

---

Armin Weber

## »Jedes einzelne Bild nur ein Mosaikstück«?

Zur Funktion des Erzählens in Eva Menasses Werken

---

1. Eva Menasses erzählerisches Werk hat seit dem Erscheinen ihres ersten Romans *Vienna* (2005) sowohl bei Kritikern als auch beim lesenden Publikum einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen. In den vielen, überwiegend positiven Besprechungen ihrer Bücher werden immer wieder deren dichte Atmosphäre, die kunstvolle Komposition, vor allem aber der darin zu findende »scharfe Witz«<sup>1</sup> hervorgehoben, und ihre literarische Qualität wird nur selten in Zweifel gezogen. Angesichts dessen ist es nur wenig verwunderlich, dass auch die Literaturwissenschaft sich bereits für ihre Werke zu interessieren begonnen hat, wenn auch vorwiegend für die spezifischen Identitätsprobleme, die Menasse in *Vienna* unter den Nachfahren der jüdischen Überlebenden des Holocaust ausmacht.<sup>2</sup> An dieser Schwerpunktsetzung lässt sich insofern auch kaum etwas aussetzen, als Menasse selbst großen Wert auf diese Frage gelegt und nachdrücklich betont hat: »Das einzige für mich wirklich wichtige Thema in *Vienna* ist die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Frage der Identität. Das allein ist der Antrieb gewesen, diesen Roman zu schreiben.«<sup>3</sup> Dennoch ist durch die Konzentration auf diese Fragestellung die ästhetische Seite ihrer Bücher bislang weitgehend unbeleuchtet geblieben,<sup>4</sup> obwohl sich dazu in den Texten mehr als genug Reflexionen finden, gerade was die Frage nach der möglichen Leistung, aber auch nach den Grenzen des Erzählens anbelangt. Dies ist um so bedauerlicher, als genau darin der Kern der bislang erschienenen Werke zu bestehen scheint, insofern diese Reflexionen nicht nur das Thema der Identität entscheidend zu erhellen vermögen, sondern überhaupt erst sichtbar werden lassen, dass auch die Bücher nach *Vienna*, trotz ihrer sonst sehr unterschiedlichen Thematik und ästhetischen Anlage, allesamt auf die im ersten Buch bereits aufgeworfenen Probleme bezogen bleiben. Im Folgenden soll deshalb versucht werden, diese Probleme und die Verbindungen zwischen den einzelnen Werken klarer herauszuarbeiten, um so zu einer möglichst deutlichen Anschauung und einer ersten Einordnung von Menasses bisherigem Schaffen zu gelangen.

2. In Eva Menasses erstem Roman *Vienna* wird die Frage nach der Leistungsfähigkeit des Erzählens durch die Anlage des Buches selbst zu einem

Thema, das gleich am Anfang und dann immer wieder angeschnitten wird. Denn erzählt wird, wie die Geschichte einer namenlosen Familie in Wien über mehrere Generationen hinweg bis in die heutige Zeit hinein verläuft, und zwar aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin, die große Teile davon selbst nur aus Erzählungen ihrer Eltern und Verwandten kennt, sich also auf die familieninterne Überlieferung verlassen muss. Genau deren Zuverlässigkeit ist jedoch »oft ungewiß«, wie die Erzählerin selbst einzuräumen gezwungen ist, schlicht weil innerhalb der Familie die Faktenlage oft nicht so wichtig ist, sondern es häufig vor allem darum geht, dass sich aus dem, was man weiß oder zu wissen glaubt, eine Anekdote, »eine Geschichte mit einer Pointe«, machen lässt.<sup>5</sup> Dementsprechend kursieren von vielen Erzählungen innerhalb der Familie – und gerade unter den Jüngeren – mehrere Fassungen, und selbst bei gezielten Bemühungen ist kaum einmal Einigkeit darüber herzustellen, welche davon nun die richtige ist.<sup>6</sup>

Das Besondere an *Vienna* ist nun, dass dieser Perspektivismus im Roman nirgendwo verborgen wird. Dauernd stößt man auf Hinweise darauf, dass man von anderen Familienmitgliedern dieselbe Geschichte auf ganz andere Weise erzählt bekäme, und gerade für die Zeiträume vor der Geburt der Ich-Erzählerin – die zur jüngsten Generation gehört – finden sich zahlreiche Stellen, wo diese ausdrücklich feststellt, dass bestimmte Details nur unzureichend verbürgt sind oder dass der Verlauf bestimmter Ereignisse innerhalb der Familie nicht oder nicht mehr bekannt ist, mögen sie zur Rekonstruktion eines Handlungsstranges noch so nötig sein. Statt dessen wird die innerfamiliäre Vielstimmigkeit im Roman von Anfang an immer wieder nachgeahmt<sup>7</sup> und so der Eindruck erweckt, man nehme unmittelbar teil an den Rekonstruktionsbemühungen der Erzählerin und habe sich mit ihr über vieles erst noch zu orientieren. Dadurch wird die Überzeugungskraft der Erzählfiktion beträchtlich gesteigert.

Die Unsicherheit über den tatsächlichen Verlauf der Familiengeschichte ist ästhetisch mithin nur von Vorteil. Auf der Ebene der Romanhandlung hingegen stellt sie eines der Hauptprobleme dar. Denn die jüngste Generation – die im Roman die dritte genannt wird, die dritte, die mit dem Holocaust konfrontiert ist – trägt schwer an der Unwissenheit über das genaue Schicksal der eigenen Vorfahren während der Herrschaft der Nationalsozialisten, auch wenn jene größtenteils überlebt haben. Nicht zu wissen, wie sehr die Großeltern unter Verfolgung und Zwangsarbeit gelitten haben, belastet alle so sehr, dass gleich nach dem Tod der zweiten Generation, der Elterngeneration, Kämpfe um die »Deutungshoheit« über die Vergangenheit entbrennen, und zwar um eine Hoheit, »die vor uns keiner gebraucht hatte«.<sup>8</sup> Und weil diese Kämpfe nur »desto aufgeregter« werden, »je weniger eine Klärung möglich«<sup>9</sup> ist, führen sie immer und immer wieder nur zu einem Ergebnis, nämlich zu erbitterten Disputen darüber, wer von den Angehörigen der dritten Generation

sich überhaupt legitimerweise als Jude bezeichnen darf. Schließlich haben die Erzählerin und ihr Bruder nur einen jüdischen Vater, aber keine solche Mutter, wie es aber nach der jüdischen Tradition Voraussetzung für eine unzweifelhafte Zugehörigkeit zum Judentum wäre, und auch wenn in der Wiener Gemeinde hier, wie im Roman deutlich wird, teilweise andere Gepflogenheiten geherrscht haben, werden die von solchen Uneindeutigkeiten nicht belasteten Vettern der Erzählerin nicht müde, diesen Punkt als Waffe in den Deutungskämpfen einzusetzen und den anderen Vorhaltungen zu machen. Über den auf diese Weise sich immer weiter verfestigenden Frontstellungen zerbricht schließlich die Familie, reißt der Kontakt zwischen den noch lebenden Mitgliedern fast völlig ab.

