

Rettung durch die Vorhölle

— Über die Autobiographie von Thomas Bernhard —

Miyuki SOEJIMA

1.

Die fünfbändige Autobiographie von Thomas Bernhard¹⁾ (*Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte, Ein Kind*), die Rolf Michaelis „die große Autobiographie des Jahrhunderts“²⁾ genannt hat, wird in Japan anscheinend nur insofern in Betracht gezogen, als sie sich zur Interpretation der fiktiven Werke Bernhards als Fundgrube anzubieten scheint. Doch erheischt eine derartig unmittelbare Übertragung vom Leben auf das Werk gerade bei Bernhard mehr Vorsicht, denn „auch die empirische Welt erscheint schon durchsetzt von, wenn nicht gar konstituiert durch Fiktion.“³⁾ Um diesem Kunstwerk — das wohl „reichste und reifste Werk Bernhards“⁴⁾ — gerecht zu werden, wäre zuerst einmal nötig, sich von solchem „Biographismus“⁵⁾ zu entfernen und zu versuchen, seine ästhetische Struktur zu erläutern, damit es wieder mit der gesamten Problematik der Bernhardschen Werke in Zusammenhang gebracht wird.

In den deutschsprachigen Ländern gibt es schon zahlreiche Versuche, dieses Werk unter inhaltlich-formalen oder psychoanalytischen Aspekten zu interpretieren. Doch noch kaum berührt wurde bislang der Bezug zur Pragmatik des Erzählens, wobei das Erzählen selbst als Sprechakt konstitutiv wird. In dieser Arbeit soll auf eben diese Fragestellung das Augenmerk gerichtet werden. Darüber hinaus wird thematisiert, welche existenzielle Bedeutung dieser Erzählakt für den Erzähler selbst hatte, und schließlich ist es noch nach einer Erklärung für die Beliebtheit gerade dieser Autobiographie zu suchen.

2.

Auf die Musikalität der Bernhardschen Sprache wird oft hingewiesen. „Er hat hier (*Die Ursache*) ein literarisches Musikstück geschrieben, mit einer zarten, traurigen Grundmelodie, die in kraftvollen Variationen ausgebaut wird, (. . .)“⁶⁾ so beispielsweise Karin Kathrein. Diese „Grundmelodie in Variation“ läßt sich auch als innere Struktur der Erzählung verstehen. Bei der Lektüre des Gesamtkomplexes dieser Autobiographie tauchen zwei große alles umfassende „Typologien der Erfahrung“ auf. Der Typologie des Widerstands, des Sichzurwehrsetzens und der Flucht steht spiegelbildlich diejenige zerstörter Hoffnungen, des hilflosen Ausgeliefertseins gegenüber.⁷⁾ Der Held des Werkes muß die Gesellschaft stets als „tödliche Umwelt“ (Ke, 52) empfinden

und „die entgegengesetzte Richtung“ (Ke, 7) einschlagen, um Zuflucht zu finden oder um leben zu können. Die Fluchtepisode in die Scherzhauserfeldsiedlung und die des Badezimmers im Krankenhaus veranschaulichen die Funktion dieser Typologien am deutlichsten. Das Gymnasium, das „ein großer Schritt nach vorne“ sein sollte (U, 77), war für den jungen Bernhard nichts als „eine katastrophale Verstümmelungsmaschinerie“ (U, 77), und die Scherzhauserfeldsiedlung, das Salzburger Elendsviertel, das Bernhard selber als die „Menschenvorhölle“ bezeichnet hat (Ke, 31), war hingegen seine „einzige Rettung . . . , einzige Zuflucht“ (Ke, 55). „Ich lebte, jahrelang war ich schon tot gewesen“ (Ke, 12). Genauso hat er im Badezimmer, das nur Tote entläßt, wieder neuen Lebenswillen gewonnen, nachdem er die Letzte Ölung schon hinter sich hatte: „*Jetzt will ich leben*“ (A, 16).

