von Alt und Neu unter der Herrschaft eines königlichen Dichters und im Namen der Liebe, und zwar in seiner Eloge auf die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms III., also in den Fragmenten *Glauben und Liebe*, doch auch in seinem Gegenentwurf zu Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in der Dichterapotheose *Heinrich von Ofterdingen*. Im folgenden wird also Botho Strauß' Roman auf den Einfluß von Novalis hin untersucht, um Aufschluß darüber zu gewinnen, auf welche Ursprünge die elitäre Poetik des problematischen Essays *Anschwellender Bocksgesang* zurückgeht.<sup>9</sup>

### I Die mißlingende Dichterkrönung

Der Roman *Der Junge Mann* ist als "Verwandlung" konzipiert. Die verschiedenen Gestalten, der Regisseur Leon Pracht, die Kauffrau, aber auch der Wissenschaftler, der das Völkchen der Syks erforscht, sind Versionen einer einzigen Figur, sind Metamorphosen einer Gestalt, die sich verschiedene, zum Teil abgespaltene Erfahrungsräume zugänglich macht.<sup>10</sup> Die ersten beiden Kapitel schildern, zum Teil in enger Anlehnung an die Tradition des Bildungsromans, individuelle Lebensgänge. Im dritten Kapitel hingegen wird eine Gemeinschaft vorgeführt, die jegliche Anbindung an Geschichte verloren hat. Der Schein von Vergangenheit entsteht lediglich durch Mythenklitterung, durch *bricolage* - Lévi-Strauss' Konzept

---

7. In Görres *Teutschland und die Revolution* heißt es beispielsweise: "Der Mensch faßt, - und Dank sei es seiner guten Natur, - mit tiefen Wurzeln in der Vergangenheit seines Daseins, und sie erstrecken sich weit unter ihrem Boden weg in uralte Zeit, aus der sie noch die unsichtbare Kraft ziehen. Das Volk, welches seine Vergangenheit von sich wirft, entblößt seine feinsten Lebensnerven allen Stürmen der wetterwendischen Zukunft"; zitiert nach: Die politische Romantik in Deutschland, hg. von Klaus Peter, Stuttgart 1985, S. 13f. Adam Müller, um einen weiteren Vertreter zu nennen, entwirft eine organologische Staatstheorie, in der es über die Stellung des Staatsbürgers heißt: Er "hat *hinter* sich eine Vergangenheit, die respektiert, *vor* sich eine ebenso große Zukunft, für die gesorgt werden soll; aus diesem Zeitzusammenhange kann niemand heraustreten, ohne sich selbst zu widersprechen"; Adam H. Müller, Die Elemente der Staatskunst, in: ebenda, S. 282.

8. Vergl. zur Rezeption des erst 1826 vollständig veröffentlichten Textes, der bereits am 13./14. November 1799 in Jena im Freundeskreis vorgelesen wurde, Hermann Kurzke, Romantik und Konservatismus. Das 'politische' Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte, München 1983, S. 224 ff.

9. Es ergibt sich allerdings aus der Straußschen Montagetechnik - der Roman ist gesättigt mit Anspielungen, Verweisen, ist ein Text aus Texten -, daß auch andere Anspielungshorizonte zumindest am Rande berücksichtigt werden müssen; das heißt in diesem Zusammenhang vornehmlich Sedlmayrs pessimistische und auch fragwürdige Studie über moderne Kunst *Verlust der Mitte*, also ein Referenztext, der in der Strauß-Forschung noch nicht gesichtet wurde.

10. Darauf verweist auch Bärbel Lücke, Botho Strauß. *Der junge Mann*, München 1991, S. 17.

des "Bastlers" wird hier ausdrücklich zitiert.<sup>11</sup> Gezeichnet wird eine esoterische Gemeinschaft von Friedfertigen,<sup>12</sup> deren Gewalt- und Konfliktlosigkeit auch poetologische Bedeutung besitzt. Denn was diese Gemeinschaft nicht erträgt, ist Plötzlichkeit und Schrecken, Zentralbegriffe einer ästhetischen Tradition, die über Poe zu Baudelaire und Jünger führt. Diese Tradition ist für Strauß, so hebt auch die Forschung hervor, von zentraler Bedeutung.

An zwei Stellen dieses Kapitels jedoch bricht das Plötzliche, der Schrecken, in direktem Aufruf dieser ästhetischen Linie wieder ein: In *Die Händlerin auf der hohen Kante* wird in Anlehnung an Poes *Malström*-Erzählung das Erlebnis eines totalen Schreckens geschildert, der in aller Bewußtheit ertragen werden muß. Und in *Die Schwester meines Bruders* ereignet sich eine phantastisch überhöhte Dichterinitiation, die durch die Höhen und Niederungen der Liebe führt und schließlich in eine Kontrafaktur zu Novalis' Dichterkrönung einmündet.

In diesem Textabschnitt wird zunächst eine kathartische Übung geschildert, die den sich zum Dichter wandelnden Wissenschaftler zwischen Ekel und Mitleid, zwischen Abscheu und Erlösungsvisionen hin und her schleudert. Er wird einer Frauenfigur ausgesetzt, die in Anlehnung an Baudelaires satanische Gestalten ein doppeltes Antlitz trägt - das des "Edle[n]" und das der "höllischen Verdorbenheit" (163).<sup>13</sup> Er erfährt nach der Liebesbegegnung die Abgründe des Ekels und des Entsetzens: "Als ich dort durch die schmale Tür stürzte, hielt mich ein gewaltiges Entsetzen an. Das Wesen, dem ich durch die beglückendsten Tänze verbunden war, empfing mich, auf das fürchterlichste verändert, in einem Zustand unvorstellbarer Besudelung und Erniedrigung" (162). Dieses ambivalente Liebeserlebnis zwischen Himmel und Hölle leitet in eine Ästhetik der Sensation, des Neuen über, wie sie gleichfalls auf Baudelaire zurückgeführt werden kann.<sup>14</sup> Der

---

11. Vergl. dazu S. 118 des Romans. Die Angaben in Klammern beziehen sich im folgenden auf Botho Strauß, *Der junge Mann*, München, Wien 1987.

12. Die Gegensätze sind aufgehoben, damit aber auch erotisches Begehren. Heraklits Diktum, der Krieg sei der Vater aller Dinge, von Strauß bereit im Prolog zitiert (8), hat seine Geltung verloren.

13. Baudelaire entwirft ähnliche janusköpfige Frauen, in der *Hymne à la beauté* beispielsweise oder auch in *Le masque*. Dort heißt es: "O blasphème de l'art! ô surprise fatale! / La femme au corps divin, promettant le bonheur, / Par le haut se termine en monstre bicéphale." Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, in: *Oeuvres complètes*, Paris 1968, S. 39-131, S. 54.

14. So betont Adorno in seiner *Minima Moralia*: "An zentralen Stellen bei Poe und Baudelaire ist der Begriff des Neuen aufgerichtet. Bei jenem in der Beschreibung des Maelstroms, von dessen Schauer, der mit the novel gleichgesetzt wird, keiner der herkömmlichen Berichte eine Vorstellung soll geben können; bei diesem in der letzten Zeile des Zyklus *La Mort*, die den Sturz in den Abgrund wählt, gleichgültig ob Hölle oder Himmel, 'au fond de l'inconnu pour trouver le nouveau'. Beide Male ist es eine unbekannte Drohung, der das Subjekt sich anvertraut, und die in schwindelndem Umschlag Lust verheißt. Das Neue, eine Leerstelle des Bewußtseins, gleichsam geschlossenen Auges erwartet, scheint die Formel, unter der dem Grauen und der Verzweiflung Reizwert abgewonnen wird. Sie macht das Böse zur Blume"; Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin, Frankfurt a.M. 1951, S.

Protagonist ruft nach seiner ekstatischen Liebes- und Schreckenserfahrung aus: "Das Neue, das Neue!" (165); "Das Neue, das Neue!" stammelte ich abermals und wies ängstlich nach draußen" (166).