Diese Entwicklung wird nun im Roman sehr genau reflektiert und insbesondere die Rolle, die die Anekdotenversessenheit der Familie dabei spielt, eingehend analysiert. Als problematisch an dieser Versessenheit erweist sich nämlich vor allem, dass sie – trotz des immergleichen Endes – alles ist, was die Familie noch zusammenhält. Denn die einzelnen Figuren haben sich, teils auch durch die große räumliche Distanz zwischen ihren Wohnorten, schon vor dem endgültigen Bruch einander so sehr entfremdet, dass es ohne die regelmäßigen Einladungen der Erzählerin schon gar nicht mehr zu Treffen gekommen wäre. Die Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit und das Erzählen von ihr werden so nach und nach zum einzigen Boden, auf dem sie sich begegnen und ihr Zusammengehörigkeitsgefühl zumindest noch einmal beschwören können. Die »Hauptsache dieser Familienabende« ist deshalb »Em-Em«, wie die Frau meines älteren Veters diesen unvermeidlichen Programmpunkt schon vor vielen Jahren getauft hatte, »manisches Mythologisieren«. <sup>10</sup> Doch dabei müssen die Erzählerin und ihre Angehörigen die Erfahrung machen, dass dieses Mythologisieren, obwohl seit Jahrzehnten Teil aller Zusammenkünfte, mit der Hoffnung, die Familie zusammenzuhalten, überfrachtet ist. Denn das Erzählen *allein*, anders als es die Theorien der neueren Erzählforschung nahelegen, wirkt nicht – oder zumindest nicht unabhängig von weiteren Umständen – gemeinschaftsstiftend, bringt keinen »Zusammenhalt« hervor, sondern bleibt als bloßes »Gerede« wirkungslos. <sup>11</sup> Echte »Zusammengehörigkeit« wird nämlich, nach der Erkenntnis der Erzählerin, nur durch die dauerhafte »physische Präsenz« <sup>12</sup> erzeugt, und weil es diese bei ihnen nicht mehr gibt, keinen wirklichen Umgang, kein Miteinanderleben in welchem Sinne auch immer, rührt die Beschäftigung mit der Vergangenheit immer nur an alten Wunden, so sehr jeder zunächst einmal über das geglückte Vorbringen verschiedener Anekdoten befriedigt sein mag. Denn weil bei der Frage der Identität alle auf ihrem persönlichen Standpunkt beharren und sich auf der Basis der Tatsachen die aufgeworfenen Streitfragen nicht entscheiden lassen – die Halacha verlangt die Matrilinearität, aber für die Wiener Gemeinde hat

genau die »damals überhaupt keine Rolle gespielt«,<sup>13</sup> wie eine Vertreterin dort ohne jeden Einwand gegen diese Praxis bestätigt –, vertieft sich der Dissens nur immer weiter, hat die Erinnerung nur noch eine Wirkung, nämlich die Familienmitglieder voneinander zu entfernen.

Was die Erzählerin und der Roman im Ganzen über die Leistung des Erzählens zu sagen haben, scheint bis hierhin überaus ernüchternd zu sein. Nicht nur, dass es die Faktizität des Geschehenen nicht zu verbürgen vermag und nicht gemeinschaftsstiftend wirkt, nein, es kann eine Gruppe von Menschen sogar dauerhaft voneinander trennen, insofern es den Blick immer wieder genau auf die unter ihnen umstrittenen Punkte lenkt. Im Roman wird diese langwierige Entwicklung prägnant auf den Begriff gebracht: »Vetter Eins meint, wir werden immer weniger Familie, je mehr wir versuchen, sie aus Geschichten und Anekdoten zu konstruieren.« Und trotzdem taucht, gleichsam aus dem Nichts, zum Ende des Romans hin doch noch eine legitimierende Funktion desselben auf, und zwar eine, die alle bis dahin behandelten Probleme noch einmal in einem anderen Licht erscheinen lässt. Denn plötzlich wird sichtbar, dass das Erzählen über die einzigartige Fähigkeit verfügt, den personalen Kern eines Menschen zu erfassen und anschaulich zu machen, wer er war oder ist:

Insbesondere wurden die Toten lebendig gehalten. Das hatte einst schon mein Vater begriffen, als er augenzwinkernd den Wunsch geäußert hatte, »später einmal« auch so sehr im Mittelpunkt von Geschichten zu stehen wie sein Vater, mein Großvater. Damals hatte gerade mein Bruder in einer unvergesslichen Szene die Ostsportler-Keilerei meines Großvaters am Südbahnhof nachgespielt. Wir waren alle schon recht betrunken, und es war ziemlich spät, und da hatte mein Bruder plötzlich aus dem Vorzimmer einen Regenschirm geholt und rannte nun mit diesem Schirm um den Eßtisch herum, die Stockspitze immer Richtung Plafond rammend, dazu rief er »billig, billig, kommen Sie«, er rief Unverständliches, das vermutlich Tschechisch und Ungarisch vorstellen sollte, er rief »beste Ware, beste Preise, Forint, Zloty, Dinar gerne akzeptiert«. So rannte mein Bruder um den Tisch, stieß mit dem Regenschirm in die Höhe, um virtuelle Visitenkarten zu den Zugfenstern hinaufzureichen, und wir lachten und schrien und schlugen uns die Hände vor die heißen Gesichter, bis mein Bruder mit dem Schirm in den Luster geriet und das Licht ausging. Und in eben diese kurze, erschrockene Stille hinein sagte mein alter Vater, er hoffe, über ihn würden »später einmal« auch soviel Geschichten erzählt wie über den armen Opa, der sich bestimmt darüber freuen würde, daß wir seine Fähigkeiten als Vertreter immer noch lobten.<sup>14</sup>

Entscheidend an dieser Passage ist nun, dass die Unsicherheit der Fakten und die zweifelhafte Überlieferung für den Wert dieser Geschichten überhaupt keine Rolle mehr spielen. Denn auch wenn die Tatsachenbasis der Anekdoten nicht ganz korrekt sein mag, ist von Belang nur, dass diese Anekdoten

*charakteristisch* für die Person sind, von der sie handeln, also dass sie sich – nach allem, was man über die Person weiß – so zumindest hätten abspielen können. Die Erzählerin wird hier ganz deutlich, wenn sie betont, dass der Wunsch des Vaters, später selbst einmal im Mittelpunkt von Erzählungen zu stehen, von seinen Nachfahren ganz selbstverständlich *dadurch* erfüllt wird, dass nun auch ihre eigenen »Kinder und die Kinder ihrer Vettern über den berühmten Fußballer Geschichten zu *erfinden* begannen. Sie berichteten ihren Kindern und ihren Freunden so anschaulich von genialen Paßkombinationen, Flanken und wundersamen Toren, *als wären sie selbst dabeigewesen*.<sup>15</sup>