Von dem, was etwas Höheres oder Sichereres versprechen sollte, hat der Autor seiner Darstellung nach sich schon als Kind immer verraten gefühlt, und viele Episoden beschreiben sein unangreifbares Mißtrauen gegenüber den institutionalisierten, perfiden Machtstrukturen der Erwachsenen. Im folgenden seien einige Beispiele aus dem Werk genannt. Schulen waren ihm überhaupt als Unterdrückungsorgane verhaßt. In den Luftschutzstollen, in die die Stadtbevölkerung vor den Bombenangriffen hineinflüchteten, hat er viele Tote gesehen, die wegen der schlechten Luftzufuhr erstickt sind (U, 21 f.). Im Großmeiner Hotel Vötterl, in das er wegen Rippenfellentzündung überstellt wurde, wurde seine Lunge von Tuberkulose angegriffen, und er wurde dadurch zu einem schwierigeren Leben gezwungen (A, 103 f.). Sein Haß gegen Ärzte im allgemeinen kommt in diesem Werk so extrem zum Ausdruck: „alles Übel geht von den Medizinern aus“ (Kä, 138), und das Schlimmste vermeint er gerade bei dem bekanntesten Lungenfacharzt der Stadt erfahren zu haben, als dieser ihn wegen nämlich eines Telefonats über das Mittagessen falsch behandelt und so in eine sehr gefährliche Lage gebracht hat. (Kä, 91 ff.)

Was der Autor in diesem Werk dagegen als Schutz bezeichnet, ist das, was in der Gesellschaft als Schreckenswort gilt, wie die oben bereits genannte Scherzhauserfeldsiedlung oder Grafenhof, der Bezirk der „*Totgeweihten*“ (Kä, 17). Diese *Menschenvorhölle* oder *Hölle* sei für ihn lebensbestimmend als Leidensgemeinschaft und Denkbezirk, wo er eine Andeutung der teleologischen Orientierung bekommen könne.

Somit wird ersichtlich, was Barthes „eine diagrammartige Beziehung“⁽⁸⁾ genannt hat. Erzählt wird dieselbe Geschichte mit „Rekurrenz und Permutation“⁽⁹⁾ nämlich die Geschichte von Höllensturz und Himmelsflug, die sich jeweils in „Himmelssturz und Höllenflug“⁽¹⁰⁾ verwandeln. Mit diesem diagrammartigen gegenläufigen System wird versucht, „die innere Struktur seines Daseins, ja, den Plan der Welt“⁽¹¹⁾ aufzudecken: was oben zu sein scheint, ist unten, was niedrig zu sein scheint, erhaben.

Stellt man diese Struktur in Zusammenhang mit der Darstellung des Helden, so taucht die Frage auf, welche Rolle diesem Erzähler-Held, der sich von Kind-

heit an als „Schauspieldirektor (Ke, 114) gesehen hat, vom Autor zugeteilt ist.

Doch richten wir unseren Blick nun zuerst auf die literarische Szene der siebziger Jahre. Im Boom diverser Kindheits- und Adoleszenzgeschichten gibt es die Tendenz, die Problematik der Sozialisation unter den Bedingungen des Faschismus zu thematisieren.¹²⁾ So ist auch die Autobiographie von Bernhard in erster Linie als traumatische Kindheitsgeschichte im Dritten Reich und in der konfusen Nachkriegszeit zu lesen. Doch die extreme Stilisierung und die radikale Reduzierung der Erinnerung auf den Erfahrungskern lassen über eine historische Lektüre hinaus eine andere zu: nämlich dieses Werk als Krankheitsbericht zu lesen. Diese Rezeptionsweise entspricht einer mit dem Hang zur Autobiographie synchronen Tendenz der siebziger Jahre, das heißt, Themen wie »Sterben«, »Antipsychiatrie« oder »Wahnsinn« mehr als jemals in der Literaturgeschichte vorzuziehen. Vor allem erscheint der »Wahnsinn« nun als kreative Kraft, und die seelische Krankheit etwa bei Robert Walser oder schon bei Hölderlin wurde als „Strategie des Dichters in einer feindlichen Gesellschaft“ neu gedeutet.¹³⁾ Die Krankheit Bernhards ließe sich in dieser Tradition als eine Art Initiationsritus lesen, mit dem man sich dem Zugriff der lückenlosen Instanzketten entziehen kann.¹⁴⁾ Wichtig bei dieser Rezeption ist zum einen der (jugend-)psychologische Gesichtspunkt, der den Sozialisierungs- und Pädagogisierungsprozeß unter dem Schlagwort wie „Verstümmelung des begabten Kindes“¹⁵⁾ oder „Liquidierung der Kindheit“¹⁶⁾ in Frage stellt, zum anderen die triadische Konzeption, mit deren Hilfe eine Leidensgeschichte auf topographische Schemata wie »Heimat, Ausbruch und Rückkehr« oder »Gesundheit, Krankheit und Heilung« zurückgeführt werden kann.

