

biographischen Schreibens nach der Wende. Anne Fuchs spricht in dieser Hinsicht von einer »massive[n] Erinnerungsexplosion«.<sup>84</sup>

Heins Erzählung mag sehr wohl eine Reaktion auf das sein, was der Soziologe Carsten Heinze den »Druck für Schriftsteller und andere öffentliche Personen der ehemaligen DDR, ihre Lebensgeschichten zu rechtfertigen und moralisch zu legitimieren« nennt.<sup>85</sup> Hein aber gibt diesem Druck in keiner Weise nach; *Von allem Anfang an* zeugt erneut von seiner Neigung, gewisse Erwartungen zu erkennen und sich gleichzeitig über sie hinwegzusetzen, oder, wie es Dennis Tate treffend formuliert: »to go beyond the limits of autobiographical fact in a modernist ›game‹ with an autonomous reader«.<sup>86</sup>

So wie es sich mit dem Wechselspiel von Fiktionalität und Referentialität verhält, verhält es sich auch mit der Beziehung zwischen den »kleinen« Geschichten und den »größeren« Zusammenhängen. *Von allem Anfang an* erzählt von einem Kind an der Schwelle zum Erwachsensein, spricht: von einem Adoleszenten, der bemüht ist, körperliche und emotionale Entwicklungen in Einklang mit ersten Andeutungen von der eigenen Eingebundenheit in der Welt zu bringen. In einer Fernsehdokumentation kommentierte der Autor neulich:

»Ich denke schon, dass wir in allem eingebunden sind, in die Zeit, in die Gesellschaft, in der wir leben, noch bevor wir das begreifen, diese ganzen Bindungen. Ich denke, ein Kind ahnt noch gar nichts davon, und ich denke, es wird genügend Leute geben, die bis zum Ende ihres Lebens nicht errahnen können, wie stark sie von Prägungen, die nicht von ihnen ausgingen, abhängig waren.«<sup>87</sup>

Die Erkenntnis drängt sich auf, dass Heins Erzählung und sein Schaffen im Allgemeinen weniger von einer Favourisierung des Privaten vor dem Politischen charakterisiert sind, denn von einer subtilen Offenlegung der Verwobenheit dieser Lebensbereiche, und zwar von allem Anfang an.

### 5.3. Vergleichende Bemerkungen zu *Mama ist gegangen* und *Von allem Anfang an*

Im Vorfeld einer Analyse der kindlichen Perspektive in *Mama ist gegangen* soll an dieser Stelle einige vergleichende Bemerkungen zum Roman und dem soeben behandelten Text, *Von allem Anfang an*, erfolgen. Bei allen bereits in der Einleitung und im Folgenden

84 Zitiert in Manuel Maldonado Alemán: »Zum Verhältnis von Erzählen und Erinnern nach 1989. ›Pawels Briefe‹ von Monika Maron«, in: Gedächtnis, Erzählen, Identität. Literarische Inszenierungen von Erinnerung, hg. von Manuel Maldonado Aléman, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 159–178; hier: S. 166.

85 Carsten Heinze: »Valeska Steinigs Abschied von der DDR – Autobiografisches Schreiben nach dem Ende der politischen Alternative« (Buchbesprechung), in: BIOS 21.2 (2008), S. 310. Manfred Jäger bezeichnet diese Phase als »die Zeit der Rechtfertigungen und Anklagen, der Absagen und Selbstvergewisserungen, der Treuebekundungen und der Umorientierungen«; zitiert in Grub: »Wende« und »Einheit«, S. 303.