Doch zugleich wird auch der Gegenpol, das Alte, ins Spiel gebracht, damit also die Koordinaten antagonistischer Weltzustände. Die plötzlich auftauchende Mitarbeiterin Ines verweist den verwirrten Wissenschaftler auf die gepflegten Blumenrabatten, Inbegriff einer geordneten Natur. Sie fordert auf: "Sieh dich nur um. Du wirst rasch bemerken, wie unnütz ein solches Wort (das Neue; Anm. v. Verf.) für uns geworden ist. [...] Und dort stehen die Fresien und Fuchsien, die Hyazinthen und die Gladiolen. Und alles, was zu deiner Ermutigung angetan ist, trägt doch einen sicheren, altgedienten Namen" (166). In Szene gesetzt wird also die Opposition von alter und neuer Ordnung, damit die epochale Erfahrung, die auch Novalis' Entwürfen zugrunde liegt.

Entsprechend bahnt sich in dieser Interimsphase eine Dichterkrönung an, die in ihren Details auf den Fragment gebliebenen Roman *Heinrich von Ofterdingen* zurückgeht, genauer auf das Märchen vom Karfunkel. Dort löst sich die Hoffnung auf einen harmonischen Weltzustand ein,<sup>15</sup> als der unbekannte Schwiegersohn, der unter einer alten Eiche hervortritt, zum Dichterkönig gekrönt wird: "Plötzlich wurde die Stille durch leise Laute einer unbekanntenen schönen Stimme unterbrochen, die von einer uralten Eiche herzukommen schienen."<sup>16</sup> Die Krönung selbst nimmt das Lieblingstier des Königs und zugleich sein Emblem vor, ein Adler: "[A]ber das Staunen wuchs, als plötzlich aus den Gipfeln der alten Bäume, der Lieblingsadler des Königs, den er immer um sich hatte, mit einer goldenen Stirnbinde, die er aus seinen Zimmern entwandt haben mußte, herabflog, und sich auf das Haupt des Jünglings niederließ, so daß die Binde sich um seine Locken schlug."<sup>17</sup> In dem Märchen Klingsohrs, das an späterer Stelle des Romans erzählt wird, wird dieses goldene Band zur Aureole, zum Heiligenschein: "Das Armband zerfloß in der Luft, und bald sah man lichte Ringe um jedes Haupt,

---

455f. (Fragment 150). Er kommentiert diese Sehnsucht: "Im Kultus des Neuen und damit in der Idee der Moderne wird dagegen rebelliert, daß es nichts Neues mehr gebe. Die Immergleichheit der maschinenproduzierten Güter, das Netz der Vergesellschaftung, das die Objekte und den Blick auf diese gleichermaßen einfängt und assimiliert, verwandelt alles Begegnende zum je Dagewesenen, zum zufälligen Exemplar einer Gattung, zum Doppelgänger des Modells. Die Schicht des nicht schon Vorgeordneten, des Intentionlosen, an der einzig die Intentionen gedeihen, scheint aufgezehrt. Von ihr träumt die Idee des Neuen"; ebenda.

15. Auch indem sich Naturwissenschaft und Poesie verbinden; durch allegorische Mittel wird der Eindruck erweckt, "die Heldin stelle die Dichtkunst vor, der Held die Naturwissenschaft"; Max Diez, Novalis und das allegorische Märchen, in: Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Gerhard Schulz, Darmstadt 1986, S. 131-159, S. 136.

16. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in: ders., *Schriften*, Bd. 1: *Das dichterische Werk*, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Darmstadt 1960, S. 193-334, S. 224.

17. Ebenda, S. 227.

und ein glänzendes Band zog sich über die Stadt und das Meer und die Erde."<sup>18</sup>

Bei Strauß blickt der Dichter "in das wuchtige Haupt einer alten Eiche" (164) und dort zeigt sich ihm eine Vision. Zunächst heißt es über den Baum: "Das ganze Gedächtnis-Gekröse, die Luftschlangen des Wissens und Verwaltens verknäulten sich zu dicken, lockigen Haufen. [...] Da rollte der Donner 'Vollkommener Verstand' im tiefen Baum, und kurz darauf kroch der Vogel Bren, der graue, erdunterschlüpfige Greif aus einem Spalt im Schaft hervor. Doch konnte er sich nicht erheben, denn seine riesigen schlammstarrten Schwingen waren wie Schieferplatten so schwer" (164f.). Die Eiche also, Symbol "Teutschlands", wie beispielsweise bei Joseph Görres deutlich wird,<sup>19</sup> ist mit dem Ballast toten Wissens beschwert, Effekt seiner bürokratischen und medialen Archivierung,<sup>20</sup> die auch den Aufschwung des Adlers nicht stattfinden läßt.

Mit diesem phantastischen Szenario wird zugleich ein zentrales Bild aus Fichtes *Reden an die deutsche Nation* negativ gewendet. In seiner fünften Rede heißt es: "[D]er deutsche Geist ein Adler, der mit Gewalt seinen gewichtigen Leib emporreißt, und mit starkem, und vielgeübtem Flügel viel Luft unter sich bringt, um sich näher zu heben der Sonne, deren Anschauung ihn entzückt".<sup>21</sup> In Strauß' Adaption gelingt jedoch weder der Aufstieg des Adlers, noch die Übergabe der Aureole, die in klarer Anlehnung an Novalis' Vision eines geeinten Europa und an die zentrale Muse des *Ofterdingen*, Mathilde, konzipiert ist. Es heißt bei Strauß: "Als er (der Adler; Anm. v. Verf.) aber am höchsten und bebendsten sich emporreckte, da befreite sich aus seinem dunklen Gefieder - gerade als habe das angstvolle Herz es ihm aus der Brust geklopft - ein leuchtender Strahlenring, ein schlingernder Schein, und er schwebte, sich mehr und mehr entfaltend, vom Baum davon, kam langsam niedersteigend zu meinem Lager herüber. Und dieses Gesicht, welches nun vor mir entstand, dies gewittrige Glück, dies menschliche

---

18. Ebenda, S. 314.

19. "Ein Blitz des Himmels hat in die teutsche Eiche hineingeschlagen; ihre Krone ist zum dürrn Geniste geworden, nur die Wurzel in der Erde, und der Stamm in seinem Marke grünt stark und kräftig fort, und muß neue Triebe auswerfen in die Höhe"; Joseph Görres, *Teutschland und die Revolution*, zitiert nach: *Die politische Romantik in Deutschland*, hg. v. Peter, S. 203-274, S. 222.

20. Wie auch Botho Strauß stellt Novalis die Geschichtslosigkeit des Bürgertums fest. In *Die Christenheit oder Europa* heißt es: "Das Licht war wegen seines mathematischen Gehorsams und seiner Frechheit ihr Liebling geworden. Sie freuten sich, daß es sich eher zerbrechen ließ, als daß es mit Farben gespielt hätte, und so benannten sie nach ihm ihr großes Geschäft, Aufklärung. In Deutschland betrieb man dieses Geschäft gründlicher, man reformierte das Erziehungswesen, man suchte der alten Religion einen neuern vernünftigen, gemeinern Sinn zu geben, indem man alles Wunderbare und Geheimnisvolle sorgfältig von ihr abwusch; alle Gelehrsamkeit ward aufgeboden, um die Zuflucht zur Geschichte abzuschneiden, indem man die Geschichte zu einem häuslichen und bürgerlichen Sitten- und Familiengemälde zu veredeln sich bemühte"; Novalis, *Die Christenheit oder Europa*, in: ders., *Schriften*, hg. v. Paul Kluckhohn, Bd. 2, Leipzig o.J., S. 63-84, S. 76.

21. Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, Hamburg 1978, S. 86f.