Wenn man aber der Radikalisierung und Extremität dieser Autobiographie noch weiter nachgeht, so rücken noch andere archaische Züge ihrer Struktur ins Blickfeld. Reiner Nägele schreibt beispielsweise über das Privileg des Autors in der Gegenwartsliteratur: „Die Grenzverwischung zwischen Autor und Erzähler führt zu einer Problematisierung des Autors als privilegierter Stimme. (. . .) Dieser hatte als poetische Stimme noch in seiner Säkularisation und Verunsicherung die Aura einer höheren Instanz an sich. Und diese Aura leuchtet wieder auf den realen Autor zurück, zeichnete ihn und seine Stimme aus, wenn nicht gerade als Propheten, so doch als ausgezeichnet Leidenden.“¹⁷⁾ Läßt sich daraus nicht weiter folgern, daß Bernhard auch seine Gestalten genauso wie die dargestellte Umwelt, die er ja über 30 mal als „Hölle“, „Vorhölle“ und „Fegefeuer“ bezeichnet, entpersönlicht und typisiert? Er zeichnet sich selbst zwar als Leidenden, aber zugleich auch als „Höllennutznießer“ (Ke, 46). Sind uns die Helden als *ausgezeichnet* Leidender oder als Höllennutznießer nicht schon bekannt, wie etwa in den Gestalten von „Allerleirau“ oder besser „Glückshaut“, der die Hölle besucht und die Schlüssel zur Lösung der Unfruchtbarkeit bekommt?

Wenn man diese autobiographische Erzählung auf der anthropologischen Ebene liest, so geht man gewiß nicht zu weit, wenn man diesen unheldischen

Helden als eine Art Trickster deutet. Mit Trickster meine ich diejenigen mythischen Gestalten, die zwar als Bösewichte auftreten, doch durch ihre grenzüberschreitende Macht Himmel und Erde verknüpfen. In dieser Hinsicht v.a. ist die psychoanalytisch orientierte Interpretation von Urs Bugmann bis zu einem gewissen Grad aufschlußreich. Bugmann versteht die Autobiographie Bernhards als Bewältigungsversuch eines Leidenden und hält die Verletzbarkeit des Helden für die Folge einer narzißtischen Störung. Er weist darauf hin, daß der Erzähler-Held in seinem mehr oder minder „der Fiktion zugehörigen“¹⁸⁾ Krankheitsbericht zwischen dem Größenwahnsinnigen Vollkommenheitsgefühl und dem Nichtigkeitsgefühl schwankt. Dementsprechend sieht Bugmann die Lebensnotwendigkeit, die das Schreiben für Bernhard besitzt, darin begründet, daß er in seinem Werk ersatzweise sein Größen-Selbst agieren läßt, um so der Gefahr der narzißtischen Katastrophe, des totalen Ausgeliefertseins zu entgehen; denn, indem man seine Identität mit einer archaischen Größenvorstellung verschmelze, erreiche man einen Zustand des Triumphes, der Erlösung u.ä. und endlich ein „Sieges“-Gefühl.¹⁹⁾ Von einem anderen Ansatz her kommend stellt H. J. Piechotta dann doch ähnliche Betrachtungen an, wenn er den Bernhardschen Hyperbolismus von »Natur« oder »Systemzwang« in Zusammenhang bringt mit „der Koinzidenz von absolutem Schrecken, Omnipotenzphantasie und schreckensdistanzierender Metapher . . . , die schon die archaische Dingmagie und die Höhlenmalereien kennzeichnete.“²⁰⁾

