

Simone Ketterl  
(Bamberg)

*Beckett, Bernhard, Dante: Intertextuelle Referenzen  
in Lilian Faschingers «Magdalena Sünderin»*

[*Beckett, Bernhard, Dante: Intertextual References  
in Lilian Faschinger's «Magdalena the Sinner»*]

ABSTRACT. The prose of the Carinthian writer Lilian Faschinger features complex intertextual networks. By integrating as well as interweaving quotations and motives from Samuel Beckett's *Malone Dies*, Thomas Bernhard's *Frost* and Dante Alighieri's *Divina Commedia*, her picaresque novel *Magdalena Sünderin* does more than merely engage in postmodern playfulness. This article investigates how Faschinger's text makes use of its intertextual elements to ridicule the literary canon. It also poses the question whether this can be interpreted as a tongue-in-cheek feminist act against male domination in the literary scene as such.

I.

«Ich reihe die Wörter zu Schnüren und knüpfe Netze»<sup>1</sup>, umschreibt Scheherazade Hedwig Moser, die Haupterzählinstanz in Lilian Faschingers Debütroman (1986), ihren narrativen Modus Operandi. «[D]ass man [beim Erzählen] Fäden [...] aufnimmt, dass Dinge abgebrochen und wieder aufgenommen werden, wie ein Gewebe»<sup>2</sup>, konstatiert ihre Kärntner Schöpferin in einem Interview im Dezember 1998. Beide Zitate bedienen sich des ebenso traditionsreichen wie polyvalenten Symbols des "Gewebes" bzw. des "Fadens", heben also auf die textile Qualität literarischer Artefakte ab

---

<sup>1</sup> Lilian Faschinger: *Die neue Scheherazade*. Roman. Ungekürzte, von der Autorin durchgesehene Ausgabe. München: dtv 2003, S. 113.

<sup>2</sup> Gisela Roethke: Lilian Faschinger im Gespräch. In: *Modern Austrian Literature* 33 (2000), H. 1, S. 84-103, hier S. 84.

und haben somit auch eine poetologische Dimension<sup>3</sup>. Die zweite Äußerung lässt sich zudem als Periphrase intertextueller Bezugnahme per se lesen: Einen Erzählfaden weiterzuspinnen meint schließlich nicht zwangsläufig, den eigenen weiterzuspinnen. Denkbar ist darüber hinaus, an Werke anderer Autoren anzuknüpfen, deren Muster und Motive ein- respektive umzuweben. Dies geschieht in Faschingers Romanen – so der Konsens der bisherigen Forschung – äußerst extensiv.

Die dadurch entstehenden «complex networks»<sup>4</sup> werden zumeist als Elemente postmodernen Spiels<sup>5</sup> und demnach primär als «Ornament[.]»<sup>6</sup> gedeutet. Diese Interpretation scheint für Teile des Faschinger'schen Œuvres zu greifen, für einige indes unzulänglich zu sein – zumal sich die Schriftstellerin selbst vom sogenannten “Postmodernen” distanziert: «In *Magdalena Sünderin* hab' ich stärker auf eine eher konventionelle Erzählweise vertraut, auch auf eine lineare. Das Postmoderne, das ist ja mittlerweile auch schon wieder ein bissl [sic!] ein alter Hub»<sup>7</sup>. Wenngleich Selbsteinschätzungen von Autoren tendenziell zu misstrauen ist, erscheint es im Fall des besagten Romans durchaus sinnvoll, ihn dem Diktum Faschingers entsprechend nicht in erster Linie auf seine potenzielle Postmodernität hin zu untersuchen. Lohnender ist es meines Erachtens, zu überprüfen, in welcher Relation “discours” und “histoire” in *Magdalena Sünderin*<sup>8</sup> stehen. Auf Intertextualität gemünzt

<sup>3</sup> Vgl. Erika Greber: [Art.] Gewebe/Faden. In: Günter Butzer / Joachim Jakob (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 126-129, hier S. 128.

<sup>4</sup> Eva Kuttentberg: A Postmodern Viennese Narrative: Lilian Faschingers «Wiener Passion». In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 101 (2009), H. 1, S. 73-87, hier S. 77.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 76.

<sup>6</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: [Art.] Postmoderne. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hgg.): Realleikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3: P – Z. Berlin u.a.: de Gruyter 2000, S. 136-140, hier S. 137.

<sup>7</sup> Roethke 2000 (Anm. 2), S. 86.

<sup>8</sup> *Magdalena Sünderin* wird im Folgenden unter Angabe der Sigle «MS» im Fließtext zitiert nach: Lilian Faschinger: *Magdalena Sünderin*. Roman. Ungekürzte Ausgabe. München: dtv 1997.

heißt das, zu betrachten, wie sich Komposition und Funktion prominenter intertextueller Bezüge zu den Ereignissen der Diegese verhalten. Den folgenden Ausführungen dazu liegt ein strukturalistisch-hermeneutischer Ansatz zugrunde und mit ihm ein Intertextualitätsbegriff, der sich klar von Julia Kristevas «globale[m]»<sup>9</sup>, universal-semiotischen abhebt. Ausgehend davon soll nun eruiert werden, wie das literarische Webwerk mit Prätexten Becketts, Bernhards und Dantes umgeht, ihre Strukturen und Themen integriert bzw. modifiziert. Zwar sind mit jener weltliterarisch schillernden Trias bei Weitem nicht alle intertextuellen Fäden in besagtem Prosawerk aufgedröselt – immerhin jedoch diejenigen, die an exponierter Stelle markiert und gerade deswegen für die Rezeption von besonderer Relevanz sind.

So verweist das «allograph[e]»<sup>10</sup> Zitat-Motto «It's vague, life and death» (MS, S. 9) explizit auf *Malone Dies* (1951), den zweiten Teil der "Trilogie"<sup>11</sup> Samuel Becketts. Auf Thomas Bernhards *Frost* (1963) kommt Faschingers Protagonistin zu sprechen (vgl. MS, S. 17), ehe sie zu einer Österreichschelte anhebt, deren Stil und Inhalt später noch zu beleuchten sein wird. Dante Alighieris *Divina Commedia* (1312-1321) nimmt sie wiederum mit auf ihre Reise durch Europa (vgl. MS, S. 60). «[I]ntensiv» (MS, S. 263) beschäftigt sie sich mit dem dantischen Opus magnum in Baden-Baden, deklamiert dort Verse aus dem achten Canto des Paradiso, die in einem Spannungsverhältnis zu ihrer ambivalenten Lage stehen.