Gesicht. Welch unbändige Freude ergriff mich: es kommen, es werden zu sehen! Mit Augen so groß und glänzend, daß vereinte Völker sich darin spiegelten" (165). Angespielt wird damit auf die Utopie vom vereinten Europa, das bei Novalis ständische und bürgerliche Züge im Namen des Christentums vereint. In *Die Christenheit oder Europa* wird dazu aufgerufen, die "Vorteile" der feudalen wie bürgerlichen Ordnung zu verbinden: "Beide Teile (ständische und bürgerliche Welt; Anm. v. Verf.) haben große, notwendige Ansprüche und müssen sie machen, getrieben vom Geiste der Welt und der Menschheit. Beide sind unvertilgbare Mächte der Menschenbrust; hier die Andacht zum Altertum, die Anhänglichkeit an die geschichtliche Verfassung, die Liebe zu den Denkmalen der Altväter und der alten glorreichen Staatsfamilie, und Freude des Gehorsams; dort das entzückende Gefühl der Freiheit, die unbedingte Erwartung mächtiger Wirkungskreise, die Lust am Neuen und Jungen, die zwanglose Berührung mit allen Staatsgenossen, der Stolz auf menschliche Allgemeingültigkeit, die Freude am persönlichen Recht und am Eigentum des Ganzen, und das kraftvolle Bürgergefühl. Keine hoffe die andere zu vernichten, alle Eroberungen wollen hier nichts sagen, denn die innerste Hauptstadt jedes Reichs liegt nicht hinter Erdwällen und läßt sich nicht erstürmen."<sup>22</sup> Auch der Protagonist im *Jungen Mann* steht zwischen den Polen des Alten und Neuen. Auch ihm steigt die Vision vereinter Völker auf - gespiegelt in einem Gesicht, das die Mathilden-Figur aus dem Roman *Heinrich von Ofterdingen* aufruft. Doch vermag sich der Greif ebenso wenig aus dem Gedächtnisschutt zu erheben, wie der Initiierte die Pole der alten und neuen Ordnung zu vermitteln.

Auch der Poetik absoluter Kunst,<sup>23</sup> für die die Muse Mathilde steht, wird entsprechend eine Absage erteilt. Die letzten Zeilen des Kapitels über das bizarre Völkchen der Syks lauten: "Die *reine* Vernichtung? Bilde dir das nicht ein. Selbst wenn du Pflanze würest oder schierer Ton, noch deine säuberlichste Verwandlung setzte große Mengen von jenem alten, sauren Schadstoff frei, der nicht aufhört, in der Welt zu sein" (175f.). In Novalis' Dichterroman aber ermöglicht die Braut Mathilde diese vollkommene Aufhebung in Kunst jenseits irdischer Schlacken. Heinrich ruft aus: "O! Sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters. Sie wird mich in Musik auflösen. Sie wird meine innerste Seele, die Hüterin meines heiligen Feuers sein."<sup>24</sup>

---

22. Novalis, *Die Christenheit oder Europa*, S. 82. Die Synthese aber vermag nur das Christentum zu leisten: "Die Christenheit muß wieder lebendig und wirksam werden, und sich wieder eine sichtbare Kirche ohne Rücksicht auf Landesgrenzen bilden, die alle nach dem Überirdischen durstige Seelen in ihren Schoß aufnimmt und gern Vermittlerin der alten und neuen Welt wird"; ebenda, S. 84.

23. Auch in dem Märchen wird die absolute Poesie erreicht - Fabel löst sich in ihren Gesang auf: "Sie sang ein himmlisches Lied, und fing zu spinnen an, indem der Faden aus ihrer Brust sich hervorzuwinden schien"; Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, S. 314.

24. Ebenda, S. 277.

In *Der junge Mann* wird also die Vision harmonisierter Weltzustände über die Novalis-Referenz aufgerufen, jedoch zur Groteske verzerrt. Die künstlerische Vermittlung von Altem und Neuen im Zeichen der Liebe und einer zur Religion erhöhten Ästhetik<sup>25</sup> findet nicht statt, wird gleichwohl als Sehnsucht aufgerufen.

## II Der Wiedergewinn der Kunst, des Bodens und der Liebe

Bevor im nächsten Kapitel *Die Terrasse* an diese Epiphanie des Antlitzes angeknüpft wird, muß die Hauptfigur Leon seinen Lebenslauf buchstäblich wiederholen.<sup>26</sup> Er durchläuft in dem illusionistischen Landschaftsgarten seine eigene Biographie wie auch die Geschichte noch einmal und erlebt beides als traumatischen Irrwitz, als erschreckende Maskerade. Leon berichtet: "Ich entfernte mich nun aus der klaren Achsenordnung des Barockgartens, ließ rechterhand Heckenlabyrinth und Kegelspiel zurück, überquerte die kleine Palladiobrücke, um nun in den romantisch-modernen, den illusionären Teil der Park-Anlage vorzudringen. Erschöpft und durchnäßt, wollte ich mich als erstes in den alten Freimaurerturm [...] zurückziehen, um dort ein wenig Erholung zu finden. Indessen hatte ich kaum das ägyptische Portal durchschritten und mich niedergelassen auf der untersten Stufe der Treppenspindel, da brach über mir aus der Flüstergalerie ein erbärmliches Geheul hervor" (306). Damit bricht sich das verdrängte Trauma deutscher Geschichte Bahn durch die Fassaden einer dekorativen Scheinvergangenheit hindurch.<sup>27</sup> Leon taumelt zwischen geschichtlichen Scheinbildern und plötzlichen Einbrüchen verdrängter Vergangenheit.

Die Rettung des Verirrten geht wiederum auf Novalis zurück, der diesmal

---

25. Carl Schmitt führt über Novalis aus: "(D)er Staat ist ein Kunstwerk, der Staat der historisch-politischen Wirklichkeit ist occasio zu der Kunstwerk produzierenden schöpferischen Leistung des romantischen Subjekts, Anlaß zur Poesie und zum Roman, oder auch bloß zu einer romantischen Stimmung [...] Daher ist es, romantisch genommen, gar nicht möglich, zwischen dem König, dem Staat oder der Geliebten zu unterscheiden. Im Zwielficht der Gefühle gehen sie ineinander über. Bei Novalis wie bei Adam Müller erscheint der Staat als die Geliebte, und die von ihnen geleistete Poetisierung der Finanzwissenschaft besteht darin, daß man dem Staat die Steuern bezahlen soll, wie man der Geliebten Geschenke machen soll"; Carl Schmidt, *Politische Romantik*, Berlin<sup>4</sup>1982, S. 172 ff.

26. Bärbel Lücke weist auf die Parallelität zwischen biographischen Stationen und diesem Horrorkabinett hin; *Der junge Mann*, S. 105f. Mit diesem Szenario folgt Strauß wohl der Diagnose der Mitscherlichs für das Nachkriegsdeutschland, deren Bedeutung für Strauß auch Berka betont; Berka, *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*, u.a. S. 112. Mitscherlichs stellen fest: "Übrig geblieben (von der problematischen Tradition; Anm. v. Verf.) sind äußerliche Gewohnheitselemente, Verhaltensmuster und Konformismen, welche eine darunterliegende ziemlich unartikulierte Lebensform wie eine Kulisse verdecken. Und diese überall aufgestellten Versatzstücke geben unserer innenpolitischen Wirklichkeit und unserem Alltag einen theatralischen und unwahrhaftigen Beigeschmack"; Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, S. 21.

27. Berka sieht hier bereit eine Parallele zu dem Kristallgarten aus dem Märchen Klingsohrs; Berka, *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*, S. 81.

ausdrücklich zitiert wird. Nachdem Leon das Labyrinth verlassen hat, blickt er hinab in ein ruhiges Tal und nimmt sich vor: "Vergeßlich und klar wollte ich später in die Siedlung hinuntersteigen und ganz so, wie es im berühmten Klingsohr-Märchen heißt, sollte mir dann zumute sein: 'Kein Stein lag mehr auf einer Menschenbrust und alle Lasten waren in sich selbst zu einem festen Fußboden zusammengesunken...'" (314f.).<sup>28</sup> In dem damit aufgerufenen Märchen Klingsohrs leiten diese Zeilen einen Erlösungszustand ein, in dem die "Bodenlosigkeit" der nachrevolutionären Gesellschaft überwunden ist. "Bodenlosigkeit", wie sie die Zerschlagung der Adelsgüter mit sich bringt,<sup>29</sup> kann dabei durchaus im buchstäblichen Sinne verstanden werden, doch auch im übertragenen: Die Französische Revolution wird als massiver Epochenbruch erfahren. Zudem wird in Klingsohrs Märchen über die Phantasie eines wieder geschlossenen Bodens, der die Kontinuität der Geschichte bildlich zum Ausdruck bringt, die Erlösung durch den Dichterkönig vorbereitet. Formuliert wird im Namen der allegorischen Figuren Eros und Fabel ein neuer Gründungsmythos. Fabel singt zum Abschluß mit lauter Stimme: "Gegründet ist das Reich der Ewigkeit / In Lieb' und Frieden endigt sich der Streit."<sup>30</sup> Entsprechend scheint im *Jungen Mann* nach dem Irrgang Leons und der Anspielung auf Novalis die Restauration des Grundes aus dem Geist des Dichterkönigs und der Liebe zu gelingen.