Somit darf man vielleicht sagen, daß Bernhard sich nicht nur die Rolle des Leidenden, sondern auch — auf Grund einer narzißtischen Störung etwa — die Sieger-Rolle, oder, wie gesagt, die archaische Trickster-Rolle zuteilt, die im Zentrum „diagrammartiger Beziehungen“ steht und die Kette der Unfruchtbarkeit abbricht. Ob er sich dessen wörtlich bewußt ist, ist nicht klar abzulesen. Doch scheint es bedeutungsvoll, daß er sich als „Störenfried“ (Ke, 30) und, wenn nicht gerade als Propheten, so doch als „Rutengänger“ (Ke, 112) bezeichnet, wenn man in Betracht zieht, daß auch der Trickster bei afrikanischen Mythen Wasser zu finden weiß.²¹⁾ Mit diesen archaischen Heldenzügen versucht der Erzähler-Held seine Position eines Leidenden zu rechtfertigen, weil die mythisch-triadische Struktur von »Geburt, Tod und Wiedergeburt« oder »Himmel, Hölle und Versöhnung« nicht nur das Krankheits-, Schreckens- und Todesmilieu, sondern auch die Siegerpose umfaßt, damit die negativen Erscheinungen als Bedingungen des positiven Siegermotives erkannt und zugleich distanziert werden können. Bugmann dagegen durfte wohl die volle Bedeutung von Bernhards Rückgriff auf mythische Strukturen nicht adäquat erfassen.

3.

All die bisher genannten Analysen gehen von einem mehr oder weniger psychoanalytischen Ansatz aus, der gerade für Thomas Bernhards Werk na-

türlich naheliegt. Wenn man nun aber Bernhards Erzählen als Sprechakt wahrzunehmen versucht, so stößt man unvermutet auf ganz neue Dimensionen seines Erzählverhaltens. Seine pragmatische Bedeutung kann nun ins Blickfeld treten. Am klarsten veranschaulicht wohl die Stelle über sein Radfahren im *Kind* die Pragmatik des Erzählens. Nach dem Scheitern seines Abenteuers mit dem Fahrrad versucht der achtjährige Bernhard, dem Großvater Bericht darüber abzustatten, um ihn als Fürsprecher zu gewinnen: „Ich selbst genoß meinen Bericht so, als würde er von einem ganz andern erzählt, und ich steigerte mich von Wort zu Wort und gab dem Ganzen, von meiner Leidenschaft über das Berichtete selbst angefeuert, eine Reihe von Akzenten, die entweder den ganzen Bericht würzende Übertreibungen oder sogar zusätzliche Erfindungen waren, um nicht sagen zu müssen: Lügen“ (Ki, 35). Diese Passage, in der sein Erzählmodus — von ihm selbst analysiert — erkennbar wird, schildert „die Geburt der Dichtung“²²⁾ schlichtweg. Das Erzählen wird hier nach „der (ökonomischen) Theorie des Erzählens“ — man erzählt nicht, um zu »zerstreuen«, zu »belehren« oder um einer gewissen anthropologischen Übung des Sinns Genüge zu tun; man erzählt, um im Tausche etwas zu bekommen²³⁾ — gegen den Freispruch getauscht, wie schon in *Tausend und eine Nacht* Scheherazade für ihre Geschichte ihr Recht zu leben eintauscht. Dieser Bezug wird dann besonders bedeutungsvoll, wenn man bedenkt, daß Bernhard das Leben selbst als einen „Strafvollzug“ bezeichnet (Kä, 41). Der achtjährige Bernhard war sich seiner Erzählbegabung und dessen Gegenwerts wohl bewußt: „Ich hatte die Fähigkeit, mein klägliches Scheitern am Ende mit ein paar kurzen Sätzen zu einem Triumph zu machen. Es war mir gelungen: der Schorschi (sein Freund) war an diesem Morgen überzeugt, daß ich ein Held bin“ (Ki, 36). Diese autobiographische Erzählung läßt sich nicht zuletzt wieder als Versuch verstehen, eine Opfer- und Störenfried-Rolle zu einer Sieger- oder Trickster-Rolle umzugestalten. In diesem Sinne könnte man auch Peter Laemmlers Äußerung verstehen; Mit der Autobiographie seiner Jugend konnte Bernhard „seine Glaubwürdigkeit als Schriftsteller zurückgewinnen.“²⁴⁾