Der ursprünglich im Roman erhobene Anspruch, sich mit dem Erzählen der historischen Wahrheit schrittweise anzunähern, wird also zum Ende hin bewusst preisgegeben. Als einzige unbestreitbare Leistung des Erzählens wird nun vielmehr dessen Fähigkeit bestimmt, allen nach und nach vor Augen zu führen, wer die Menschen waren, von denen berichtet wird, was sie ausgemacht hat, und dies alles, indem durch die verschiedenen Anekdoten hindurch sichtbar wird, welche Verhaltensweisen für die jeweilige Person typisch waren, welche Stärken und Schwächen sie hatte und wie sie ihre Erfolge errungen, wie ihre Niederlagen erlitten hat. Es wird mithin ein umfassendes Bild des jeweiligen Charakters gezeichnet, und indem auch die übertriebenen und erfundenen Anekdoten noch an dieses Bild – und damit an den Kern der innerfamiliären Überlieferung – gebunden bleiben, leben die Toten tatsächlich weiter, bleiben sie zu einem Grade lebendig, wie es in nur wenigen Familien der Fall ist.

Es ist offenkundig, dass mit dieser Neudefinition der Rolle des Erzählens sich auch das Problem der Identität völlig verwandelt hat und von einer ganz anderen Seite her in das Augenmerk rückt. Plötzlich nämlich ist Identität primär etwas Individuelles, das sich von dem Charakter und dem Verhalten des jeweiligen Menschen her erklärt, nicht aber daher, zu welchen Gruppen er gehört. Statt abstrakter Diskussionen darüber, wo einer nach irgendwelchen Kriterien einzuordnen ist, tritt in den Vordergrund, was er erlebt hat, wie es ihm dabei ergangen ist und inwiefern er dabei selbst Einfluss auf den Lauf der Dinge hatte. Zwar wird die Frage nach der Zugehörigkeit dadurch nicht völlig irrelevant, aber Bedeutung erlangt sie doch erst insofern, als sie das Leben einer Person prägt. Und wo dies der Fall ist, schränken die Kraft dieser Prägung und das Eigengewicht von Tatsachen die fremde Definitionsmacht über die eigene Identität deutlich ein, wie sich an der zweiten oder der Elterngeneration im Roman deutlich zeigt. So entgegnet der Onkel der Erzählerin auf den halachischen Einwand schlicht: »Ich brauch mir nix zu erklären, ich weiß, wer ich bin«,<sup>16</sup> und sonst verweist er nur noch darauf, dass andernfalls ja erklärte Nazis jüdischer wären als er. Ihr Vater wiederum spürt der eigenen jüdischen Identität zumindest nach, liest Bücher und stellt in der

Gemeinde Nachforschungen an, mit dem bekannten Ergebnis, dass er damals in das Register eingetragen worden und also selbstverständlich Jude sei. Seine Bemühungen stiften so einen faktischen Bezug und zumindest ein gewisses Maß an innerer Bindung, denen gegenüber die halachischen Argumente als künstlich, bloß theoretisch erscheinen. Die Probleme in der dritten Generation scheinen denn unter anderem auch daher zu rühren, dass diese faktischen Bezüge gerade durch die eigene Unsicherheit, wohin man denn nun gehöre, oder auch durch den Unwillen, sich für unsinnig gehaltenen Regeln zu beugen, nicht mehr stark genug geknüpft werden. Denn erst dort, wo diese Bezüge fehlen bzw. nicht reaktualisiert werden, fallen »faktischell Zugehörigkeit« und »individuelle Identität«<sup>17</sup> überhaupt auseinander, kann die mangelnde Anerkennung durch andere zum Problem werden. Doch gerade die Geschehnisse im Roman und die letztlich durch das Erzählen gefundene Perspektive auf die Identität zeigen, dass diese Probleme sich nicht dadurch auflösen lassen, dass man sich intensiver der Vergangenheit widmet, sondern nur durch die eigene Entscheidung, wie wichtig einem welche Art der Zugehörigkeit ist und welchen Aufwand man deshalb bereit ist zu betreiben, um die dafür nötigen faktischen Bezüge herzustellen.

Entscheidend daran für die literaturwissenschaftliche Analyse ist nun jedoch, dass mit diesem individuellen Identitätsbegriff und der Bestimmung der Leistung des Erzählens als Fähigkeit, einen Menschen zu charakterisieren und ihn in seiner Einzigartigkeit am Leben zu halten, das Fundament des Romans im Ganzen gefunden zu sein scheint. Denn der große Aufwand, den die Erzählerin betreibt, um durch das Erzählen einer Vielzahl von Anekdoten hindurch die eigene Familiengeschichte zu beschreiben, wird überhaupt nur dann nachvollziehbar, wenn man das Bewahren des Andenkens an die Vorfahren als den eigentlichen Zweck des ganzen Unterfangens anerkennt. Schließlich hat das Erzählen nach der Logik des Romans sonst keinerlei praktischen Nutzen, ja zeigt sogar seine destruktive Seite, indem es die Familie sprengt. Doch das Ansinnen, die Erinnerung an die Großeltern und die Elterngeneration wachzuhalten und sie dadurch in einem gewissen Sinne unsterblich zu machen, ist nur zu verständlich, wenn man bedenkt, dass noch die Nazis jede Spur von ihnen auszulöschen versuchten.

Der ästhetische Ansatz, der Eva Menasses erster literarischer Publikation zugrunde liegt, erweist sich auf diese Weise als in sich völlig schlüssig. Konsequenterweise heißt das letzte Kapitel denn auch »Nachruf« und handelt von der – erneut äußerst ereignisreichen und leicht in Anekdoten zu kleidenden – Trauerfeier für den gestorbenen Großvater. Und doch, so gelungen dieser Roman auch ist, treten in ihm noch nicht alle Implikationen dieses Erzählmodells hervor, das ganz auf Personen, die Bewahrung ihrer Einzigartigkeit und die Sichtbarmachung ihrer individuellen Identität

ausgerichtet ist. Dementsprechend zeigt sich auch erst in den folgenden Büchern, dass auch dieses Erzählmodell noch einige Fragen aufwirft, nämlich ob der für *Vienna* so typische Perspektivismus nun schädlich ist für die adäquate Darstellung einer Person und dessen, was sie ausmacht – oder nicht sogar eine Bedingung dafür.