Denn nach der Episode mit den Geschichtsattrappen begegnet Leon einem Gesicht, buchstäblich nur einem Gesicht. Yossika, so schildert es eine Binnenerzählung, wurde in dem Konflikt mit den Talentsuchern, die die Pole des massenhaften Erfolgs und der einsamen, "wahren" Kunst verkörpern, buchstäblich zerrissen. Der Roman folgt dem literarischen Prinzip der Verbuchstäblichung des öfteren. Dieses Gesicht Yossikas, darauf verweist auch die Forschung,<sup>31</sup> spielt ebenfalls auf die Mathilde des *Ofterdingen* an. Auch ihr Antlitz erscheint körperlos in einem Blütenkelch: "[Die] Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte."<sup>32</sup> Wie Mathilde, die den reinen Gesang verkörpert und Gitarre spielt,<sup>33</sup>

---

28. Die Zeilen finden sich bei Novalis, Heinrich von Ofterdingen, S. 313.

29. Vergl. dazu Reinhart Koselleck, Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848, Stuttgart<sup>2</sup>1975, S. 78 ff.

30. Novalis, Heinrich von Ofterdingen, S. 315. Im übrigen taucht hier auch das Motiv des Himmelbettes auf, vielleicht Vorlage für *Die Händlerin auf der hohen Kante*: "Unterdessen hatte sich unmerklich der Thron verwandelt, und war ein prächtiges Hochzeitbett geworden, über dessen Himmel der Phönix mit der kleinen Fabel schwebte"; ebenda. In diesem Bett umarmt der König "seine errötende Geliebte, und das Volk folgte dem Beispiel des Königs, und liebte sich untereinander. Man hörte nichts, als zärtliche Namen und ein Kußgeflüster"; ebenda.

31. Lücke, *Der junge Mann*, S. 101.

32. Novalis, Heinrich von Ofterdingen, S. 197. Der Traum, mit dem Novalis' Roman eröffnet wird, löst sich ein: "Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht"; ebenda, S. 277.

ist auch Yossika "Liedermacherin"<sup>34</sup> und erscheint buchstäblich als reines Gesicht. Leon bemerkt: "Es war nicht einmal der ganze Kopf, den ich da in Händen hielt, sondern nur dies vordere Gesicht, denn hinter den Ohren war es einem Erdklumpen aufgewachsen, der locker und ohne Wurzelbindung auf dem Grund gelegen hatte" (315). Sie ist halb Pflanze, halb Mensch, und sie ist wurzellos. Ihre Rettung ist der Grund, der Boden, wie ihn auch Novalis emphatisch beschwört.<sup>35</sup> Yossika, das Antlitz, bittet um Pflege mit den Worten: "Es ist halb so schlimm wie es aussieht, [...] ich brauche nur ein kleines Stück Erde, in die du mich eingaben mußt, Leon. Dann wachse ich ganz von selbst wieder auf und hab meine alte Figur" (316). Sie bittet um ein Stück Erde, ein Stück Boden, ein nachhaltig korumpierter Begriff, den Strauß jedoch in Anlehnung an Novalis zu rehabilitieren versucht.

Die von dem Frühromantiker entworfene Vision eines integralen Bodens, einer verwurzelten Gemeinschaft, die den Bruch von 1789 überwindet, wird für Strauß zur Folie, auf der die Idee einer "Pflanzstätte", einer "Schutzzone" des künstlerischen Außenseiters entworfen wird, wie es in dem Essay *Anschwellender Bocksgesang* heißt. Dort bildet eine solche "Schutzzone" der "Garten des Befreundeten, wo noch etwas Überlieferbares gedeiht, hortus conclusus, der nur wenigen zugänglich ist und aus dem nichts herausdringt, was für die Masse von Wert wäre."<sup>36</sup> Was in Klingsohrs Märchen restauriert wird, der Grund, auf dem sich unter der Herrschaft des gekrönten Dichters alte und neue Zeit verbinden, das wird in Yossikas Bitte reformuliert und zur Poetik eines elitären Außenseiters im geschützten Garten und trauten Gespräch. Fundament dieser Poetik ist die Liebe, wie sie in dem Kapitel über die Syks, also mit Ines nicht gelingt, doch mit Yossika möglich ist.

Liebe ist entsprechend einer der Zentralbegriffe des Denkmodells von Novalis. In Hardenbergs Fichte-Studien (1795/96) heißt es beispielsweise kurz und prägnant: "Liebe - als synthetische Kraft."<sup>37</sup> Und in den politischen Aphoris-

---

33. Ebenda, S. 276.

34. Diese Übersetzung verdeutlicht, wie Strauß frühere Referenztexte gegenwartstauglich macht: Aus der Muse wird die Liedermacherin, typisches Künstlerprofil der 70er/80er Jahre. Das Motiv, das Attribut wird depotenziert, doch ohne die anzitierten Vorbilder aufzuheben oder ironisch zu unterlaufen.

35. Auch diese Synthese von Pflanze und Mensch wird im zweiten Teil des *Heinrich von Ofterdingen* als Sehnsucht benannt. Für den Arzt Sylvester, der nur seinem Garten lebt, sind die Pflanzen Ausdruck des Bodens selbst: "Die Gewächse sind so die unmittelbarste Sprache des Bodens; jedes neue Blatt, jede sonderbare Blume ist irgend ein Geheimnis, was sich hervordrängt und das, weil es sich vor Liebe und Lust nicht bewegen und nicht zu Worten kommen kann, eine stumme, ruhige Pflanze wird. [...] Man möchte für Freuden weinen, und abgesondert von der Welt nur seine Hände und Füße in die Erde stecken, um Wurzeln zu treiben und nie diese glückliche Nachbarschaft zu verlassen"; ebenda, S. 329.

36. Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, S. 29.

37. Zitiert nach: *Die politische Romantik in Deutschland*, hg. v. Peter, S. 33.

men ist die "absolute Liebe" der entscheidende Reiz,<sup>38</sup> um die Gegensätze zu vermitteln. In diesem Gedanken findet Strauß' Ästhetik, die ebenfalls die Gemeinschaft der Liebenden, das Paar zur Voraussetzung der Kunst erhebt, ihren Ursprung. In *Die Fehler des Kopisten* heißt es programmatisch: "Mit Aristoteles und dem Papst teile ich die Überzeugung, daß das Paar jeder weiteren Gemeinschaft vorgeht. Es ist sogar der einzige Inhalt meines Schreibens, daß das Paar vor dem Staat, der Gesellschaft und jeder sonstigen Ordnung steht."<sup>39</sup>

Doch sind dieser Liebesbegegnung zwischen Leon und Yossika zusätzlich Anspielungen auf die Philosophie von Emmanuel Lévinas eingearbeitet, auf seine Ethik der Alterität, die in Botho Strauß' Essay *Anschwellender Bocksgesang*<sup>40</sup> wie in *Die Fehler des Kopisten*<sup>41</sup> ebenfalls eine Rolle spielt. Was sich zwischen Leon und Yossika ereignet, ist die Annahme des Gesichtes und seiner Forderungen, wiederum auf buchstäblicher Ebene umgesetzt: "Ich nahm dies wunderschöne Gesicht, das dort am Boden lag, in beide Hände" (315). Für Lévinas ist diese Ansprache durch das andere Antlitz Fundament einer jeder Metaphysik vorgängigen Ethik: "Indem der Andere die Freiheit zur Verantwortung ruft, setzt er sie ein und rechtfertigt sie. Das Verhältnis zum Anderen als Antlitz heilt von der Allergie. Es ist Begehren, empfangene Unterweisung und friedlicher Gegensatz der Rede."<sup>42</sup>