86 Tate: »Mehr Freiheit zur Wahrheit«, S. 119.

87 DEUTSCHLAND ERZÄHLT VON CHRISTOPH HEIN, WLADIMIR KAMINER USW.

angedeuteten Gemeinsamkeiten darf nicht über die Tatsache hinweggesehen werden, dass sich diese zwei Erzählungen an weitgehend unterschiedliche Leserschaften richten. *Von allem Anfang an*, erstmals erschienen im Aufbau-Verlag, ist nicht (oder nicht in erster Linie) an jugendliche Leser\*innen adressiert; man hat es hier eher mit einem Adoleszenzroman, oder, um die Worte Hans-Heino Ewers aufzugreifen, mit einem »allgemeinliterarischen Jugendroman«<sup>88</sup> in der Tradition von *Törleß* oder *Unterm Rad* zu tun. *Mama ist gegangen* dagegen wurde zuerst in einer Ausgabe mit Illustrationen<sup>89</sup> im Kinder- und Jugendbuch-Verlag Beltz und Gelberg und dann zwei Jahre später in einer Ausgabe für Erwachsene im Insel-Verlag veröffentlicht; so kann es als Beispiel für rezipientenübergreifendes Schreiben oder sogenanntes »Crosswriting«<sup>90</sup> betrachtet werden. In den zwei Texten herrschen auch unterschiedliche Erzählsituationen – nämlich auto-diegetisches vs. personales Erzählen – und unterschiedliche Zeitstrukturen vor: Liegen bei dem einen Text (zumindest beim ersten Anschein) Erzählzeit und erzählte Zeit viele Jahre auseinander, dominiert im anderen Text »zeitdeckendes Erzählen«.

Dennoch sind auch grundlegende erzählstrategische Parallelen zu erkennen. Was *Von allem Anfang an* und *Mama ist gegangen* am deutlichsten vereint, ist, dass sie vorwiegend aus der Perspektive des Kindes erzählt werden – auch wenn dies auf je unterschiedliche Weise erfolgt, kommt in beiden Texten wie wohl sonst nirgends bei Hein der »Kinderblick« zur Geltung. Es wird im Folgenden zu fragen sein, inwieweit die Parallelen und Unterschiede im jeweiligen Erzählverfahren im Lichte der Adressatenfrage beschrieben und erklärt werden können.

### 5.3.1. Der Kinderblick in *Mama ist gegangen*

*Mama ist gegangen*, Christoph Heins zweites Kinderbuch nach *Das Wildpferd unter dem Kachelofen* (1984), erschien im Jahre 2003, ein Jahr nach dem Krebstod seiner Ehefrau Christiane und – wohl nicht zufälligerweise – nach einer für seine Verhältnisse längerer Veröffentlichungspause. Darauf, dass es sich bei diesem Roman – wie der Gattungsbegriff impliziert – um ein fiktionales Werk handelt, wurde in der Einleitung bereits hingewiesen; dennoch werden kundige Leser\*innen wohl unweigerlich an Parallelen zur Familie Hein denken.

Nach einer Exposition im ersten Kapitel wird die Ehefrau und Mutter im zweiten mit einer nicht näher bestimmten Krankheit diagnostiziert, an der sie bis Anfang des dritten Kapitels schon verstorben ist. Die restlichen siebzehn Miniaturen begleiten – oft mit zartem Humor – die leidvollen Bemühungen der Kinder und ihres Vaters, mit diesem Verlust zurechtzukommen. Mit Hinblick auf die von Theoretikern ausgemachten Richtungen in der modernen Kinderliteratur der letzten Jahrzehnte lassen sich in *Mama ist gegangen* Elemente des problemorientierten, psychologischen sowie tragikomischen

88 Hans-Heino Ewers: *Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht, Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013, S. 254.

89 Christoph Hein: *Mama ist gegangen*, Weinheim: Beltz und Gerberg 2003.

90 Siehe Bettina Kümmerling-Maubauer: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*, Stuttgart: Metzler 2003. S. 248f.