---

<sup>9</sup> Henning Tegtmeier: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis'. In: Josef Klein / Ulla Fix (Hgg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen: Stauffenburg 1997 (Stauffenburg Linguistik, 5), S. 49-81, hier S. 51.

<sup>10</sup> Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort v. Harald Weinrich. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt/M./New York: Campus 1989, S. 147.

<sup>11</sup> Vgl. Brian T. Fitch: Erzähler und Erzählung in der Romantrilogie Samuel Becketts: «Molloy», «Malone meurt», «L'Innommable». In: Hartmut Engelhardt / Dieter Mettler (Hgg.): Materialien zu Samuel Becketts Romanen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbücher, 315), S. 85-93.

## II.

Bevor ich im Einzelnen auf die genannten Bezüge eingehen werde, will ich kurz Erzählsituation und Plot des Romans umreißen. Prima facie wirkt das narrative Konzept von *Magdalena Sünderin* in der Tat konventioneller als das früherer Werke Lilian Faschingers, vor allem der bereits erwähnten, metaleptischen *Die neue Scheherazade*: Der extradiegetisch-homodiegetische Erzähler, ein katholischer Priester aus Osttirol, berichtet rückblickend davon, wie er von seiner Landsmännin, der schönen «Sünderin» (MS, S. 12) Magdalena Leitner, entführt und in deren Puch 800-Beiwagenmaschine an eine “amoen”<sup>12</sup> anmutende Waldlichtung (vgl. MS, S. 12) gebracht wird. Ebenda hat ihn die «ledergekleidete[ ] Easyriderin»<sup>13</sup> an den Stamm einer Robinie gefesselt und mit einem «schwarzen Body» (MS, S. 22) geknebelt. «HOCHWÜRDEN» (MS, S. 11; Hervorhebung im Original), wie sie ihn ironisch anspricht, soll ihr nach einer Tour de Force durch halb Europa die Beichte abnehmen und Absolution für nicht weniger als sieben Männermorde erteilen. Zu einem «Ego te absolvo» (MS, S. 22) aus priesterlichem Mund kommt es allerdings nicht. Zwar setzt Magdalena dem Geistlichen, als intradiegetisch-autodiegetisch Erzählerin, in analeptischen Episoden eloquent und pointiert auseinander, welche Umstände jeweils zu den Verbrechen geführt haben, zieht jedoch folgendes Fazit: «Je länger ich erzähle, desto unnötiger scheint mir eine Lossprechung Ihrerseits zu werden, wenn ich dieses Empfinden auch nicht genau erklären kann» (MS, S. 187). Der eigentliche Zweck ihrer Konfession ist nicht die Vergebung ihrer Sünden. Vielmehr geht es der Entführerin darum, sich Gehör zu verschaffen, Macht über das Wort, über ihr Wort, zu erlangen. Als Ursache dafür macht sie ihre von Repression und Entmündigung geprägte Kindheit in der österreichischen Provinz aus:

---

<sup>12</sup> Vgl. zum «locus amoenus» Karin Schlapbach: [Art.] Locus amoenus. In: Theodor Klauser u.a. (Hgg.): Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Bd. 23: Lexikon II – Manes. Stuttgart: Anton Hiersemann 2010, Sp. 231-244.

<sup>13</sup> Ingrid Pfändl-Buchegger: «Ich reihe die Wörter zu Schnüren und knüpfe Netze». Weibliche Identitätssuche in Lilian Faschingers Romanen. In: Script 19 (2001), S. 12-23, hier S. 23.

Denn dadurch, dass mir so oft ins Wort gefallen, dass mir das Wort so oft abgeschnitten worden ist, bin ich überempfindlich geworden, extrem anfällig gegenüber Störungen meines Gedanken- beziehungsweise Redeflusses (MS, S. 22).

Magdalena ins Wort zu fallen, liegt dem Pfarrer – abgesehen davon, dass er das aufgrund der Knebelung nicht kann – ohnehin fern. Je länger er der rotblonden Femme fatale lauscht, je «fester» (MS, S. 216) diese «die Fäden ihres Erzählgarns» (MS, S. 216) um ihn spinnt, umso mehr verändert sich seine Wahrnehmung. Während er sie zunächst für eine «unberechenbare Verrückte» (MS, S. 85) hält, beurteilt er ihre Taten zunehmend milder. So stellt er, nachdem Magdalena ihn über vier Morde in Kenntnis gesetzt hat, fest: «Meine Achtung für diese Frau, die offenbar völlig ohne eigene Schuld in die schwierigsten Situationen geraten war, stieg von Stunde zu Stunde» (MS, S. 209). Ein Grund für jenen Wandel mag darin liegen, dass der Gottesmann seine Prinzipien über Bord wirft: die körperlichen Annäherungen der Straftäterin zunächst duldet, dann heimlich herbeisehnt, dann regelrecht forciert. Diese Entwicklung gipfelt schließlich in einer «*felix culpa*» (MS, S. 347; Hervorhebung im Original), die der ehemalige Zölibatär kurzerhand umdeutet: «diese glückliche Sünde [hat mich] [...] in ein Paradiesgärtlein hineingeführt» (MS, S. 347). Bereits etwas später soll er aus diesem sinnesfrohen-bukolischen Eden von zwei «Osttiroler Gendarmen» (MS, S. 351) vertrieben werden. Vor deren «verdutzten» (MS, S. 351) Augen flüchtet Magdalena auf ihrem Motorrad, der Priester hingegen wird von seiner Schwester Maria in Empfang genommen. In einem «weißen Golf» (MS, S. 352) bringt sie ihn zurück in seine Pfarre, zurück in sein altes Leben.

Allein dieser Kurzabriss führt vor Augen, dass Faschingers Text unterschiedliche Genres kombiniert, Motive des Kriminal- und Liebesromans ineinanderflieht und dabei weder «Klischees [noch] [...] triviale[] Muster[]»<sup>14</sup> noch Plakativität scheut. So entspricht beispielsweise das Äußere der Hauptfigur, ihre «kühle[n] blauen[n] Augen» (MS, S. 19), ihre «makellose» (MS, S.

---

<sup>14</sup> Christa Gürtler: Glückliche Sünden: zu Lilian Faschingers Roman «Magdalena Sünderin». In: Doris Moser / Kalina Kupczyńska (Hgg.): Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Wien: Praesens 2009, S. 307-318, hier S. 317.