In *Der junge Mann* wird jedoch nicht nur die Epiphanie des Antlitzes verbuchstäblicht - durch das pure Gesicht Yossikas -, sondern auch ein schmerzhafter Zugriff, Verstoß gegen die Forderungen des anderen. Leon klemmt sich das Kopfgewächs kurzerhand unter den Arm: "Dabei ließ ich es wohl an Vorsicht fehlen, denn Yossika stieß einen kurzen wilden Schrei aus" (324). Das Antlitz, so heißt es bei Lévinas, "entzieht sich dem Besitz, meinen Vermögen. In seiner Epiphanie, im Ausdruck, wandelt sich das Sinnliche, das eben noch faßbar war, in vollständigen Widerstand gegen den Zugriff."<sup>43</sup> Das Verhältnis, das Yossika und Leon jenseits dieses unzulässigen Zugriffs finden, ist das eines "face-en-face", ein

---

38. Novalis, Politische Aphorismen, Nr. 53, zitiert nach: ebenda, S. 186.

39. Botho Strauß, *Die Fehler des Kopisten*, München, Wien 1997, S. 60.

40. Lévinas' Ethos über das radikal Andere des anderen, der sich jeder Totalisierung entzieht, wird für Strauß' Versuch, gegen mediale und demokratische "Gleichmacherei" Hierarchien zu setzen, funktionalisiert. Vergl. dazu die Anleihen an Lévinas in *Anschwellender Bocksgesang*, wenn es beispielsweise heißt: "Wer sich bei einer privaten Unterhaltung von Millionen Unbeteiligter begaffen läßt, verletzt die Würde und das Wunder des Zwiegesprächs, der Rede von Angesicht zu Angesicht"; Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, S. 31.

41. "Ein Übermaß an Fratzenschneiderei sollte, so möchte man meinen, allgemein das Bedürfnis nach dem Angesicht, dem unerforschlichen Gesicht wieder geweckt haben. Aber davon kann keine Rede sein. Das Jahrhundert wird mit DeserteurInnen-Parade und Transvestitenshows verabschiedet; Strauß, *Die Fehler des Kopisten*, S. 115.

42. Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 1987, S. 282.

43. Ebenda, S. 283.

Bezug, der sich jedem Pragmatismus und jeder Intentionalität, jeder Diskursivität und Festschreibung entzieht. Die letzten Worte des Kapitels lauten entsprechend: "Keine Absicht, nur Gesicht" (325).

Mit diesem herrschaftsfreien Umgang in der Liebe und dem prekären Topos des Grundes verbindet sich die Heilung des zerrissenen Künstlers. Die Liedermacherin Yossika, die der Streit zwischen vermarkteter Massen- und auratischer Elitekunst zerrissen hatte, prophezeit - ich wiederhole: "[I]ch brauche nur ein kleines Stück Erde, in die du mich eingraben mußt, Leon. Dann wachse ich ganz von selbst wieder auf und hab meine alte Figur" (316). Die Restauration des Bodens und die Liebe machen die Regeneration des zerstückelten Orpheus fern des Massenbetriebes möglich.<sup>44</sup> Hier scheint, im Gegensatz zur ersten Dichterkronung, die Initiation des elitären Künstlers auf einem eigenen Stück Boden zu gelingen, Ausdruck auch der möglichen Restauration von Traditionen.

### **III Die Degeneration des königlichen Künstlers und der Aufbruch ins Licht**

Die sich andeutende Diskussion um Künstlerschaft zwischen Reproduktion und Aura, zwischen Masse und heroischer Individualität, wird in dem letzten Kapitel *Der Turm* fortgesetzt: in der Figur Ossias. Dieser ist ganz offensichtlich Metamorphose Yossikas, wie die Ähnlichkeit der Namen nahelegt. Architektonisches Zentrum dieses Schlußkapitels ist der Turm, der in Varianten nahezu alle Kapitel durchläuft - als gesellschaftspolitische Chiffre, als Metapher des Souveräns, die in der heutigen Gesellschaft keine Funktion mehr besitzt, eine leere Mitte markiert.<sup>45</sup>

In diesem Turm, bei Strauß an den Rändern Kölns lokalisiert, damit dezentralisiert, wohnt ein Künstler, der einstmals die Zeiten vermitteln konnte, so wie es das Anliegen des Romans selbst ist. Ossia, der auch an den großen Fälscher der Sturm- und Drang-Epoche, an Ossian erinnert, schafft in seiner komödiantischen Kunst den Brückenschlag zur Vergangenheit und ihren "großen Individuen", zu den Heroen der Geschichte. Ihm gelingt es, "gefährliche Fracht" schwankend zu überbringen: "Traditionen, die im Gedächtnis der Nation längst eingeschlummert waren und durch die Erschütterung eines Gelächters aufgeweckt

---

44. Diese Gestalt, vor allem in Anlehnung an Rilke, hat für Strauß große Bedeutung; vergl. dazu Gerhard vom Hofe, Peter Pfaff, Botho Strauß und die Poetik der Endzeit, in: Strauß lesen, S. 37-63, bes. S. 57f. Vergl. dazu ebenso Berka, Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß, S. 100.

45. Vielleicht verbirgt sich in dieser architektonischen Metapher für Souveränität ein Hinweis auf Hofmannsthals Drama *Der Turm*, der das Abdanken des Souveräns in Szene setzt; vergl. dazu die erhellenden Ausführungen von Ingeborg Villinger, Der Souverän verläßt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt, in: Metamorphosen des Politischen. Grundfragen politischer Einheitsbildung seit den 20er Jahren, hg. v. Andreas Göbel, Dirk van Laak, Ingeborg Villinger, Berlin 1995, S. 119-135.

wurden" (333). Doch entpuppt sich an dieser Gestalt der radikale Ausverkauf des genialischen Künstlertums, der "großen Künstlerschaft" durch die Massenmedien, durch die Vermassung, die hier buchstäblich zu körperlicher Masse wird. Dem einstmals dünnen Ossia wird seine Kunst für die Massen zur Fettleibigkeit. Als Leon dem früheren Lehrer nach langen Jahren wiederbegegnet, stellt er fest: "Es war fast so schlimm, als sähe man einen sehr vertrauten Menschen wieder, den ein Unfall gräßlich entstellt hatte. Dieser Mann dort, der plump in seinen Kopfkissen lehnte, war nur noch mit Mühe als derselbe zu erkennen, der einst den hageren Asketen-Clown erfunden und gespielt hatte. Dort lag ein fettleibiges Monster. Ein Koloß mit aufgeschwemmten Gesicht, speckigem Kinn, halber Glatze, mit langen Haarsträhnen, die im feuchten Nacken anklebten, mit kleinen Augen hinter faltigen Wülsten. Dieser Ossia war nun so unförmig, daß er nicht mehr in seinen Typ passte. [...] Wie kam ein schroffes Knochengespenst zu einem solch schwammigen Wanst" (345). An seinem Körper vollzieht sich, einer zeitgenössischen Kulturkritik entsprechend, buchstäblich die Deformation durch das Gewicht der Massen. So polemisiert Baudrillard in seinem Essay *Der Beaubourg-Effekt. Implosion und Dissuasion*, das Gewicht der Masse vermöge das Museum selbst, das Pariser Beaubourg, zum Einsturz zu bringen: "Das Beaubourg ist wohl bereits eine Kompression à la César - Figur einer schon unter ihrem eigenen Gewicht zusammenbrechenden Kultur."<sup>46</sup> Die Besucher "sind die Katastrophe des Beaubourg. Ihre Zahl, ihr Getrampel, ihre Faszination, daß es sie juckt, alles zu sehen, alles zu befingern, ist für das ganze Unternehmen ein objektiv tödliches und katastrophales Verhalten. Nicht nur bringt ihr Gewicht das Gebäude in Gefahr, sondern ihre Zähflüssigkeit, ihre Neugierde macht auch die Inhalte selbst dieser Animationskultur zunichte. [...] es ist die Masse selbst, die der Massen-Kultur ein Ende setzt."<sup>47</sup> In Strauß' Ossia-Figur wird dieser Gedanke von dem buchstäblich zerstörerischen Gewicht der Masse aufgenommen, doch auf den Künstler zurückgespiegelt. Ossia selbst wird zum Schwergewicht,<sup>48</sup> das seine eigene Massen-Kultur

---

46. Jean Baudrillard, *Der Beaubourg-Effekt. Implosion und Dissuasion*, in: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 59-82, S. 63.