Im Zusammenhang mit der Formalisierung ist noch ein Aspekt zu behandeln, der sich auf die Pragmatik des Erzählens bezieht, das heißt genauer, auf die Erzählerperspektive. Bernhard begann *Die Ursache*, das erste Buch, in der indirekten Er-Form. Diese Perspektive wird später immer mehr von der Ich-Form verdrängt, so zunächst, wenn er von einem späteren Standpunkt aus die eigene Vergangenheit zu kommentieren versucht; „Der Dreizehnjährige ist plötzlich, wie ich damals *empfunden* (*geföhlt*) habe und wie ich heute *denke*, (. . .) kann wochenlang nicht einschlafen, weil sein Verstand nicht versteht, (. . .)“ (U, 10). Bald gibt er die Er-Form ganz auf und schreibt in den späteren Büchern nur noch in der Ich-Form. Bugmann räumt der Er-Form zwar auch eine distanzierende und objektivierende Funktion ein, sieht sie aber eher als Schutzmauer, durch die der Autor seine Betroffenheit zu verdrängen sucht. Die Tatsache, daß Bernhard die Er-Form nicht durchhält,

macht für Bugmann den illusionären Charakter der Bewältigung offenbar.²⁵⁾ Wenn man diese autobiographische Erzählung aber wieder einmal von einem rezeptionstheoretischen und nicht von einem psychoanalytischen Ansatz her liest, dann könnte man diesen Perspektivenwechsel mit demjenigen vergleichen, der in der volkstümlichen Erzählpragmatik etwa der Cashinawa-Erzähler²⁶⁾ vor sich geht, von denen Lyotard in *La condition postmoderne* zu berichten weiß. Ein Cashinawa-Erzähler beginnt seine Geschichte immer mit einer feststehenden Wendung; „Dies ist die Geschichte von . . . , so wie ich sie immer gehört habe. Jetzt werde ich sie erzählen, hört sie an.“ Und er beendet sie mit einer anderen unveränderlichen Wendung: Hier endet die Geschichte von . . . Der, der sie euch erzählt hat, ist . . . (cashinawischer Name), bei den Weibchen . . . (spanischer oder portugiesischer Name)²⁷⁾ Durch diese pragmatische „Etikette“ überträgt der Erzähler einer Geschichte, deren Hörer und deren Held er zugleich ist, dem gegenwärtigen Hörer potenziell die Autorität und Kompetenz, die Geschichte weiterzugeben. Aus diesem Statuswechsel folgt, daß „das Volk die Geschichten aktualisiert, indem es sie erzählt, ihnen zuhört und indem es sich selbst erzählen läßt, das heißt, indem es sie in seinen Institutionen „spielt“ (. . .).“²⁸⁾ Mir scheint, daß durch das Schwanken Bernhards zwischen Ich- und Er-Form eine ähnliche Dynamik entsteht wie die zwischen „Ich habe sagen hören“ und „Erzählt es weiter“. In dieser Hinsicht ließe sich auch seine Theatermetapher, die Welt sei das Theater an sich, anders lesen als bisher. Im *Keller* heißt es: „Jede dieser Figuren bin ich, alle diese Requisiten bin ich, der Direktor bin ich. (. . .) Wir, das bin ich“(Ke, 113). Dieser Umschlag seines Außenseiterseins ins Gegenteil ist sonst als „autistische Regression“²⁹⁾ oder „eine selbstbeschwörende Form, die (. . .) unerschütterliche Selbstsicherheit vortäuschen soll,“³⁰⁾ interpretiert worden. Aber das ließe sich auch als Sprechakt deuten, der den obengenannten Statuswechsel ermöglichen kann; Diese Rollenfusion von Er, Ich und Wir böte gerade mehr Identifikationsmöglichkeit für den Leser und wäre dann nicht nur, wie Bugmann meint, als Autismus aufzufassen, sondern auch als Hinwendung zum Publikum.

4.