19) Stirn, ihre «rotblonden Locken» (MS, S. 20), ikonografisch den «kunst-historisch überlieferten Darstellungen der Sünderin [...], wie sie [bei] Tizian, Caravaggio, Rembrandt, Rubens [...] und d[en] Präraffaeliten»<sup>15</sup> zu finden sind. Indem der sündigen Magdalena die tugendhafte Schwester des Priesters, Maria, gegenübergestellt wird, ruft der Roman zudem die topische Dichotomie zwischen “Hure und Heiliger” auf, um sie im Verlauf der Diegese zu unterminieren und Erstere zumindest teilweise zu rehabilitieren.

### III.

Interpretationsbedürftiger, gleichwohl kompositorisch relevanter als jene Bezüge erscheinen die markierten Referenzen. Ihnen widmet sich der folgende Abschnitt – zunächst der peritextuellen, dem Zitat-Motto aus *Malone Dies*. Um nachvollziehen zu können, dass Faschingers Roman nicht nur Fäden Becketts wieder aufnimmt, sondern dies in einer Weise Beckett’scher Texte tut, genügt ein Blick auf *Dante and the Lobster*, die Eröffnungserzählung der Sammlung *More Pricks Than Kicks* (1934). In ihr schafft der Titel eine explizite peritextuelle Verknüpfung mit Dante. Die Geschichte transferiert mit ihrem Protagonisten Belacqua einen Sünder aus der *Divina Commedia* in eine Dubliner Küche. Dort vertieft sich die – in der Terminologie Jörg Helbigs ausgedrückt – «[r]e-used figure[.]»<sup>16</sup> vor der Zubereitung seines Mittagsmahls in das Mondcanto. Becketts Umgang mit Dante könnte man also als eine Art “doppelter Aneignung” bezeichnen.

Diese “doppelte Aneignung” lässt sich, wenngleich in abgeschwächter Form, in *Magdalena Sünderin* ebenfalls beobachten: In ihr stellt das Motto eine direkte peritextuelle Verbindung zu *Malone Dies* her. Faschingers Män-  
nermörderin Magdalena Leitner nun als modifizierten Malone zu interpretieren, ginge freilich zu weit. Zweifelsohne ist sie keine «[r]e-used figure[.]»<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ebd., S. 311.

<sup>16</sup> Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg: Winter 1996 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 141), S. 113.

<sup>17</sup> Ebd.

im engeren Sinn. Dennoch verknüpft der Text in ihr unterschiedliche Vorlagen respektive Stoffe: ganz offensichtlich die biblische Maria Magdalena<sup>18</sup> mit zentralen Eigenschaften von Becketts bettlägerigem Erzähler. So ist Magdalena der onomastischen Implikation von “Malone” entsprechend, das sich als “M alone” lesen lässt, letztlich allein. Wie dieser befindet sie sich nach eigenem Bekunden außerhalb der Gesellschaft, wird von ihr als Fremdkörper wahrgenommen oder gar ignoriert (vgl. MS, S. 23-25). Aufgrund dieser Außenseiterposition neigen beide Figuren dazu, sich ihre eigene Welt qua Narration zu erschaffen<sup>19</sup>. Daher sind weder die vier analeptischen Erzählungen Malones noch die Magdalenas durchweg glaubwürdig. Becketts Protagonist gesteht deren potenzielle Fiktivität sowie die Austauschbarkeit seiner Charaktere vorab ein:

I think I shall be able to tell myself four stories, each one on a different theme. One about a man, another about a woman, a third about a thing and finally one about an animal, a bird probably. [...] Perhaps I shall put the man and the woman in the same story [...].<sup>20</sup>

Ihm geht es folglich um einen Prüfstein für seine Fähigkeit, zu erzählen. Wahrhaftigkeit ist dabei nicht sein Maßstab. Dass Wahrhaftigkeit auch Magdalenas Maßstab nicht ist, darauf lassen “discours” und “histoire” ihrer Geschichten schließen: Der “discours”, da sie die Ausführungen zu ihrem ersten Mord mit der rhetorischen Frage «Mögen Sie Märchen, Hochwürden?» (MS, S. 71) einleitet und sie damit in die Nähe einer Gattung rückt, die «von den Bedingungen der Wirklichkeitswelt mit ihren Kategorien Zeit, Raum und Kausalität unabhängig [ ] [ist] [...] [und] keinen Anspruch auf

---

<sup>18</sup> Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. 10. überarbeitete u. erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 2005 (Kröners Taschenausgabe, 300), S. 577-580.

<sup>19</sup> Vgl. Ludovic Janvier: «Malone meurt». In: Hartmut Engelhardt / Dieter Mettler (Hgg.): *Materialien zu Samuel Becketts Romanen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbücher, 315), S. 126-135, hier S. 132.

<sup>20</sup> Samuel Beckett: *Malone Dies*. Translated from the Original French by the Author. London: Calder & Boyars 1975, S. 9.

Glaubwürdigkeit erhebt»<sup>21</sup>. Die “histoire”, da vor allem die Vorkommnisse um ihren vierten Liebhaber Jonathan die Grenzen dessen, was innerhalb der Diegese als wahrscheinlich erachtet wird, überschreiten. Wie sie ihrem Gegenüber, dem Priester, berichtet, sei der blasse junge Mann ein «Vampir[] [gewesen], der sich von [ihrem] Blut [er]nährt[]» habe (MS, S. 202).

Zwar ist der Geistliche Magdalena ein wohlwollender Zuhörer – einige allzu spektakuläre Details nimmt er ihr dennoch nicht ab. So merkt er an: «Ich hatte Magdalena im Verdacht, ihre Beichte gelegentlich etwas auszuschmücken, Begebenheiten einzuflechten, die sich in Wirklichkeit wohl etwas anders zugetragen hatten» (MS, S. 299). Apologetisch ergänzt er so gleich:

Nicht daß ich ihr diesbezüglich die geringste Böswilligkeit unterstellt hätte, es schien vielmehr so, als trügen sie die Flügel ihrer Phantasie manchmal in Bereiche, die mit der greifbaren Wirklichkeit nur noch in einem sehr losen Zusammenhang standen (MS, S. 299).