47. Ebenda, S. 68f.

48. Die physische Deformation beinhaltet eine Absage an all die Prinzipien, die im Verlauf den Romans zur Bedingung von Kunst und von Erinnerung wurden - eine Absage an Eros, an das Gesicht, an die Tragik. Diese weitreichende Bedeutung wird vor dem Hintergrund Baudrillards einsichtig, der das Phänomen der amerikanischen Dicken mokant unter die Lupe nimmt und zur kulturkritischen Metapher werden läßt. Dort heißt es: "Der Dicke entgeht in gewisser Weise der Sexualisierung. Das heißt, er entgeht der Geschlechterteilung durch die Unteilbarkeit des vollen Körpers"; Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, München 1991, S. 35. Eros aber, das bekräftigt der Roman *Der Junge Mann* wie bereits *Die Widmung*, ist Bedingung künstlerischen Ausdrucks. Baudrillard bemerkt entsprechend vor dem Hintergrund der Lacanschen Spiegelertheorie, daß die Reflexion in ein äußeres Bild, "dieser Einschnitt beim Dicken nicht statt[findet]; und da er keinen Zugang zu dieser inneren Trennung bekommt, gelangt er zu einer ungeteilten Vervielfältigung eines Körpers ohne Bild"; ebenda, S. 36. Aus dieser Perspektive

zersetzt - er ist nicht mehr in der Lage, die von ihm geschaffene, umjubelte dürre Figur zu spielen.

In der Ossia-Figur hält sich jedoch der Abglanz eines Dichterkönigs, denn seine Monstrosität formuliert nicht nur eine wiederum buchstäblich gewendete Kritik an der Kunst der Masse, einer Kunst im Zeitalter der Reproduzierbarkeit. Sondern aufgerufen wird zudem die mittelalterliche Theorie vom großen König und seinen zwei Leibern, ein von Kantorowicz vorgestelltes frühmittelalterliches Verständnis, das Strauß wiederholt in seinem Roman umsetzt. In *Der junge Mann* wird eine ganze Reihe von Königsfiguren vorgeführt, die über zwei Leiber verfügen, über einen unantastbaren metaphysischen und einen physischen, und die sich in der Tradition des rex gigas bewegen.<sup>49</sup> *Das Liebeslicht* beispielsweise setzt diesen Gedanken von der doppelten Gestalt um: Über die schöne Frau, die dann in Baudelairscher Manier das Häßliche gebiert, heißt es: "Es gab diese Person wohl auf zweifache Weise" (183); sie ist körperlich vorhanden, doch auch als Aura, als "ideale[...] Erscheinung" (183). In Anlehnung an Shakespeare wird ihre Größe betont und zum Signum königlicher Existenz: "Jeder Zoll an ihr zu groß für dich" (184) heißt es; und es ist die Rede von ihrem "souveräne[n] Leib" (184).

Diese Auffassung des "großen Königs" geht, so beschreibt Kantorowicz, auf die Tradition des Christus gigas zurück, die auf den Kaiser übertragen wurde: "Die Riesengestalt kennzeichnete selbstredend nicht nur hellenistische, römische oder byzantinische Herrscher in ihren Monumentaldarstellungen, sondern auch Christus. Der Riese spielte schon im frühen christlichen Volksglauben eine Rolle, besonders in gnostischen und docetischen Kreisen, die vielleicht auf eine alte rabbinische Tradition über Adam zurückgriffen: 'Der erste Mensch reichte von der Erde bis zum Firmament'".<sup>50</sup> Wird Ossia aber, Besitzer des Turms, der "fast königlich im Strahlenkreis blanker Straßen" (339) steht, zum Koloß, so wird der rex gigas in seiner Degeneration gezeigt. Der Künstlerkönig hat seine metaphysische

---

wird deutlich, daß Ossia zur Filmfigur nicht mehr tauglich ist, seine Bilder in den Wucherungen des Fleisches verloren hat. Und inszeniert Strauß im Namen Lévinas das face-en-face als epiphanischen Augenblick, so verliert der Dicke laut Baudrillard seine Repräsentativität. Der Mensch sei einer szenischen Verpflichtung unterworfen - das wird beim Filmkünstler unmittelbar augenfällig -, doch "beim Dicken gibt es so etwas wie eine Aufkündigung dieser Verpflichtung, einen Verzicht auf die stolze Repräsentation und auf verführerische Gelüste - es gibt so etwas wie den Verlust des Körpers als Gesicht"; ebenda, S. 36. Aus dieser Perspektive der Baudrillardschen Analyse besiegelt die Dickleibigkeit Ossias seinen Rückzug aus der Kunst.

49. Schon im alttestamentarischen König Belsazar, dessen Tod das *Terrassen*-Kapitel eröffnet, begegnet uns ein "Koloß" (180). Ist Fanal bei königlichen Bestattungen die legendäre Formel "Le roi est mort. Vive le roi", so heißt es hier: "[D]er *König* in diesem Mann hatte den Sturz ins Leblose nicht überstanden" (180).

50. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, Stuttgart 1992, S. 88f. Es heißt weiter: "Die Vision eines Christus-Riesen galt aber auch in der orthodoxen Kirche. Hier wurde sie durch den 18. Psalm aufrechterhalten: 'Er war froh wie ein Riese, der seine Bahn durchläuft'"; ebenda.

Größe verloren, ist nurmehr ein dicker Leib, nurmehr Physis.<sup>51</sup> Das Genie, der "große Künstler" ist zum Koloß geworden.

Diese Allianz von Künstler und König, die als nicht erfüllbare Sehnsucht aufscheint, kann wiederum auf Novalis zurückgeführt werden. Seine Königseloge schreibt dem Künstler eine besondere Bedeutung zu, wie sich unter anderem im 33. Fragment aus *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin* zeigt. Dort heißt es: "Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler: das ist der Direktor der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler sein. Alles kann zur schönen Kunst werden. [...] Der Regent führt ein unendlich mannigfaches Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer eins sind, und er selbst Poet, Direktor und Held des Stücks zugleich ist. Wie entzückend, wenn, wie bei dem König, die Direktrice zugleich die Geliebte des Helden, die Heldin des Stücks ist, wenn man selbst die Muse in ihr erblickt, die den Poeten mit heiliger Glut erfüllt."<sup>52</sup> Die Positionen werden austauschbar. Der König wird zum Künstler, der Künstler zum König.