3. In *Vienna* wird nirgendwo ausdrücklich thematisiert, ob der dort zu findende Perspektivismus – d.h. die Beschreibung der Figuren vornehmlich durch die Beobachtungen, Beschreibungen und Kommentare anderer Figuren hindurch – für die Absicht des Romans, die einzigartigen Charaktere der Vorfahren hervortreten zu lassen, günstig ist – oder ob es nicht doch wünschenswert wäre, auch über die Gedankenwelt und die Innenperspektive der dargestellten Figuren zu verfügen, weil diese letztlich nur dadurch vollständig zu erfassen wären. Nur dass mit der Ich-Erzählerin überhaupt eine Figur vorhanden ist, die für sich selbst spricht, scheint eindeutig von Vorteil zu sein, insofern sie mit ihren Urteilen zumindest Hinweise auf die Glaubwürdigkeit der einzelnen Erzählungen liefert und sich außerdem bei allem, was sie selbst erlebt hat, dafür verbürgt, die richtige Fassung vorzutragen. Davon abgesehen kann man jedoch auf der Grundlage von *Vienna* allenfalls abstrakte Überlegungen zu dieser Frage anstellen und etwa vermuten, dass die Außenperspektive eigentlich ausreichen müsste, um das Bild eines Menschen zu zeichnen, da dessen Charakter doch vornehmlich an seinem Verhalten sichtbar wird, dieses aber sich nur im Umgang mit anderen Menschen und also in der Welt zeigt. Die Innenperspektive hingegen wäre dann nicht nur entbehrlich, sondern sogar trügerisch, insofern die falsche Selbstausslegung eines Menschen das Urteil des Beobachters in die Irre leiten kann. Doch wirkliche Textbelege für die eine oder andere Ansicht lassen sich nicht anführen.

Dies ändert sich jedoch mit Menasses jüngstem Buch mit dem Titel *Quasikristalle* (2013). Darin nämlich scheint bereits die Komposition des Romans – das schon auf den ersten Blick Auffälligste an ihm – eine Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Perspektivismus zu geben. Im Mittelpunkt dieses Buches nämlich steht die Figur Xane Molin, deren Werdegang von ihrer Schulzeit bis ins hohe Alter verfolgt wird. Dies geschieht allerdings nicht direkt, sondern dadurch, dass in jedem der dreizehn Kapitel ein personaler Erzähler eine Episode aus dem Leben einer jeweils anderen Figur erzählt, und zwar jeweils aus deren eigener Perspektive. Das einzig Verbindende zwischen den Kapiteln ist dabei, dass alle diese Figuren in irgendeiner Weise mit Xane zu tun haben, es sich also etwa um eine ihrer Schulfreundinnen handelt, um ihren Vermieter, ihre Stieftochter oder einen der Angestellten in ihrer PR-Agentur. Auf diese Weise werden dem Leser die wichtigsten Stationen in Xanes Leben nahegebracht und gleichzeitig ihr Verhalten in ganz verschiedenen Kontexten

– als Freundin, innerhalb ihrer Familie als Tochter, Ehefrau und (Stief-)Mutter, innerhalb des Berufslebens als Chefin und auf Parties, auf denen man »wichtige« Leute trifft, aber auch als Teilnehmerin einer Exkursion nach Auschwitz – aus der Perspektive der Menschen um sie herum geschildert, gedeutet und beurteilt. Der Perspektivismus aus *Vienna* scheint so, jedenfalls auf den ersten Blick, zum Programm erhoben, ja auf die Spitze getrieben worden zu sein, und zwar weiterhin zu dem Zweck, den Charakter eines Menschen so adäquat wie nur möglich zur Erscheinung zu bringen.

Dieser Perspektivismus wird in den *Quasikristallen* erneut ausdrücklich reflektiert, und inzwischen geschieht dies noch viel deutlicher mit Blick auf die Standpunktgebundenheit der eigenen Beobachtungen. So wird etwa bereits ziemlich am Anfang des Romans hervorgehoben, wie stark die Innen- und die Außenperspektive oft auseinanderfallen, sodass man in aller Regel falsch einschätzt, was andere Menschen an einem auffällig finden, und dass auch kaum die Chance besteht, es jemals herauszufinden, da es sich häufig gerade um solche Dinge handelt, die einem gleichsam nebenbei unterlaufen, in einem Zustand der Selbstvergessenheit, die aber doch charakteristisch gerade für einen selbst sind.<sup>18</sup> Im letzten Kapitel wiederum stellt Xanes Sohn fest, dass man gerade in Dingen, die einen selbst betreffen, in aller Regel nie über »das vollständige Bild« verfügt, sondern man nur mit viel Glück dazu gelangt, wenn sich die Menschen um einen herum auch über ihre Wahrnehmungen und Erinnerungen äußern, und sei es erst »Jahre später«.<sup>19</sup> Und selbst wenn man hinsichtlich einer bestimmten Situation zu einer adäquaten Anschauung gelangt ist, so handelt es sich dabei doch immer nur um eine einzige davon, um eine Situation in einem bestimmten Kontext, die nicht repräsentativ für das Verhalten eines Menschen in anderen Situationen und Kontexten sein muss, die Wahrheit genauso gut verbergen wie enthüllen kann.

Der zentrale Satz des Romans, der dessen ganzen ästhetischen Ansatz offenlegt, lautet daher: »Jedes einzelne Bild [ist] nur ein Mosaikstück«.<sup>20</sup> Denn daraus folgt, dass nur dadurch, dass man sich das Verhalten eines Menschen in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, in verschiedenen Situationen und möglichst vielen Menschen gegenüber ansieht, und nur durch den Rückgriff auf die Beobachtungen von Personen, die auf ganz unterschiedliche Weise von diesem Verhalten betroffen sind, man zu einer einigermaßen objektiven Anschauung von ihm und seinem Charakter gelangen kann. Und die *Quasikristalle* stellen, so scheint es, den Versuch dar, sich darüber klar zu werden, ob diese Schlussfolgerung zutrifft.

Um so bedeutsamer ist, dass das siebte Kapitel – genau in der Mitte des Buches – zu einem Zeitpunkt, zu dem man als Leser schon längst nicht mehr damit rechnet, mit dem sonstigen Konstruktionsprinzip des Romans bricht. Denn das erste Wort dieses Kapitels lautet »Ich«,<sup>21</sup> und schon nach wenigen



Sätzen ist klar, dass nun Xane selbst, in der Mitte ihres Lebens angelangt, von sich erzählt. Und in der Tat sind ihre Wahrnehmungen und Erklärungen in mancherlei Hinsicht sehr aufschlussreich, wenn es darum geht, auf welche Weise Xane sich selbst im Leben verankert fühlt, was ihre Sorgen und Wünsche sind, worin ihre größten Krisen bestanden. Die Beobachtungen aus der Innenperspektive tragen so einiges zum Verständnis auch der vorherigen Kapitel bei: sie erklären ihre Zuneigung zu bestimmten anderen Figuren, schließen aber auch einige Lücken zwischen den Kapiteln, die ja allesamt nur auf kurze Lebensabschnitte beschränkt sind. Die sonstige Skepsis gegenüber der Innenperspektive scheint sich damit erledigt zu haben, ja mehr noch, das Ergebnis scheint zu sein, dass eine zutreffende Charakterisierung eines Menschen ohne dessen eigene Perspektive schlicht nicht zu leisten ist. Das Erzählkonzept aus *Vienna* scheint damit gescheitert zu sein.