In welchem Zusammenhang wiederum die Ausführungen des Rahmen-erzählers zur Wirklichkeit stehen oder anders formuliert, ob sie einen Wahrheitsanspruch haben, ist ad hoc schwer zu klären und verdient deshalb eine nähere Betrachtung. Ebenso wie Magdalena die «Fäden ihres Erzählgarns immer fester um» (MS, S. 216) den Pfarrer spinnt, spinnt dieser die seinen immer fester um den Rezipienten. Es gibt kein nennenswertes Verdachtsmoment, keine Widersprüche, die ihn während seiner Erzählung unzuverlässig erscheinen ließen. Umso bemerkenswerter ist daher die Schlusspassage des Textes. In ihr beendet er die Schilderung seiner Entführung und der abgebrochenen Beichte Magdalenas folgendermaßen. «Magdalena. Sie würde sich zu helfen wissen. Und ich würde das Beichtgeheimnis wahren und sie nicht verraten» (MS, S. 352).

Diese Aussage weist Parallelen zu der logisch-widerlogischen Konstellation auf, die Raymond Federman unter dem Terminus “Beckett’sches Paradox” fasst. Darunter versteht er jene «beabsichtigte[n] Widersprüche, die

---

<sup>21</sup> Heike Gfreis (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999 (Sammlung Metzler, 320), S. 120.

bei den Lebewesen, die die[...] seltsame Welt [Becketts] bevölkern, jede Möglichkeit von Bewegung, Wissen, Rationalität, Erkennen und Kohärenz negiert»<sup>22</sup>. Als schlagendes Beispiel dafür zitiert er den berühmten Schlusssatz von *Molloy*, dem Vorgängerroman von *Malone Dies*: «Then I went back into the house and wrote, It is midnight. The rain is beating on the windows. It was not midnight. It was not raining»<sup>23</sup>. Dadurch, dass die Darstellung des intradiegetischen Schreib- bzw. Erzählprozesses als *Mise en abyme* des extradiegetischen lesbar wird, untergräbt der Text seine eigene Glaubwürdigkeit. Der Rezipient ist nicht mehr in der Lage, zu entscheiden, ob bzw. wann dem Erzähler zu trauen ist. Ähnlich verhält es sich mit Faschingers *Magdalena Sünderin*. Indem der Priester behauptet, er «würde das Beichtgeheimnis wahren und [Magdalena] nicht verraten» (MS, S. 352), nachdem er deren Konfession in allen Einzelheiten erzählt hat, ergeben sich zwei Optionen: Entweder ist seine Behauptung eine Lüge – oder sie ist wahr und seine Erzählung ist gelogen. Als vertrauenswürdiger Erzähler hat er sich in jedem Fall disqualifiziert. Wie gezeigt werden konnte, ist die Beckett-Referenz in *Magdalena Sünderin* entgegen Gérard Genettes *Ressentiment Motti* betreffend<sup>24</sup> kein beliebig austauschbares Dekor. Vielmehr nimmt Faschingers Text motivisch wie strukturell Bezug auf das Œuvre des Iren, insbesondere auf *Malone Dies* und die Trilogie. Sein Gestus ist dabei kein legitimierender, kein sich auf die Autorität der Prätexte stützender. Der Roman integriert nicht bloß, er eignet sich regelrecht an.

#### IV.

Ob die Prosa mit den Werken Thomas Bernhards ähnlich verfährt, soll als Nächstes untersucht werden. In ihr erwähnt Magdalena ein «zerlesene[s] Exemplar von *Frost*» (MS, S. 17; Hervorhebung im Original). Faschingers

---

<sup>22</sup> Raymond Federman: Das Beckettsche Paradox: Wer sagt die Wahrheit? In: Hartmut Engelhardt / Dieter Mettler (Hgg.): *Materialien zu Samuel Becketts Romanen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbuch, 315), S. 113-125, S. 113.

<sup>23</sup> Samuel Beckett: *Molloy*. In: Ders.: *Molloy. Malone Dies. The Unnamable*. London: John Calder 1959, S. [5]-176, hier S. 176.

<sup>24</sup> Vgl. Genette 1989 (Anm. 10), S. 155f.

Protagonistin dient Bernhards düsterer, die Konventionen der traditionellen Heimatliteratur<sup>25</sup> ad absurdum führender Tagebuchroman allerdings nicht als Lektüre. Stattdessen berichtet sie im Zuge eines ins Pseudowissenschaftliche kippenden Vortrags (vgl. MS, S. 17-19) davon, dass «zum Vierkleefinden Berufene[.]» (MS, S. 17), *Frost* als Pflanzenpresse zweckentfremdeten. Laut dieser Schilderung konservierten sie die von ihnen angehäuften Glückssymbole demnach in einem Unglück zur *Conditio humana* schlechthin erhebenden Werk. Ginge es Faschingers Roman nun bloß darum, den Kontrast zwischen Magdalena, die «noch nie ein Vierklee gefunden» (MS, S. 17) hat und von einer unglücklichen Situation in die nächste gerät, und den glücklichen “Vierkleefindern” zu betonen, bedürfte es *Frost* nicht. Wie lässt sich also die Kombination aus (Klee-)Blättern und Buch deuten?

Im Allgemeinen stehen Blätter bzw. steht Laub nicht nur als “improprium” für «Leben[.] in seinem zykl[ischen] Wechsel»<sup>26</sup>, sondern auch für das «*Schreiben[.] und d[ie] Poesie*»<sup>27</sup>. Das Einlegen von Blättern in ein Buch kann daher als Chiffre für Intertextualität verstanden werden. In *Magdalena Sünderin* gibt der in *Frost* eingelegte Vierklee Hinweise darauf, wie Faschingers Text mit den Motiven und Sujets Bernhards umgeht. Einige werden weitgehend unverändert übernommen, neue eine glücklichere Facette hinzufügende ergänzt. Der Famulant zeichnet den Gebirgsort Weng, den von grotesk entstellten, dumpfen Gestalten bevölkerten<sup>28</sup> Hauptschauplatz von

<sup>25</sup> Generell ist «Heimatliteratur» als Gattungsbezeichnung problematisch, da der Terminus, wie Rémy Charbon konstatiert, nach wie vor nicht frei von «ideologisch belastende[n] Assoziationen» ist (Rémy Charbon: [Art.] Heimatliteratur. In: Harald Fricke u.a. (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2: H – O. 3. neubearbeitete Auflage. Berlin/New York: de Gruyter 2000, S. 19-21, hier S. 19). Gemeint ist hier Literatur, die «Vorgänge in einer emotional erlebten, relativ geschlossenen Welt» (ebd.) schildert. Der thematisierte Mikrokosmos wird dabei tendenziell «positiv[.]» konnotiert.

<sup>26</sup> Hans-Georg Grüning: [Art.] Blatt/ Laub. In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 46-47, hier S. 46.