Diese Ästhetik greift Strauß auf, doch zeigt er sie in ihrer Degeneration. Ossia ist ein gefallener Künstler und König. Entsprechend ist der Evokation königlich-genialer Größe in herrschaftlicher Residenz ein weiterer Hinweis auf Novalis eingeschrieben, der das Leben Ossians im Turm als Interimsphase, als Phase der Erstarrung und Unerlöstheit erscheinen läßt. Die Inneneinrichtung des Turmes gleicht einer versteinerten Landschaft: "Wir betraten ein großzügiges, von harteckigen Kristalleuchten erhelltes Vestibül. Zwischen zwei hohen, vierkantigen Spiegelsäulen führte ein Gang über flache Stufen abwärts in eine ovale, mit moosgrünem Teppich bedeckte Wohnmulde" (344). Von der Empfangshalle heißt es: "Alle Wände waren hier weit über Kopfhöhe mit honigfarbenem Marmor bedeckt, poliertes Messing floß an Geländern und Lampen in Strömen und geschliffene, farbig beleuchtete Glasbänder, umfaßten Brunnen und lange Beete, auf denen bizarre, kreidebleiche Sträucher standen" (340).<sup>53</sup> Klingsohrs Märchen,

---

51. In dem Theaterstück *Ithaka* verwandelt sich Penelope in ein ähnliches Monster, Ausdruck der Machtübernahme durch Herrscherlinge ohne den Hausherrn. Penelope klagt: "Hat man aber einmal von mir den Koloß gesehen, so wird man nicht mehr nach dem zerbrechlichen Wesen fragen, das da drinnen lebt. - Amphinomos: Die Fürstin darf nicht erwarten, daß die Vorstellungskraft eines Menschen ausreicht, um gegen die Leibesfülle, die er vor Augen hat, anzukämpfen und sich ein Bild zu erschaffen von der mageren, der entbehrungsvollen, der wahren Fürstin"; Botho Strauß, *Ithaka*. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee, München, Wien 1996, S. 11f. Auch für die Gestalt Penelopes gilt: "una persona, duae personae"; Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, S. 80.

52. Novalis, *Glaube und Liebe oder Der König und die Königin*, S. 59.

53. Das entspricht auch dem Hang der Moderne zum Anorganischen, zur Kälte, wie Sedlmayr moniert: "Schon ein Blick über das Gebiet der modernen Baukunst zeigt ihr immer mehr zunehmendes Erkalten, eine geradezu magische Bezauberung durch die kältesten und sprödesten Werkstoffe und Verfahren, ein Metallischwerden der gesamten gebauten Lebenssphäre des Menschen"; Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*.

dessen schönen Ausgang Strauß im vorangehenden Kapitel zitiert, beginnt mit dem Bild einer ähnlich erstarrten Landschaft: "Vor allen Fenstern standen zierliche Gefäße von Ton, voll der mannigfaltigsten Eis- und Schneebäumen, die auf das anmutigste funkelten. Am herrlichsten nahm sich auf dem großen Platze vor dem Palaste der Garten aus, der aus Metallbäumen und Kristallpflanzen bestand, und mit bunten Edelsteinblüten und Früchten übersät war."<sup>54</sup> Vor dem Hintergrund des Märchens bezeichnet der Turm in seinem kühlen Ambiente einen Zustand, der auf seine Belebung durch Fabel und Eros wartet. Ossia selbst ist der unerlöste König in einer erstarrten Welt, während das Märchen von Novalis seine Herrschaft restituiert, die alten Zeiten wieder aufleben läßt - im Namen des Eros. Es heißt: "Eros ließ das Schwert fallen, flog auf die Prinzessin zu, und küßte feurig ihre süßen Lippen. Sie schlug ihre großen dunkeln Augen auf, und erkannte den Geliebten. Ein langer Kuß versiegelte den ewigen Bund."<sup>55</sup> "Die Erde ist wieder leicht, wie sie es immer den Guten war," sagte Fabel. 'Die alten Zeiten kehren zurück.'<sup>56</sup> Der Turm hingegen signalisiert einen Zustand der Unerlöstheit, ist in den kühlen Scheinbildern einer modernen Welt erstarrt.

Diese Diagnose wird durch die zusätzlich eingearbeiteten Anspielungen auf einen prominenten Kunstgeschichtler gestützt, der eine Rückwendung auf vorbürgerliche Zeiten ersehnt, die sakrale Kunst, den Dom zum Vorbild erhebt und die Modernen im Zeichen der verlorenen Mitte diffamiert. Die Rede ist von Hans Sedlmayr, der kurz nach dem zweiten Weltkrieg eine kulturpessimistische Revision der Kunstgeschichte vornimmt, indem er in seinem bekannten Werk *Verlust der Mitte* den globalen Verfall der modernen Kultur feststellt. Dieser Verfall ist für ihn eine Folge der Säkularisierung, der Spezialisierung und Isolierung der einzelnen Kunstbereiche. Sehnsuchthorizont seiner Darstellung ist die vorbürgerliche Kunst, die Schloß und Kirche zum Gesamtkunstwerk gestaltet hatte. Denn mit dem Verlust der sakralen Kunst habe der Mensch auch seine Mitte verloren; "[d]ie Zusammenschau dieser Symptomgruppen ergibt die Diagnose: *Verlust der Mitte*."<sup>57</sup> "Der Mensch will fort von der Kunst, die ihrem Wesen nach 'Mitte' zwischen dem Geist und den Sinnen ist."<sup>58</sup> Diese Rückwendung Sedlmayrs auf vorbürgerliche Zeiten hat Strauß wohl dazu geführt, neben der Novalis-Referenz auch Anspielungen auf den Kunsthistoriker in dieses letzte Kapitel einzuarbeiten.

Stellt der Turm im *Jungen Mann* eine "unbezweifelbare Mitte" her, gleicht er einem Dom an "spirituelle[m] Abglanz", wenn auch als "Dom des Luxus"

---

derts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948, S. 159.

54. Novalis, Heinrich von Ofterdingen, S. 291.

55. Ebenda, S. 313.

56. Ebenda, S. 310.

57. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 150.

58. Ebenda.

(339), so erinnert er an die sakrale Form des Gesamtkunstwerkes Kirche, wie sie Sedlmayr zum Vorbild erhebt. Die Romanik, so sein emphatisches Lob, kenne nur "eine Aufgabe [...]: den Dom. Was außerhalb dieses Gesamtkunstwerks als Kunst erscheint, ist ein Reflex aus der sakralen Sphäre."<sup>59</sup> Handelt es sich jedoch in Strauß' Schlußkapitel zugleich um einen Bau aus Glas und Stahl, der sich durch sein Lichtspiel auszeichnet, so steht der Turm für eine Architektur, die dem Faszinum der Technik und der Geometrie folgt und das verlorene innere Licht ersetzen will. Sedlmayr stellt fest: "Zu dieser neuen Freilichtarchitektur aus Stahl und Glas gehört ihrem Geist nach die neue Freilichtmalerei mit ihrem Kult des hellsten flimmerndsten natürlichen Lichtes. Ihre natürliche Heimat ist der 'Glaspalast'."<sup>60</sup> Der Turm im *Jungen Mann* ist entsprechend mit einer "bronzefarbenen Glashaut überzogen; [...] Es spielte mit jedem Licht; noch den geringsten Himmelschimmer nahm es auf und machte etwas daraus" (339). Auch der Begriff der Haut taucht bei Sedlmayr auf; er beschreibt die "Neigung zu homogenen glatten Flächen ohne Durchbrechungen, ohne plastische Elemente, ohne Profil. Die Verwandlung der Wände in abstrakte Grenzflächen; daraus folgt später das Ideal einer Raumhaut aus purem Glas."<sup>61</sup>

Aus der Perspektive einer anderen Schrift Sedlmayrs, übertitelt *Der Tod des Lichts*, wird die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung des Turms in *Der Junge Mann* noch offensichtlicher. Sedlmayr beschreibt die "zu säkular-metaphysischer Bedeutung aufsteigenden Glas-Eisen-Bauten der 'Kristallpaläste'".<sup>62</sup> Er kommentiert: "Nun schlägt die Qualität in die Quantität um; ein wahrer Lichtdurst bricht aus. [...] Ihn (den Menschen, der das innere Licht verlor; Anm. v. Verf.) verlangt nach der Fülle des natürlichen und materiellen Lichtes, durch das er jenen Mangel surrogiert: die Lichtkulte der Kristallpaläste, des Plein-air, der Fotografie; die restlose Durchlichtung der Wohnräume bei Tag [...] durch die Erfindung neuer Lichtquellen, die mit der Sonne rivalisieren."<sup>63</sup> Innerhalb dieses architektonischen Paradigmas, Signum der Moderne, scheint auch der Turm modelliert zu sein - er ist ein Kristallpalast aus Glas und Eisen, spiegelt das Licht in unendlichen Brechungen, vor dem Hintergrund der kulturpessimistischen Diagnose Sedlmayrs Ausdruck einer verlorenen Mitte, eines verlorenen inneren Lichtes. Doch die Parallelen zu Sedlmayr gehen weiter,<sup>64</sup> diagnostiziert doch auch der

---

59. Ebenda, S. 63.

60. Ebenda, S. 53.

61. Ebenda, S. 98.

62. "(D)er von London ist 1851 entstanden, hat aber Vorläufer in Entwürfen Hector Horeaus seit 1838"; Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg 1964, S. 15.