Für Leser der Gegenwartsliteratur gilt als ausgemacht, daß die Autobiographie in den siebziger Jahren zur florierendsten Gattung geworden ist.³¹⁾ Je mehr dieser Hang dominiert und die Autobiographie als literarische Gattung Akzeptanz findet, desto weniger hat man nötig, der erzählenden Instanz ein Privileg einzuräumen, und ihre Erzählungen zu autorisieren. Daß „offenbar immer zahlreicher werdende junge Autoren mit autobiographischen Büchern debütieren,“³²⁾ ist ein Beleg dafür. Das läßt die Vermutung aufkommen, daß gerade nicht die Authentizität die Anziehungskraft der Autobiographie ausmacht. Thomas Bernhard nimmt seine Authentizität immer wieder zurück, oft gerade nachdem er sie betont hat. In *Die Kälte* heißt es, „nur der Schamlose schreibt, . . . nur der Schamloseste ist authentisch. Aber auch das ist

natürlich so wie alles ein Trugschluß“ (Kä, 63). „Die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wieder, . . .“ (Kä, 89). Oder „der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur *Verfälschung* eines Sachverhalts“ (Ke, 32). Wie soll man solche Aussagen verstehen? Ist die Verfälschung der Wahrheit durch die erinnernde Besinnung damit gemeint, oder bloß „das Naturgesetz der Fiktionalisierung durch Verbalisierung“³³⁾? Eine Antwort wäre, sie als „Lügensignal“ der Literatur zu verstehen, wie es H. Weinrich genannt hat.³⁴⁾ Seine Auffassung von realistischer Literatur ist aufschlußreich für die Beziehung zwischen „Lügensignal“ und Autobiographie: Es gab eine Zeit, in der die Dichtung beteuerte, „sie wolle nun Wahrheit geben. Gut, das war nicht neu. Das Signal war bekannt, man kannte es aus der langen Tradition der Lügenliteratur. Man durfte es so deuten, daß sich die Dichtung nun wohl besonders große Lügen einfallen lassen würde. Aber siehe da, so war es nicht gemeint. Die Dichtung wollte gar nicht größere Lügen ersinnen, sondern tiefere Wahrheiten aussprechen. Sie wollte nun »realistisch« sein. Das war irritierend, die Signale stimmten auf einmal nicht mehr. Seitdem ist alles viel komplizierter geworden in der Literatur, (. . .).“³⁵⁾ In diesem Sinne könnte man also die oben zitierten Aussagen Bernhards als Hinweis auf das wahre Lügensignal deuten, das in Form von der manieristischen Hyperbel und der Allegorisierung der Gestalten usw. schon im Werk gegeben ist. Und das ist ein Versuch, Literatur als Literatur, Dichtung als Dichtung zu nehmen, wie Nietzsche gesagt hat, „Kunst behandelt also den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr.“³⁶⁾ Dieses sogenannte „Lügensignal“ erinnert uns an „das Bedürfnis nach Poesie,“ wie es P. Handke in *Wunschloses Unglück* erläutert hat,³⁷⁾ an das Bedürfnis nach Fiktionalisierung der eigenen Person, um sich vom Schrecken der Welt distanzieren zu können. So gibt sich uns hierin ein Gattungsmerkmal der modernen Autobiographie zu erkennen.

Wie das Bernhardsche Lügensignal ein Credo zur Dichtung und zugleich ein paradoxes Credo zur Wahrheit ist, scheint mir seine Autobiographie mit klar absehbarer Struktur und starker allegorischer Tendenz paradoxerweise viel abstrakter als seine fiktiven Werke zu sein, in denen das Leiden an der Gesellschaft fast schon zu einer Ideologie des Negativen gerät. Darin scheint mir der Grund für die Beliebtheit dieser Autobiographie zu liegen. Darüber hinaus sollte man sich vielleicht fragen, ob die triadische Struktur, wie sie sich in der Autobiographie zeigte, nicht auch für die rein fiktiven Werke Bernhards gelten könnte, obwohl in ihnen auf den ersten Blick eher eine dichotomische Struktur — wie etwa in *Auslöschung* — vorzuherrschen scheint.

- 1) Die Werke von Thomas Bernhard werden mit folgenden Sigeln im Text zitiert:
 A=Der Atem. Eine Entscheidung. München (dtv) 1981.
 Kä=Die Kälte. Eine Isolation. München (dtv) 1984.
 Ke=Der Keller. Eine Entziehung. München (dtv) 1979.