<sup>27</sup> Ebd., S. 47; Hervorhebung im Original.

<sup>28</sup> Vgl. Thomas Bernhard: *Frost*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972 (Suhrkamp-Taschenbuch, 47), S. 9-11.

*Frost* als außerordentlichen “locus terribilis” – als felsig, schwarz, kalt und abweisend<sup>29</sup>. Die vom Pfarrer wie von Magdalena beschriebene Voralpenlandschaft hingegen ist angenehm, der Gegensatz zwischen ihr und ihren Bewohner tritt deswegen umso stärker hervor. Denn, dass es sich bei diesen ebenfalls um «kein[en] gute[n] Menschenschlag»<sup>30</sup> handelt, geht aus den Erzählungen der Sünderin deutlich hervor. Bereits während ihrer Kindheit am Ossiacher See eckt sie an. Das rotblonde Mädchen ist zu neugierig, zu eigenständig, stellt zu viele Fragen. Die Menschen in seiner unmittelbaren Umgebung, die von Ignoranz, Borniertheit und Unterwürfigkeit Staat und Katholizismus gegenüber geprägt ist, wissen nicht recht, damit umzugehen. Sie schneiden ihm das Wort ab oder begegnen ihm mit «niederschmetternde[r] Zurückweisung[.]» (MS, S. 23). Ähnliches widerfährt Magdalena in der Schule und an der Universität (vgl. MS, S. 23f.). Als junge Frau sieht sie sich deswegen zu einer «vazierenden Lebensweise» (MS, S. 40) gezwungen. Nach ihrer in vielerlei Hinsicht horizonterweiternden und – nicht zu vergessen – mörderischen Tour durch Europa reflektiert sie aus der Perspektive der Rückkehrerin, wie man es aus dem Schemenrepertoire des Heimatromans kennt, das Wesen des «österreichischen Menschen» (MS, S. 36). Darüber hinaus hebt sie zu einer Austria-Schelke an, die stilistisch wie thematisch an der “Eristik” des Obernathaler «Übertreibungskünstler[s]»<sup>31</sup> geschult zu sein scheint.

So attackieren Magdalenas bernhardesk rhythmisierte, hypotaktische Satzkonstruktionen die katholische Kirche, die österreichischen Erziehungseinrichtungen – und deren zweifelhafte Endprodukte, «die sogenannten Gebildeten» (MS, S. 48). Als äußerst zwiespältig entpuppt sich dabei ihr Verhältnis zu Ersterer. Obwohl sie postuliert, «kein katholischer Mensch» (MS, S. 68) zu sein, zeugen ihr zuweilen ironisch verwendetes Vokabular und ihre Gewohnheiten davon, dass sie die Dogmen und Rituale der Kirche

---

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 8-10.

<sup>30</sup> Ebd., S. 30.

<sup>31</sup> Wendelin Schmidt-Dengler: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl 1986, [Titel].

doch internalisiert hat. Zudem attestiert sie der Institution einen fast therapeutischen Mehrwert: Nur österreichische Pfarrer seien nämlich in der Lage, mit den «Ungeheuer[n] [...], die in österreichischen Herzkammern hausen» (MS, S. 36), fertig zu werden. Die von Magdalena gefundenen Metaphern für Sorgen bzw. Sünden, «Herzkammernscheusale» (MS, S. 36) und «Herzbeutelshreckgespenster» (MS, S. 36), erinnern an die Diktion Bernhard'scher Figuren. Der Famulant in *Frost* verwendet vergleichbare neologistische Determinativkomposita<sup>32</sup>.

Einen komischen Effekt erzielt Faschingers Text durch eine andere Variante des Hyperbolischen. Während die Prosa des gebürtigen Heerleners, insbesondere seine autofiktionale Pentalogie<sup>33</sup>, den Konnex zwischen Katholizismus, Nationalsozialismus sowie der von beiden ideologisch beeinflussten Einrichtung "Schule" herausstellt und mit der «Geistesvernichtungsanstalt»<sup>34</sup> scharf ins Gericht geht, ridikulisiert *Magdalena Sünderin* das Verhalten derjenigen, die das Bildungssystem erfolgreich durchlaufen haben, «der sogenannten gebildeten Schichten» (MS, S. 49) also. Der Protagonistin zufolge schwingen sich gerade diese in ihrer «Kunst der Geisttötung» (MS, S. 49) – die begriffliche Analogie zu Bernhard ist evident – zu immer neuen Höhen auf und tun alles für die Aufrechterhaltung ihrer «Fassadenintellektualität» (MS, S. 193). Klimaktisch steigernd führt Magdalena eine Reihe der von ihnen bevorzugten «geisttötende[n]» (MS, S. 49) Aktivitäten an. Zu diesen gehört unter anderen der Austausch von Kochrezepten für exklusive Speise, beispielsweise Gerichte, die «ausschließlich im Nordosten von Madagaskar gegessen werden, und auch dort nur von einer Minderheit indischstämmiger Christen» (MS, S. 49). Um die «bleierne Belanglosigkeit» (MS, S.

<sup>32</sup> Vgl. Bernhard 1972 (Anm. 28), S. 7.

<sup>33</sup> Vgl. zur Problematisierung des Autobiografie-Status der Pentalogie etwa: Jerker Spits: «Die Großväter sind die Lehrer». Thomas Bernhard über den Schriftsteller Johannes Freumbichler. In: Hans Ester u.a. (Hgg.): *Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit*. Amsterdam/New York: Rodopi 2003 (Duitse kroniek, 52), S. 105-127, hier vor allem S. 109-112.

<sup>34</sup> Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*. München: dtv 1977, S. 78.

50) dieses Daseins zu betonen, konfrontiert Faschingers Roman die Akademiker mit ihren Antitypen, zupackenden und kunstverständigen Möbelpackern (vgl. MS, S. 48). Über sie sagt Magdalena:

Im Grunde erstaunte mich das Wissen der beiden Möbelpacker nicht sehr, hatte ich doch schon öfter die Erfahrung gemacht, daß die sogenannten einfachen Leute in Wirklichkeit meist größeres künstlerisches Verständnis und höchste Sensibilität erkennen lassen, wogegen die sogenannten Gebildeten fast immer die dümmsten sind (MS, S. 48).