Zu diesem Schluss könnte man jedenfalls kommen, solange man nicht die Frage stellt, ob die Neuigkeiten, die in diesem Kapitel ausgebreitet werden, nicht doch auch aus der Außenperspektive darstellbar gewesen wären. Bei dem meisten handelt es sich doch schließlich um Nachträge zu äußeren Entwicklungen, die schon per definitionem auch von anderen geschildert werden könnten, sowie um Beschreibungen darüber, wie Xane ihr Altern als Frau empfindet. Gerade diese Empfindungen aber stellt sie als nicht charakteristisch für sich selbst dar, sondern als typisch für alle Frauen innerhalb einer Gesellschaft, in der diese ab einem gewissen Alter keine Männer mehr abbekämen. Auch hierfür hätte sich vermutlich eine andere Lösung finden lassen. Der vielversprechendste Kandidat für Perspektiven, die allein Xane zugänglich sind, wäre wohl noch ihr Blick auf ihr Verhältnis zu Mor, ihrem Mann, das in dieser Komplexität wohl nur aus ihrer Sicht geschildert konnte. Oder aus der ihres Mannes, die aber im Roman fehlt.

Doch bei alledem handelt es sich um Spekulation. Objektiv feststellen lässt sich nur, dass Eva Menasse in ihrem neuesten Werk die Innenperspektive rehabilitiert und sie zumindest implizit als unverzichtbar darstellt. Dies aber vermag durchaus zu überraschen, wenn man bedenkt, wie sehr in ihrem zweiten Buch, den *Lässlichen Todsünden* (2009), gerade der Impuls, sich auf die Selbstbeschreibung der Menschen zu verlassen, problematisiert wird.

4. Die *Lässlichen Todsünden* sind nicht nur für die ästhetischen Betrachtungen der vorliegenden Untersuchung von besonderem Interesse, sondern auch unabhängig davon ein überaus bemerkenswertes Werk. Die Skurrilität vieler Szenen, die sprachliche Präzision, mit der sie geschildert werden, eine dazu überaus passende Mischung aus hintergründigem Humor und tieferem Ernst sowie die nicht gleich offensichtlichen Querverbindungen zwischen Figuren und Ereignissen, die den einzelnen Erzählungen eine größere Tiefe verleihen, erinnern am ehesten – und im besten Sinne – an die Sprachkunst und die

ausgefeilten Kompositionen eines Heimito von Doderer. Im Vergleich zu den beiden Romanen zeichnen sich die *Lässlichen Todsünden* vor allem durch eine deutlich subtilere Behandlung ästhetischer und inhaltlicher Fragen sowie eine geringere Festlegung des Sinns des Erzählten aus. So ist es dem Leser beispielsweise bis etwa zur Hälfte des Buches nur schwer möglich zu bemerken, dass auch in den *Lässlichen Todsünden* die Probleme des Perspektivismus eine Rolle spielen könnten, weil er bei diesem Buch, das ohne Gattungsbezeichnung daherkommt, zunächst glaubt, sieben voneinander unabhängige Erzählungen vor sich zu haben. Auf Seite 113 und also in der vierten Erzählung taucht erstmals eine Figur, die man aus einem der vorherigen Kapitel bereits kannte, ein zweites Mal auf, und auch danach wird dieses technische Mittel nur sparsam eingesetzt, aber doch so, dass zum Ende hin unverkennbar wird, wie problematisch die Erzählperspektive vielfach ist.

Hinsichtlich dieser Erzählperspektive ähneln die *Lässlichen Todsünden* in vielem den *Quasikristallen*. Erneut gibt es in jedem Kapitel einen personalen Erzähler, abgesehen von einer Ausnahme, nämlich einem Kapitel wieder mit einem Ich-Erzähler. Und erneut steht in jedem Kapitel wieder eine je andere Figur im Mittelpunkt. Anders als in den *Quasikristallen* steht die Figur des Ich-Erzählers hier jedoch nicht im Zentrum des Buches insgesamt, und auch der personale Erzähler hat öfter auktoriale Anwandlungen, die vor allem insofern von Bedeutung sind, als sie zunehmend Zweifel an der Auffassungsgabe verschiedener Figuren aufkommen lassen. Auch das zweite Kapitel erregt solche Zweifel, indem der Erzähler dort die Gedanken und Gefühle gleich zweier Figuren kennt, dadurch aber nur deutlich wird, wie unangemessen die Wahrnehmungen und Erwartungen mancher Figuren bisweilen sind und wie katastrophal sich dies auf deren Verhältnis zueinander auswirkt.

Solche verdrehten Wahrnehmungen und zweifelhaften Erwartungen gibt es zwar auch in den *Quasikristallen*. Dort spielen sie jedoch nur eine untergeordnete Rolle, da die Beobachtungen der Figuren größtenteils zuverlässig sind, nur Schlussfolgerungen, Vermutungen und Erinnerungen gelegentlich zu kleineren Ungerechtigkeiten führen. Ganz anders verhält es sich in den *Lässlichen Todsünden*: Hier sind es gerade Fehler in der Selbst- und Fremdwahrnehmung, die die Situationen eskalieren lassen, und sie sind nicht nur eine Nebensache, sondern das Hauptthema des Buches, wie schon der in sich paradoxe Titel – denn Todsünden können aus theologischer Sicht nie lässlich sein – andeutet. Diese Todsünden erweisen sich nämlich, ganz im Sinne der klassischen Theologie, als Charakterfehler,<sup>22</sup> die die Menschen daran hindern, in schwierigen Momenten das Richtige zu tun, ja auch nur zu erkennen, was das Richtige wäre. Es sind dementsprechend gerade diese habituellen Ursachen für individuelle Verblendungen, denen die *Lässlichen Todsünden* nachspüren.

Genau dieser Punkt, nicht oder nur schwer erkennen zu können, was das Richtige wäre, trifft jedoch nicht nur auf die handelnden Figuren in den einzelnen Erzählungen zu, sondern in einem Großteil der Geschichten auch auf den Leser. Denn wie schon die Kritik festgestellt hat, ist es keinesfalls leicht zu sehen, was die Figuren nun konkret falsch gemacht haben, ja wer überhaupt für die Eskalation verantwortlich zu machen ist. Warum dem so ist, zeigt sich bereits in der ersten Erzählung mit dem Titel »Trägheit«, die noch zu den eindeutigsten des gesamten Buches gehört. Darin verliebt sich Fritz, der zuvor von seiner Frau aus der gemeinsamen Wohnung geworfen worden ist, offenbar weil sie bereits einen anderen Mann kennengelernt hatte, in »diese Hilda«,<sup>23</sup> wie er sie im Nachhinein nur noch nennt. Obwohl er sich mit ihr »so wohl wie schon lange nicht mehr«<sup>24</sup> fühlt, wagt er es nicht, sich zu ihr zu bekennen. Der Grund dafür wird schnell klar: Er hat Angst vor der Reaktion seiner drei (größtenteils noch minderjährigen) Töchter, insbesondere der mittleren Tochter Paula, die »unter der Trennung« der Eltern »am meisten«<sup>25</sup> leidet. Und in der Tat wird die Lage kritisch, als Paula von Hilda erfährt. Als Fritz – in dessen Obhut die Kinder für ein paar Wochen zurückgekehrt waren – nur eine Nacht nicht bei ihnen, sondern bei Hilda verbringt, »erpresst l Paula ihn mit »totaler Nahrungsverweigerung«<sup>26</sup>. Nachdem sie zwei Tage sogar auf der Intensivstation verbringen musste, gibt er nach und zieht dauerhaft wieder bei den Töchtern ein. Die jüngste öffnet ihm bei seiner Rückkehr die Tür mit dem Satz: »Und jetzt bleibt Papa für immer.«<sup>27</sup> Seine Frau hingegen bleibt bei ihrem Liebhaber und heiratet schließlich erneut.