- Ki=Ein Kind. München (dtv) 1985.
 U=Die Ursache. München (dtv) 1977.
- 2) Michaelis, Rolf; Himmelssturz, Höllenflug. In: Die Zeit. 4.6. 1982.
 - 3) Nägele, Reiner; Geschichten und Geschichte. Reflexionen zum westdeutschen Roman seit 1965. In: Deutsche Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart (Reclam) 1981, S. 39.
 - 4) Reich-Ranicki, Marcel; Entgegnung. Stuttgart (DVA) 1981, S. 277.
 - 5) Bugmann, Urs: Bewältigungsversuch. Thomas Bernhards autobiographische Schriften. Bern (Peter Lang) 1981, S. 21.
 - 6) zitiert nach: Dittmar, Jens (Hg.): Thomas Bernhard Werkgeschichte. Frankfurt am Main (st) 1981, S. 174.
 - 7) Dorowin, Hermann; Die mathematische Lösung des Lebens. Überlegungen zur jüngsten Prosa Thomas Bernhards. In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. von Kurt Bartsch. Königstein/Ts. (Athenäum) 1983, S. 169.
 - 8) Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt am Main (st) 1987, S. 122.
 - 9) Strutz, Johann; „Wir, das bin ich“. — Folgerungen zum Autobiographienwerk von Thomas Bernhard. In: In Sachen Thomas Bernhard. A.a.O. S. 181.
 - 10) Michaelis: a.a.O.
 - 11) A.a.O.
 - 12) Strutz: a.a.O. S. 179.
 - 13) Kreuzer, Helmut: Neue Subjektivität. Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik. In: Deutsche Gegenwartsliteratur. A.a.O. S. 95.
 - 14) Strutz: a.a.O. S. 180.
 - 15) Anz, Thomas: Thomas Bernhard, der große Komödiant. In: FAZ, 6.4. 1982.
 - 16) Strutz: a.a.O. S. 180.
 - 17) Nägele: a.a.O. S. 241.
 - 18) Bugmann; a.a.O. S. 193.
 - 19) A.a.O. S. 201.
 - 20) Piechotta, Hans Joachim: »Naturgemäß«. In: Thomas Bernhard. Text und Kritik 43. Zweite erweiterte Auflage. München (Edition Text und Kritik) 1982, S. 20.
 - 21) 山口昌男 (Yamaguchi, Masao): アフリカの神話的世界. (岩波) 1971, S. 17 f.
 - 22) Michaelis: a.a.O.
 - 23) Barthes: a.a.O. S. 92.
 - 24) Laemmler, Peter: Karriere eines Außenseiters. In: Thomas Bernhard. Text und Kritik 43. Zweite erweiterte Auflage. A.a.O. S. 2.
 Vgl. dazu: Ders.: Stimmt die »partielle Wahrheit« noch? In: Thomas Bernhard. Text und Kritik 43. München 1974, S. 45 f.
 - 25) Bugmann: a.a.O. S. 210.
 - 26) Aus den Anmerkungen in *Das postmoderne Wissen* ist es zu vermuten, daß Cashinawa ein Stamm der Guarani Indianer ist, die in Südamerika wohnen.
 - 27) Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. (Titel der Originalausgabe: *La condition postmoderne.*) Graz (Böhlau) 1986, S. 67.
 - 28) A.a.O. S. 75.
 - 29) Strutz: a.a.O. S. 194.
 - 30) Bugmann: a.a.O. S. 289.
 - 31) Kreuzer: a.a.O. S. 79.

- Nägele : a.a.O. S. 238.
Strutz : a.a.O. S. 179.
- 32) Wallmann, Jürgen P. : Thomas Bernhard ; Ein Kind. In : Neue deutsche Hefte. 1982, Heft 2.
 - 33) Strutz : a.a.O. S. 181.
 - 34) Weinrich, Harald : Linguistik der Lüge. Heidelberg (Lambert Schneider) 1966, S. 68.
 - 35) A.a.O. S. 74.
 - 36) zitiert nach : Weinrich : a.a.O. S. 73.
 - 37) Handke, Peter ; Wunschloses Unglück. Frankfurt am Main (st) 1974, S. 26 .