Der Kommentar Magdalenas gemahnt an den Tenor von Bernhards skandalisiertem *Holzfällen* (1984) und seiner Interviewpolemik *Die Ursache bin ich selbst* (1986). In ihr provoziert er Krista Fleischmann mit der Aussage:

[A]lle Intellektuellen halsen dem Volk ihren Blödsinn auf. Aber Gott-seidank ist das Volk schlau genug und dreht sich doch, wenn es gefährlich wird, um und laßt die in Ruhe und laßt sie mit ihrer Kunst und ihrem intellektuellen Blödsinn allein. Intellectualitas – die größten Arschlöcher sind die sogenannten Intellektuellen.<sup>35</sup>

Dass es Parallelen zwischen dem Œuvre Thomas Bernhards und *Magdalena Sünderin* gibt<sup>36</sup>, sollte damit ausreichend belegt sein. Zu klären bleibt jedoch, welcher Strategie die intertextuelle Bezugnahme folgt. Dass es sich bei ihr anders als in einigen Werken Andreas Maiers nicht um Formen von Bernhard-“imitatio” bzw. -“aemulatio” handelt, legen Figurenkonstellation und Perspektivierung nahe. Zwar formuliert Faschingers Roman Kritik, die ihrem Inhalt und Duktus nach mit der Bernhard’schen verwandt ist, fokussiert dabei aber den «Teufelskreis österreichischen Frauenunglücks» (MS, S. 103). Er wendet sich ausdrücklich gegen die österreichischen Männer, «die vom österreichischen Frauenunglück seit Jahrhunderten profitieren» (MS, S. 103). Seine Stoßrichtung ist demnach dezidiert feministisch und hebt sich

---

<sup>35</sup> Thomas Bernhard / Krista Fleischmann: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Edition S 1991, S. 235.

<sup>36</sup> Vgl. Gerald A. Fetz: Post-Bernhardian Austria. Lilian Faschinger’s «Magdalena Sünderin». In: Donald G. Daviau: Austria in Literature. Riverside, Calif.: Ariadne Press 2000, S. 179-192, hier S. 185.

somit klar von der seiner Prätexte ab. *Magdalena Sünderin* macht sich also bewährte Bernhard'sche Muster zunutze und setzt sie für ihre eigenen Zwecke ein.

## V.

Um jenem «österreichischen Frauenunglück[.]» (MS, S. 103) zu entgehen, verlässt Magdalena ihre Heimat und durchquert mit ihrer Puch 800 ganz Europa. In der Werkzeugtasche der Beiwagenmaschine nimmt sie nur wenige für sie «unentbehrliche Dinge» (MS, S. 60) mit auf die Reise. Unter diesen befindet sich neben einem Schweizer Messer, einem Sony-Walkman und einem Habit des Ordens der Unbeschuhnten Karmeliterinnen auch «eine neunzehnhundertfünf von G. C. Sansoni in Florenz publizierte Ausgabe der *Divina Commedia* von Dante Alighieri» (MS, S. 60; Hervorhebung im Original). Trotz der Exponiertheit und «Markierungsdeutlichkeit»<sup>37</sup> des intertextuellen Bezugs, beschränken sich die Anleihen, die Faschingers Prosa am dantischen Epos nimmt, auf motivisch-strukturelle Komponenten. Figuren werden nicht direkt integriert wie in Becketts *Dante and the Lobster*, stilistische Übernahmen wie im Fall Bernhards sind nicht zu erkennen.

Ebenso wie der fikionalisierte Dante und sein «Maestro»<sup>38</sup> Vergil greifen der Priester und Magdalena wiederholt auf das Symbol des Weges zurück. In Anlehnung an die Selbsteinschätzung des Ich-Erzählers der *Divina Commedia* im ersten Canto des Inferno, «la verace via abbandonai»<sup>39</sup>, bescheinigt der Geistliche seiner Entführerin vom «richtigen Weg» (MS, S. 31) abgekommen zu sein. Diese wiederum sieht sich vor ihrem Entschluss, Österreich zu verlassen, am «Scheideweg» (MS, S. 41). Magdalenas weitere “Lebensreise” hält paradiesische Intermezzi für sie bereit, die allerdings schon nach kurzer Zeit ins Infernale umschlagen – exemplarisch hierfür ist ihre Liaison mit dem Friesen. Nachdem die beiden eine Weile in «Ruhe, Frieden und Glück» (MS, S. 105) auf einer italienischen Insel gelebt haben, wird

<sup>37</sup> Helbig 1996 (Anm. 16), S. 116.

<sup>38</sup> Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Mailand/Neapel: Riccardo Riccardi Editore 1957, Inferno, Canto III, 12.

<sup>39</sup> Ebd., Inferno, Canto I, 12.



Dante Alighieri, *Commedia*, Mailand, Biblioteca Trivulziana, Hds. Trivulziano 1080 (fr. 1337), 1r, Z. 12: «che la verace via abbandonai».

Magdalena ihr träger werdender Liebhaber immer mehr zur Last. Schließlich ertränkt sie ihn: «Das Ende des Paradieses» (MS, S. 105). Im weiteren Verlauf verschwimmen die in der *Divina Commedia* räumlich getrennten Jenseitsbezirke Paradiso und Inferno zunehmend.

Seinen Höhepunkt erreicht dieser Amalgamierungsprozess während Magdalenas Baden-Baden-Aufenthalts. Dort lernt sie im Casino – wieder scheidet Faschingers Text kein Klischee – den gut situierten, greisen Baron Otto kennen. Gerade in dem Augenblick, als sie ihr letztes Geld beim Roulette verspielt hat, schiebt dieser ihr einen «Berg von Jetons vor die Nase» (MS, S. 259) und rät ihr dringend, alles auf die «Dreiunddreißig» (MS, S. 259) zu setzen. So gewinnt sie eine hohe Summe und ist aus ihrer finanziellen Notlage gerettet. Die Zahl «Dreiunddreißig» verweist in diesem Zusammenhang nicht nur auf den Kreuzigungstod Christi mit dreiunddreißig Jahren, wie der Aristokrat Magdalena später im Restaurant des Kurhauses erklärt (vgl. MS, S. 259), sondern auch auf das «heilstheolog[isch] aufgeladene[ ] Gliederungsprinzip»<sup>40</sup> des dantischen Epos. Abzüglich des Prologs besteht dieses bekanntlich aus drei jeweils in dreiunddreißig Gesänge unterteilten, makrostrukturellen Einheiten: Inferno, Purgatorio und Paradiso. Da sich die intertextuellen Bezugnahmen auf die *Divina Commedia* im folgenden Abschnitt von Faschingers Roman häufen, lässt sich die Bemerkung des Adligen im Rekurs auf Genette als Vorhalt lesen<sup>41</sup>.