Durch den Titel der Erzählung und einige weitere Hinweise in ihr wird nun nahegelegt, dass sein Scheitern bei der Durchsetzung dieses »eigenen l kleinen l Glücks ... l gegen Töchter und Ehefrau«, wie es im Klappentext heißt, als Fall von Trägheit aufzufassen sei. Auch seine Frau hat ihm den Vorwurf der Trägheit immer wieder gemacht – obwohl sie davon »doch selbst am meisten profitiert« hatte –, und über seine Selbstwahrnehmung heißt es: »Wenn er manche Dinge so nahm, wie sie kamen, dann deswegen, weil er im Widerstand keinen Sinn sah. Also betrachtete er seinen Nicht-Widerstand im Endeffekt als bewusste Entscheidung.«<sup>28</sup> Doch könnte man nicht mit demselben Recht die Eifersucht (*invidia!*) der Tochter für den Lauf der Ereignisse verantwortlich machen? Oder die Selbstsucht der Ehefrau? Und wenn man schon auf der Trägheit besteht, könnte man dann nicht auch argumentieren, Hildas »grenzenloses l Verständnis«<sup>29</sup> sei ebenfalls eine Form derselben? Schon hier hängt also viel von der Perspektive ab, aus der man das Geschehen betrachtet, und wenn dieselbe Episode aus der Sicht einer anderen Figur erzählt würde, würde man wohl nur schwerlich Fritz für ihr Ende verantwortlich machen.

Gegen dieses perspektivistische Argument ließe sich nun leicht einwenden, dass der Text selbst mit den besagten Hinweisen doch Fritzens Trägheit für

das Scheitern verantwortlich mache und man diese Signale nicht einfach übergehen dürfe. Dies wäre zweifellos richtig, wenn nicht auch die anderen Kapitel darauf hinwiesen, dass die literarische Darstellung hier nicht darauf zielt, dem Leser vor Augen zu führen, dass eine Betrachtungsweise allen anderen aus bestimmten Gründen vorzuziehen sei, sondern vielmehr darauf zu zeigen, inwiefern die Begrenzungen bestimmter Perspektiven an bestimmten Punkten sich auswirken können. Was auf diese Weise problematisiert wird, ist nicht zuletzt auch die Zuverlässigkeit der Innenperspektive, die in den *Quasikristallen* noch unerlässlich schien, um die zuvor schon gemachten Beobachtungen zu beglaubigen und zu ergänzen.<sup>30</sup> In den *Lässlichen Todsünden* hingegen zeigt sich deutlich, dass auch der direkte Zugriff auf die Gedanken und Gefühle einer Figur nicht zu mehr führt als zu Mosaiksteinen, aus denen das vollständige Bild erst noch erschlossen werden muss, und dass man genau dafür auf die Beobachtungen anderer Figuren nicht verzichten kann, weil gerade Wahrnehmungen und Rechtfertigungen der eigenen Person und des eigenen Verhaltens oftmals verzerrt sind.

Besonders deutlich wird dieser Punkt in der dritten Erzählung, in der das Laster der »Wollust« behandelt wird. Dieses Kapitel wird aus der Sicht Ruments geschildert, der mit seiner Frau Joana zusammenlebt und sich in Gedanken des gemeinsamen Liebeslebens grämt, das seit Jahren so ernüchternd ist, dass er lieber erst einmal eine kalte Dusche nimmt, wenn er das Verlangen nach Sex in sich aufsteigen fühlt. Der Grund für diesen unbefriedigenden Zustand wird schnell klar: Offenbar ist Joana reichlich hypochondrisch veranlagt und leidet unter der ständigen Angst vor Pilzen, Entzündungen und eingerissenen Schleimhäuten, die nun einmal meistens »vom Geschlechtsverkehr« herkämen, »der ständig die Immunabwehr destabilisierte«.<sup>31</sup> Darüber hinaus plagen sie etliche Allergien, die bei ihr dauernd zu Hautausschlägen führen und teils sogar in der Notaufnahme oder zumindest mit Antihistaminspritzen behandelt werden müssen. Oberflächlich betrachtet scheint die Handlung dieses Kapitels nun darin zu bestehen, dass Rument an einem Sonntagmorgen aufwacht und Lust auf seine Frau verspürt, er bei dieser aber, für beide unerwartet, einen schweren Ausschlag vorfindet und sie, nach ihren bisherigen Gepflogenheiten, eigentlich ins Krankenhaus bringen müsste. Doch er zögert, weil er sich die »Beischlaoption«<sup>32</sup> offenhalten möchte, auch wenn er sich das vor sich selbst nicht eingestehen kann. Man könnte also meinen, seine Sünde bestehe darin, von Wollust getrieben das Wohl seiner Frau nicht gar so ernst zu nehmen. Doch liest man die entsprechenden Stellen etwas genauer, ist plötzlich gar nicht mehr klar, wer von beiden im Regelfall eigentlich immer darauf dringt, ins Krankenhaus zu fahren:

Er musste sie untersuchen. Er musste sich vergewissern, dass der Ausschlag nicht besorgniserregend war. Er wusste ja schon, was sie sagen würde. Sie würde sagen, solange die Stirn nicht anschwillt, müssen wir gar nichts unternehmen. Das Kalzium reicht. Aber er würde sich den Ausschlag anschauen, ganz genau, überall. Natürlich musste er so tun, als ob er sie unbedingt zum Arzt bringen wollte! Das wollte er ja sonst auch immer, also musste er es vorspielen, damit sie sich nicht wunderte. Alles musste so sein wie immer: Sie würde unvernünftig sein, und er würde sagen, lieber einmal zu oft als einmal zu wenig.<sup>33</sup>

Es scheint also vornehmlich Rument selbst zu sein, der seine Frau pathologisiert. Joanas Reaktion auf seine Maßnahmen fällt denn auch entsprechend aus:

Sag nichts, sagte sie, ich bitte dich.

Joana, begann er, ich will doch nur ...