63. Ebenda.

64. Auch die Isolation der Menschen gehört zum Katalog Sedlmayrs; Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 174. Der Künstler muß eine "entsetzliche Isoliertheit" aushalten; ebenda, S. 110. Die Isolation der Menschen wird auch in dem Turm spürbar. Es heißt: "Yossika und ich betreten den

Kunsthistoriker die "Bodenlosigkeit" der Gesellschaft. Es heißt über den Turm bei Strauß: "Man empfand es als betörend leicht und mit der Luft innig verbunden" (339). Entsprechend wirft Sedlmayr der modernen Architektur genau diese "Bodenlosigkeit" vor, prangert die "Leugnung der Erdbasis" an, wie sie mit dem Entwurf zu einem Kugelhaus von Ledoux zur Zeit der Französischen Revolution eingeleitet wird. Den "Zustand der Bodenlosigkeit gibt es seit 1770 überall" - so Sedlmayr.<sup>65</sup> Repräsentiert der Turm in *Der junge Mann* diese Mitte noch einmal, so doch nur, um auf ihren Verlust im Namen einer "Architektur der Bodenlosigkeit", auf den Verlust des Gesamtkunstwerkes Dom hinzuweisen und auf den Abschied vom großen königlichen Künstler, der Geschichte in ihrem Zusammenhang erfahrbar macht.

In den letzten Zeilen des Romans jedoch scheint das "wahre" Licht wieder erreichbar - in Anlehnung an eine gnostisch inspirierte Lichtmetaphorik, wie sie Novalis' Schriften prägt. Leon verläßt den Raum künstlicher Lichtfluten und kühlen Glanzes. Die letzten Sätze des *Jungen Mannes* lauten: "Die Sonne strahlte zart und gütig; sie war noch angenehm warm. Ich blickte mich nicht mehr um. Ich konnte in diesen ersten Minuten, nachdem ich aus der Halle getreten war, nichts anderes als eine große Erleichterung empfinden. Ich war einfach nur glücklich, daß ich dem trügerischen Licht und der schalen Kühle des Turms entkommen war" (388). Das bedeutet mehr als nur den Wiedergewinn des natürlichen Lichts, mehr als nur der Austritt aus einer Welt des Scheins. Denn auch Novalis konzipiert seine Erlösungszustände im Zeichen des Lichts.<sup>66</sup> Im Märchen Klingsohrs beenden das Licht und die "großen galvanisch-elektrischen und magnetischen Wirkungen"<sup>67</sup> den Erstarrungszustand; "die Erweckungsszene am Schluß [ist] ein großstiliges elektrisches Schauspiel".<sup>68</sup>

In der Philosophie des Frühromantikers nimmt das Licht eine zentrale Stellung ein. Seit der Beschäftigung mit Plotin<sup>69</sup> im Jahre 1798 spricht Novalis vom inneren Lichtphänomen als Ekstase.<sup>70</sup> Tiedemann, über dessen Referat Novalis den spätantiken Philosophen kennengelernt hatte, erklärt über diese Ekstase: "Diese Einbildungskraft nemlich gelangt, nach längerer Anstrengung, bey man-

---

Turm jeder durch eine der vier gläsernen Drehtüren, die die Eingangsfront untergliederten. Unwillkürlich schritt jeder für sich weiter als gehörten wir gar nicht zusammen" (340).

65. Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 148.

66. Denn "Licht ist unstreitig *galvanisches* Produkt"; Hans-Joachim Mähl, Novalis und Plotin, in: Novalis, hg. v. Gerhard Schulz, S. 357-423, S. 400.

67. Diez, Novalis und das allegorische Märchen, S. 147.

68. Ebenda.

69. Novalis schreibt an Friedrich Schlegel am 10. 12. 1798: "Ich weis nicht, ob ich Dir schon von meinem lieben *Plotin* schrieb. Aus Tiedemann lernst du diesen für mich gebornen Philosophen kennen"; zitiert nach Mähl, Novalis und Plotin, S. 357.

70. Vergl. dazu ebenda, S. 398. Weder Plotins Emanationslehre, noch der von ihm gebrauchte Begriff der Weltseele ist Novalis neu.

chem auch, wegen Körperstimmung, von selbst dahin, daß alle Eindrücke der äussern Sinne verschwinden, dann ein höchst behagliches Gefühl von Wohlseyn entspringt, begleitet meistens von dem Bilde eines höchst reinen, und überirdischen Lichtes."<sup>71</sup> Botho Strauß setzt am Ende seines Romans eine ähnliche Lichtekstase um. Was vordergründig ein lapidarer Vorgang scheint, das deutet einen anderen Erfahrungsraum an, signalisiert eine exklusive Schau inneren wohltätigen Lichts. Zum Ende des Straußschen Textes wird eine innere Schau angedeutet, wie sie auch für Novalis die Bedingung einer zeit- und raumumgreifenden Kunst ist. Es heißt bei ihm: Wenn der denkende Mensch "nun ganz in die *Beschauung* dieser Uerscheinung (der Sonne; Anm. v. Verf.) versinkt, so entfaltet sich vor ihm in neu entstehenden Zeiten und Räumen, wie ein unermeßliches Schauspiel, die Erzeugungsgeschichte der Natur [...] Durch den Zusammenhang seiner Gedankenwelt in sich, und ihre Harmonie mit dem Universum, bildet sich von selbst ein Gedankensystem zur getreuen Abbildung und Formel des Universums. Aber die Kunst des ruhigen Beschauens, der schöpferischen Weltbetrachtung ist schwer, unaufhörliches ernstes Nachdenken und strenge Nüchternheit fordert die Ausführung, und die Belohnung wird kein Beifall der mühescheuenden Zeitgenossen, sondern nur eine Freude des *Wissens* und *Machens*, eine innigere Berührung des Universums sein".<sup>72</sup> Diese Schau wird in den Schlußzeilen des Romans von Strauß angedeutet, doch nicht ausgeführt, denn sie entzieht sich der Mitteilung. Vielleicht wird an dieser Stelle der *hortus conclusus* des "wahren Künstlers" bereits umgesetzt, fernab des "Beifalls der mühescheuenden Zeitgenossen", wie es bei Novalis heißt (s.o.) - ein elitäres Kunstkonzept, das Strauß durch die komplexe Intertextualität seines Romans, der sich jenseits der zahlreichen Referenzen und Zitate nicht mehr aufschlüsseln läßt, bereits einlöst.

In dem dichten intertextuellen Gefüge des Romans wird also vor allem über die Anspielungen auf Novalis eine Poetik entworfen, die den desavouierten Begriff des Bodens im Namen einer unzugänglichen dichterischen "Pflanzstätte" und eines königlichen Dichters wiederzugewinnen sucht, einer "Pflanzstätte", in der auch das Zwiegespräch und die Liebe ihren Schutzraum finden sollen. *Der junge Mann* führt zwar auch das Mißlingen seiner Poetik vor, das Versagen des royalen Künstlers im Zeitalter der Reproduzierbarkeit, der Massenkunst, doch bleiben auch diese Szenarien auf die Sehnsucht nach einem Königsdichter bezogen, der die Aura des Kunstwerks rekonstruiert. Damit liegt die Poetik des Essays *Anschwellender Bocksgesang* bereits dem Roman *Der junge Mann* zugrunde, doch mußte die Poetologie des literarischen Werkes, das Programmatik tendenziell durch komplexierende Mimesis unterläuft, erst in die "Einstimmigkeit" des Essays überführt werden, um kritische Stimmen auf den Plan zu rufen.

---

71. Zitiert nach ebenda, S. 396.

72. Zitiert nach ebenda, S. 421