Nach einer kurzen Phase des Kennenlernens schlägt Otto seiner Casinobekanntschaft vor, «als seine Gesellschafterin [...] im Paradies» (MS, S. 261) zu leben. Obwohl es sich dabei lediglich um ein Stadtviertel von Baden-Baden handelt, deutet Magdalena den Namen «als günstiges Vorzeichen» (MS, S. 262) und macht sich Hoffnungen auf ein angenehmes Leben. Diese scheinen sich zunächst zu erfüllen: Nachdem sie ihr Motorrad auf dem Anwesen des Barons geparkt und ihre Habseligkeiten in seine «riesige

<sup>40</sup> Johannes Knecht: [Art.] Drei. In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 69-70, hier S. 70.

<sup>41</sup> Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Aus dem Französischen v. Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben v. Jürgen Vogt. München: Fink 1994 (UTB für Wissenschaft, 8083), S. 51-53.

alte Villa» (MS, S. 262) gebracht hat, findet sie in ihrer «großzügig bemessenen Freizeit» (MS, S. 263) die Muße, sich «intensiv» (MS, S. 263) der Lektüre der in der Werkzeugtasche mitgebrachten *Divina Commedia* zu widmen. Bald verlangt Otto mehr als Magdalenas Gesellschaft bei den Mahlzeiten und Spaziergängen im Park. Erst bittet er sie, ihm aus pornografischen Werken vorzulesen, dann fordert er sie auf, ihm in den Keller zu folgen und bei der Erfüllung seiner masochistischen Wünsche zu Diensten zu sein (vgl. MS, S. 267). Dies geschieht unmittelbar, nachdem sich Magdalena «mit dem fünften Canto des *Inferno*» (MS, S. 265; Hervorhebung im Original) beschäftigt hat, in dem Dante und Vergil den Marterort der wollüstigen Sünder durchwandern. Das heißt, der dantische Prätext ist mit der Diegese von *Magdalena Sünderin* verwoben. Was auf den «stockfleckigen Seiten» (MS, S. 263f.) von Magdalenas Ausgabe der *Commedia* geschildert wird, wird am optisch korrelierenden «von Altersflecken übersäten» (MS, S. 260) Körper des Barons praktiziert.

Während die Sympathien der Faschinger'schen Hauptfigur für Otto aufgrund dieses neuen Aufgabenbereichs allmählich schwinden, wachsen jene für ihren Landsmann Clemens, den Chauffeur ihres Arbeitgebers. Ihn hat sie anfänglich allein aufgrund seiner Nationalität abgelehnt, gar als abstoßend empfunden. Peu à peu ändert sich ihre diesbezügliche Wahrnehmung: Sie muss sich eingestehen, dass das Vertraute sie doch anzieht, ihm positive Aspekte nicht abzusprechen sind, was synekdochisch auch für ihr Heimatland gilt. Zwischen den Angestellten des Baden-Badeners entwickelt sich schließlich eine Liebesbeziehung, die Magdalena mithilfe der Kategorien Dantes folgendermaßen umschreibt: «So begann ein kleiner Teil des Paradieses, in das der Baron mich gelockt und das sich als Inferno herausgestellt hatte, seinem Namen doch gerecht zu werden» (MS, S. 273). In Clemens' lichtdurchfluteten Zimmern, die dem finsternen Kellergewölbe antithetisch gegenüberstehen, deklamieren die zwei Österreicher im Wechsel Verse aus dem *Paradiso*. Ihr Glück währt jedoch nicht lange. Sobald Otto von der Verbindung der beiden erfährt, entlässt er Clemens. Daraufhin macht der Chauffeur Magdalena einen Heiratsantrag und skizziert im Zuge dessen ihre mögliche gemeinsame Zukunft in «Waidhofen an der Ybbs [...] im Einfa-

milienhaus seiner Mutter» (MS, S. 282) mit «sechs Kinder[n]» (MS, S. 283), die sie als seine Frau zu «ordentlichen Niederösterreichern» (MS, S. 283) zu erziehen habe. Da dieses Szenario exakt jenes «österreichische[] Frauenunglück[]» (MS, S. 103) umreißt, dem die Kärntnerin mit ihrem Nomadenleben entgehen wollte, lehnt sie ab. Zudem setzt sie ihrem badischen «Frauenunglück[]» (MS, S. 103) ein Ende, indem sie den Baron bei einer Bondagesession stranguliert. Strukturell entspricht das dem Konzept des “*contrapasso*” im dantischen *Inferno*, in dem die göttlichen Strafen immer nach dem «Gerechtigkeitsprinzip des *suum cuique*»<sup>42</sup> die begangenen Sünden widerspiegeln oder umkehren.

Faschingers Text verfährt demnach mit Motiven der *Divina Commedia* ähnlich wie mit stilistischen und inhaltlichen Elementen aus dem Œuvre Thomas Bernhards. Er übernimmt sie nicht bloß, sondern setzt sie gezielt ein, um die Befindlichkeiten seiner Protagonistin zu illustrieren und ihre Morde letztlich als Ausbruchsversuche aus unterschiedlichen Varianten eines irdischen *Inferno* zu rechtfertigen.

## VI.

Der Roman *Magdalena Sünderin* spinnt also Beckett'sche, Bernhard'sche und dantische Erzählfäden weiter, webt Muster aus den Werken jener Repräsentanten des männlich dominierten literarischen Pantheons ein. Er verleiht einer weiblichen Hauptfigur, die immer zum Schweigen angehalten worden ist, eine Stimme und mit ihr die Macht, ihren intradiegetischen Rezipienten, den Priester, narrativ zu umgarnen, ihn entgegen seiner anfänglichen Einschätzung gar davon zu überzeugen, dass sie trotz der von ihr begangenen Morde unschuldig sei.

Um seine gleichermaßen komischen wie tiefsinnigen Wortnetze knüpfen zu können, eignet sich Faschingers Prosa – bzw. in ihr *Magdalena* – nicht nur das nach der Theorie Bachtins «halb fremde[] Wort»<sup>43</sup> der Sprache an

---

<sup>42</sup> Jens Petersen: Dante Alighieris Gerechtigkeits Sinn. Berlin/Boston, Mass.: de Gruyter 2011, S. 22.