Wie oft soll ich es dir noch sagen, sagte sie gereizt, ich bin keine Allergikerin. Ich hab dreimal im Jahr ein paar Flecken, aber du, du tust immer so –<sup>34</sup>

Und kurz vor dem Ende der Erzählung bietet sie dann sogar noch eine Deutung an, die im völligen Gegensatz zu der zunächst naheliegenden Interpretation steht, seine Begierde sei an allem schuld. Denn was Joana ihm konkret vorwirft, ist vielmehr Herrschsucht – und dass er offenbar nur aus der Ausübung von Macht einen Lustgewinn ziehen könne:

Und schon im nächsten Satz war sie bei seiner Mutter angelangt, die sie nicht leiden konnte, was allerdings auf Gegenseitigkeit beruhte, er sei bald schon genauso wie sie, immer alles besser wissen, immer die ganze Welt zwangsbeglücken und sich erst dann richtig gut fühlen, wenn alles nach eurer Pfeife tanzt.<sup>35</sup>

Wenn man ihrem Verhalten und ihren Wortmeldungen mehr Glauben schenkt als seiner – nicht sonderlich überzeugenden – Selbstwahrnehmung und Selbstrechtfertigung, so scheint sie zwar in der Tat ein wenig krankheitsanfällig und teils auch hypochondrisch zu sein, aber eben keineswegs so krank, wie er sie macht. Aber indem er sie so behandelt, als könnte sie keine zwei Tage überleben, wenn er ihr einmal keinen garantiert umweltgiftfreien Tee von der »Kräuterhexe« vorsetzte, führt er ihr beider freudloses Leben, das er beklagt, zu einem guten Teil selbst herbei. Dass er diesen Mechanismus nicht erkennt oder sogar bewusst ignoriert, ändert nichts an dessen Wirksamkeit.

Genau dies aber, sich nicht darüber klar zu werden, wie sie in ihre am Ende kaum noch entwirrbaren Verwicklungen überhaupt hineingeraten sind, ist das große Problem vieler Figuren des Buches, mag nun aus ihrer Perspektive erzählt werden oder nicht. Sei es die freiberufliche Journalistin, die einen Parteifunktionär um ein Honorar für ihre von ihm bestellten

Recherchen bittet und auf diese Weise indirekt zum Grund für eine Kampagne samt Antisemitismusvorwurf gegen ihn wird; sei es der Adlige, der sich grämt, in seinem Leben alles falsch gemacht zu haben, keinen personalen Kern ausgebildet zu haben, aber auch nicht zu wissen, wie er dies hätte bewerkstelligen sollen; sei es der Professor, der sich nach fünfzehn Jahren immer noch fragt, was ihm »damals eigentlich passiert«<sup>36</sup> ist, als seine Ehe scheiterte und er alles, auch die Kinder, an seine Frau abtrat: sie alle kommen trotz andauernder Reflexionen nicht darauf, woran sie eigentlich gescheitert sind. Und da auch die anderen Beteiligten sich zumeist recht sonderbar verhalten haben, ist der Grund des Unglücks auch für den Leser kaum zu erschließen. Die kurzen Geschichten enthalten nur wenige Mosaikstücke, nur wenige objektive Anhaltspunkte und Perspektiven, so dass daraus nur schwer ein vollständiges Bild zusammzusetzen ist.

Das heißt nicht, dass man am Ende über die Figuren der Erzählungen nichts wüsste. Gerade durch ihr Nichtwissen hindurch erfährt man einiges über sie und ihr typisches Verhalten, fast mehr als über die Situationen, die im Mittelpunkt der einzelnen Kapitel stehen. Doch gerade weil diese Situationen in der Regel so vieldeutig bleiben, fällt es schwer, auf dieser Grundlage ein endgültiges Urteil zu sprechen oder gar den Stab über die Figuren zu brechen. Die Todsünden treten so vor allem im Gewand der Lebensschwäche auf, von der jedoch kaum eine Figur ausgenommen ist, auch die Nebenfiguren nicht, und dies erschwert eindeutige Schuldzuweisungen nur noch mehr.

Genau in dieser Unbestimmtheit besteht jedoch auch die Stärke des Buches. Denn jene rührt keineswegs von mangelnder Sprachkunst oder fehlender Präzision her, sondern ist vielmehr als elementarer Bestandteil des hier gewählten ästhetischen Ansatzes aufzufassen. Denn worum es in den *Lässlichen Todsünden* zuallererst geht, ist die Erschütterung der Perspektiven, insbesondere der Figur, aus deren Sicht erzählt wird, teils aber auch der Sichtweisen anderer Figuren. Die nach und nach sich entbergende Unzuverlässigkeit oder zumindest Beschränktheit der Perspektive, mit der man in die Gegenstände der Erzählung eingeführt wird, führt jedesmal aufs Neue zu der unerwarteten Entdeckung, wie sehr man sich von der Erzählperspektive zu falschen Schlüssen hat verleiten lassen, wie sehr die eigene Sinnerwartung fehlgegangen war, und genau in diesem spielerischen Bruch der Lesererwartungen liegt das Anziehende dieses Buches.

5. Nach dieser kurzen Analyse der bisher publizierten Werke von Eva Menasse bleibt nun nur noch, ihr Verhältnis zueinander noch einmal ins Auge zu fassen und klarer zu bestimmen. Bereits deutlich geworden ist, dass sie alle – und eben nicht nur der erste Roman – auf die Frage bezogen sind, welche Rolle das Erzählen für das Problem der Identität spielt. In *Vienna* hatte sich angedeutet,

dass sich durch das Erzählen grundsätzlich die individuelle Identität und der Charakter eines Menschen zur Darstellung bringen lassen, ja dass das letztlich sogar der einzige Punkt ist, an dem es sich in praktischer Hinsicht überhaupt als nützlich erweist. Allerdings blieb die Frage offen, über welche Informationen der Erzähler verfügen muss, um Anspruch darauf erheben zu können, einen Menschen tatsächlich adäquat dargestellt zu haben.

Diese Frage nun wird allem Anschein nach in den *Quasikristallen* beantwortet. Diese lassen sich nämlich als Versuch verstehen, sich mittels des Romans als Großform der Epik Klarheit genau über die Frage zu verschaffen, was nötig ist, um einen Charakter vollständig zur Erscheinung zu bringen. Die gefundene Antwort lautete schließlich, dass es vor allem einer Sache bedürfe, nämlich einer genügend großen Anzahl an Mosaiksteinen, also an Berichten über Situationen, in denen das Verhalten eines Menschen in möglichst vielen Kontexten sichtbar wird. Denn nur in diesem Verhalten drückt sich dessen Charakter aus, und nur wenn nicht nur sein Verhalten etwa innerhalb der eigenen Familie oder gegenüber Freunden betrachtet wird, sondern in allen nur denkbaren gesellschaftlichen Zusammenhängen, lässt sich ein vollständiges Bild von ihm gewinnen.