<sup>43</sup> Michail M. Bachtin: Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg.

und besetzt es «mit [ihren] Intention[en]»<sup>44</sup> bzw. «Akzent[en]»<sup>45</sup>. In einem «komplementären Prozess»<sup>46</sup> ordnen sie sich zudem «Worte aus [...] „fremde[m] Mund“»<sup>47</sup>, konkret dem Becketts, Bernhards und Dantes, unter und machen sie dadurch für sich nutzbar. Dieser «Wortenteignung»<sup>48</sup> scheint ein feministischer Impetus zugrundezuliegen: Die auf der Ebene der „histoire“ geübte Kritik am «patriarchalischen Gesellschaftssystem»<sup>49</sup> findet ihre Entsprechung im „discours“.

### *Literatur*

#### *Primärliteratur*

Alighieri, Dante: La Divina Commedia. Mailand/Neapel: Riccardo Riccardi Editore 1957.

Beckett, Samuel: Molloy. In: Ders.: Molloy. Malone Dies. The Unnamable. London: John Calder 1959, S. [5]-176.

Beckett, Samuel: Malone Dies. Translated from the Original French by the Author. London: Calder & Boyars 1975.

Bernhard, Thomas: Frost. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972 (Suhrkamp-Taschenbuch, 47).

Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. München: dtv 1977.

Faschinger, Lilian: Die neue Scheherazade. Roman. Ungekürzte, von der Autorin durchgesehene Ausgabe. München: dtv 2003.

---

u. eingeleitet v. Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (Edition Suhrkamp, 967), S. 154-300, hier S. 185.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Misia Sophia Doms: Die Enteignung des Worts. Hans Magnus Enzensbergers fiktionales Schriftstellerinterview «Diderot und das dunkle Ei». In: Torsten Hoffmann / Gerhard Kaiser (Hgg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn: Fink 2014, S. 379-400, hier S. 381.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Anna Hausdorf: Aus der Rolle gefallen? Einige literaturpsychologische Überlegungen zu Lilian Faschingers Roman «Magdalena Sünderin». In: Ina Brueckel u.a. (Hgg.): Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebeling. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 307-329, hier S. 309.

Faschinger, Lilian: Magdalena Sünderin. Roman. Ungekürzte Ausgabe. München: dtv 1997.

### *Sekundärliteratur*

Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (Edition Suhrkamp, 967), S. 154-300.

Bernhard, Thomas / Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Edition S 1991.

Charbon, Rémy: [Art.] Heimatliteratur. In: Harald Fricke u.a. (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2: H – O. 3. neubearbeitete Auflage. Berlin u.a.: de Gruyter 2000, S. 19-21.

Doms, Misia Sophia: Die Enteignung des Worts. Hans Magnus Enzensbergers fiktionales Schriftstellerinterview «Diderot und das dunkle Ei». In: Torsten Hoffmann / Gerhard Kaiser (Hgg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn: Fink 2014, S. 379-400.

Federman, Raymond: Das Beckettsche Paradox: Wer sagt die Wahrheit? In: Hartmut Engelhardt / Dieter Mettler (Hgg.): Materialien zu Samuel Becketts Romanen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbuch, 315), S. 113-125.

Fetz, Gerald A.: Post-Bernhardian Austria. Lilian Faschinger's «Magdalena Sünderin». In: Donald G. Daviau (Hg.): Austria in Literature. Riverside, Calif.: Ariadne Press 2000, S. 179-192.

Fitch, Brian T.: Erzähler und Erzählung in der Romantrilogie Samuel Becketts: «Molloy», «Malone meurt», «L'Innommable». In: Hartmut Engelhardt / Dieter Mettler (Hgg.): Materialien zu Samuel Becketts Romanen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbücher, 315), S. 85-93.

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. 10. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 2005 (Kröners Taschenausgabe, 300).

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M./New York: Campus 1989.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt. München: Fink 1994 (UTB für Wissenschaft, 8083).

Gfrereis, Heike (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999 (Sammlung Metzler, 320).

- Greber, Erika: [Art.] Gewebe / Faden. In: Günter Butzer / Joachim Jakob (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 126-129.
- Grüning, Hans-Georg: [Art.] Blatt / Laub. In: Günter Butzer / Joachim Jakob (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 46-47.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: [Art.] Postmoderne. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hgg.): Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3: P – Z. Berlin u.a.: de Gruyter 2000, S. 136-140.
- Gürtler, Christa: Glückliche Sünden: zu Lilian Faschingers Roman «Magdalena Sünderin». In: Doris Moser / Kalina Kupcszyńska (Hgg.): Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Wien: Praesens 2009, S. 307-318.
- Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen? Einige literaturpsychologische Überlegungen zu Lilian Faschingers Roman «Magdalena Sünderin». In: Ina Brueckel u.a. (Hgg.): Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebeling. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 307-329.
- Helbig, Jörg: Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Heidelberg: Winter 1996 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, 141).
- Janvier, Ludovic: «Malone meurt». In: Hartmut Engelhardt / Dieter Mettler (Hgg.): Materialien zu Samuel Becketts Romanen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbücher, 315), S. 126-135.
- Knecht, Johannes: [Art.] Drei. In: Günter Butzer / Joachim Jakob (Hgg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 69-70.
- Kuttenberg, Eva: A Postmodern Viennese Narrative: Lilian Faschingers «Wiener Passion». In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 101/1 (2009), S. 73-87.
- Petersen, Jens: Dante Alighieris Gerechtigkeitssinn. Berlin/Boston, Mass.: de Gruyter 2011.
- Pfandl-Buchegger, Ingrid: «Ich reihe die Wörter zu Schnüren und knüpfe Netze». Weibliche Identitätssuche in Lilian Faschingers Romanen. In: Script 19 (2001), S. 12-23.
- Roethke, Gisela: Lilian Faschinger im Gespräch. In: Modern Austrian Literature 33/1 (2000), S. 84-103.
- Schlapbach, Karin: [Art.] Locus amoenus. In: Theodor Klauser u.a. (Hgg.): Realexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt. Bd. 23: Lexikon II – Manes. Stuttgart: Anton Hiersemann 2010, Sp. 231-244.

- Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1986.
- Spits, Jerker: «Die Großväter sind die Lehrer». Thomas Bernhard über den Schriftsteller Johannes Freumbichler. In: Hans Ester u.a. (Hgg.): Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit. Amsterdam/New York: Rodopi 2003 (*Duitse kroniek*, 52), S. 105-127.
- Tegtmeyer, Henning: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis'. In: Josef Klein / Ulla Fix (Hgg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen: Stauffenburg 1997 (*Stauffenburg Linguistik*, 5), S. 49-81.