Auf dieses Ergebnis deutet auch das schon vier Jahre zuvor erschienene Buch *Lässliche Todsünden* hin. Dort entsteht die Unsicherheit, wer von den Figuren sich nun eigentlich gegen die anderen vergangen hat, und der Eindruck, dass niemand ohne Schuld sei, vor allem dadurch, dass nicht genügend Mosaikstücke vorhanden sind, um zu sicheren Interpretationen zu gelangen. Vor allem aber zeigt sich, was in den *Quasikristallen* ebenfalls thematisiert wird, aber dort nicht so stark in den Vordergrund tritt, dass notwendig jede Perspektive unvollständig ist. Es ist daher eine der größten Herausforderungen des Menschen, dass er im Grunde niemals vollständig im Bilde ist, aber doch handeln muss. Wenn die Innenperspektive in den *Quasikristallen* wieder privilegiert zu werden scheint, so erscheint dies mit Blick auf die *Lässlichen Todsünden* als zumindest zweifelhaft. Denn gerade die Selbstdeutungen erweisen sich allesamt als unbrauchbar, will man wirklich etwas über die Charaktere der Figuren erfahren. Vielmehr geht auch deren Selbstdeutung grundsätzlich nur von den allgemein beobachtbaren Stationen in ihrem Leben aus, und zwar vornehmlich von solchen, die sich als wegweisend für sie erwiesen haben. Das aber heißt nur, dass auch andere Figuren bei der Erkenntnis ihres Charakters genauso weit kommen können sollten wie sie selbst.

Das aber bedeutet, dass ein wesentliches Ergebnis der *Lässlichen Todsünden* in die *Quasikristalle* nicht vollständig eingegangen ist. Da es in den *Quasikristallen* keinerlei Hinweise auf einen sachlichen Grund dafür gibt, lässt sich daraus nur schließen, dass Eva Menasse ihr Thema auch in diesem

Roman – trotz seiner unbestreitbaren Qualitäten – inhaltlich und ästhetisch noch nicht ausgeschöpft hat und man möglicherweise in der Zukunft mit noch kühneren Experimenten rechnen darf. Auf diese kann man durchaus gespannt sein.

#### Anmerkungen

---

- 1 So die Begründung für die Verleihung des Gerty-Spies-Literaturpreises, vgl. <http://tinyurl.com/p97ez2f> (letzter Zugriff am 22.10.2014).
- 2 So etwa Bettina Bannasch, *Erinnerung als Erlösung? Zur deutsch-jüdischen Literatur der Gegenwart*, in: Irmela von der Lühe (u. a.) (Hg.), *»Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause«. Jüdische Remigration nach 1945*, Göttingen 2008, 470–490; Eva Bauer Lucca, *Isolierter Alltag. Individuelle und kollektive Identität bei Viola Roggenkamp und Eva Menasse*, in: Christoph Parry, Liisa Voßschmidt (Hg.), *Europäische Literatur auf Deutsch? Beiträge auf der 13. Internationalen Arbeitstagung »Germanistische Forschungen zum Literarischen Text«, Vaasa 18.–19.5.2006*, München 2008, 111–121; Martina Hamidouche, *The new Austrian family novel: Eva Menasse's »Vienna« (2005)*, in: *Austrian Studies*, 19 (2011): *The Austrian Noughties: Texts, Films, Debates*, 187–199; Marja-Leena Hakkarainen, *Melange of memories. Negotiating transcultural identities in Eva Menasse's »Vienna«*, in: *Orbis Litterarum*, 66 (2011), 468–486; zur These, dass das Behandeln von Fragen der Identität ein allgemeineres Thema der jüdischen Literatur der Gegenwart ist, vgl. Susanne Düwell, *»Das Politische hat jede Aussage angesteckt« - Familienverhältnisse in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 36 (2008): *Mütterliche Macht und väterliche Autorität. Elternbilder im deutschen Diskurs*, 215–235.
- 3 Matthias Prangel, *Normale Familie. Ein Gespräch mit Eva Menasse*, in: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur*, 37 (2007), 185–202, auch online zu finden unter [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=11706](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11706).
- 4 Es sei in diesem Zusammenhang auch auf das in vielerlei Hinsicht sehr aufschlussreiche Gespräch mit Eva Menasse über ihre Arbeitsweise verwiesen, das demnächst unter dem Titel *»Wichtig ist mir [...] die Lücke«* erscheinen wird in: François Grosso (u. a.) (Hg.), *Doderer-Gespräche I*, Würzburg 2014.
- 5 Eva Menasse, *Vienna. Roman*, München 2009, 543.
- 6 Vgl. ebd., 389.
- 7 Als Beispiel für die Art und Weise, wie die Kommentare und Meinungen der Angehörigen zu den einzelnen Anekdoten immer wieder eingeflochten werden, sei nur diese eine Stelle zitiert: *»Später sagte er [der Großvater] über seine Schwester ausschließlich »das alte Scheißgesicht. Wir hielten das für senilen Wahnsinn, vor allem, weil er sich weigerte, einen Grund dafür zu nennen. »Den Grund nehm ich ins Grab, und dort wird er gut liegen«, soll er einmal zu meinem Bruder gesagt haben, aber das erwähnte mein Bruder leider erst lange nach unseres Großvaters Tod, weshalb die Authentizität dieser Aussage von einigen in meiner Familie bezweifelt wird.«* (ebd., 47).
- 8 Ebd., 548.
- 9 Ebd., 522.
- 10 Ebd., 518.



- 11 Ebd., 546.
- 12 Ebd., 517.
- 13 Ebd., 510.
- 14 Ebd., 519 f.
- 15 Ebd., 520 [Hervorhebungen vom Verf.].
- 16 Ebd., 408.
- 17 Ebd., 536.
- 18 Vgl. Eva Menasse, *Quasikristalle. Roman*, Frankfurt/Main [u. a.] 2013, 49ff.
- 19 Ebd., 421.
- 20 Ebd., 364.
- 21 Ebd., 238.
- 22 Bekanntlich sind die sieben Todsünden nach der klassischen Theologie nicht eigentlich Sünden, sondern vielmehr Laster oder schlechte Charaktereigenschaften, die zu sündhaftem Verhalten führen. In diesem Sinne sind sie auch in Menasses Buch zu verstehen.
- 23 Eva Menasse, *Lässliche Todsünden*, München 2011, 11.
- 24 Ebd., 21.
- 25 Ebd., 19.
- 26 Ebd., 24.
- 27 Ebd., 26.
- 28 Ebd., 13.
- 29 Ebd., 25.
- 30 Zumindest, sofern man nicht zu der Deutung neigt, dass auch mit der Innenperspektive nicht viel Neues zur Darstellung kommt.
- 31 Menasse, *Lässliche Todsünden*, 64.
- 32 Ebd., 80.
- 33 Ebd., 80 [Hervorhebung vom Verf.].
- 34 Ebd., 87ff.
- 35 Ebd., 89.
- 36 Ebd., 196.