Kinderromans aufzeigen.<sup>91</sup> Carsten Gansel verweist zu Recht auf die »fließenden Übergänge« zwischen den Genres – etwa darauf, dass es »Kinderromane gibt, bei denen die Problemorientierung übergeht in eine kindliche Innenweltdarstellung [...]«, und welche, in denen, »um dem Dargestellten die Schwere zu nehmen, [...] Möglichkeiten komischer Darstellung genutzt [werden]«, was »nicht zuletzt auf Texte [...], in denen es um Sterben und Tod geht«<sup>92</sup> zutrifft. Die Mischung aus Tragik und Komik war schon explizit im Bilde der trauernden aber gelassen lächelnden Maria ausgedrückt und ist auch präsent an den vielen Stellen im Roman, die die heilende Funktion des Lachens hervorheben. Im ersten Kapitel, das den Lesenden das idyllische Dasein der »intellektuellen Bilderbuchfamilie« (so die Charakterisierung einer Rezensentin) vor Augen führt, heißt es:

»Sie [Ulla] wollte für immer daheim wohnen bleiben, in ihrem malerischen Haus mit dem wundervollen Garten. Vor allem aber mit ihrer schönen Mama, die immer lachte. Wenn einem das dümmste Ungeschick passierte, so dass man eigentlich heulen könnte, dann lachte Mama nur und schon ging es einem wieder gut. Mama verstand immer alles, wusste alles, und konnte immer helfen. Vor allem lachte sie immer, und wenn nichts mehr helfen konnte, half ihr Lachen.« (Mig 14)

Erfahrenen Hein-Leser\*innen wird wohl der vergleichsweise warme Erzählton des Romans auffallen, ist Heins Sprache doch sonst eher als spröde und nüchtern, sein Verhältnis zu seinen Figuren als bestenfalls ambivalent zu bezeichnen. Dennoch ist auch dieser Text für manche Rezensent\*innen zu sehr kopf- und nicht genug gefühlsgesteuert, was womöglich mit gewissen Erwartungen an Kinderliteratur zusammenhängt.

Anders als in *Von allem Anfang an* wird in diesem Roman in der dritten Person von einer nicht personalisierten Erzählinstanz berichtet; fokalisiert wird weitgehend durch die zehnjährige Ulla, die in den ersten Zeilen des Romans vorgestellt wird:

»Ulla hieß eigentlich Ursula, aber so wurde sie nur von der Lehrerin in der Schule gerufen. Für alle ihre Freundinnen hieß sie Ulla und auch daheim sagte keiner Ursula zu ihr. Für Mama und Papa und für ihre beiden Brüder, Karel und Paul, war sie die Ulla. Warum man sie nicht gleich auf diesen Namen getauft hatte, der ihr viel besser gefiel, konnten ihr nicht einmal die Eltern erklären.« (Mig 7, Hervorhebung R.S.)

Insofern dem Beginn der eigentlichen Handlung eine Exposition vorangestellt wird und – anders als in den meisten Hein-Erzähltexten – die Erzählinstanz sich durchaus bewertende Kommentare erlaubt, verhält sie sich gewissermaßen auktorial. Aber bereits an diesem Erzähleingang sieht man die kindliche Perspektive verkörpert, nicht zuletzt im sprachlichen Parameter: Wie in *Von allem Anfang an* überwiegen auch hier – wie durchweg im Text – die Bezeichnungen »Mama und Papa« ohne Possessivartikel. Aber das Kind als Fokalisierungsinstanz ist auch hinter der naiv verfremdeten Sicht auf die in Familien übliche Verwendung von Koseformen zu erkennen, und zwar wird

91 Vgl. Carsten Gansel: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht*, Berlin: Cornelsen 1999, S. 58.

92 Ebd.

die kindliche Perspektive als die logische und vernünftige, das Benehmen der Eltern dagegen als schleierhaft dargestellt.

Den Kinderblick noch auf der ersten Seite als dominant zu etablieren, scheint ein dringendes narratives Anliegen zu sein, wird ihm doch in einer weiteren Textstelle Ausdruck verliehen; hier handelt es davon, wen Ulla um Hilfe mit ihren Hausaufgaben bittet:

»Zu ihnen [ihren Brüdern] konnte sie auch gehen, wenn es von Mama oder Papa nur *eine typische Erwachsenenantwort* gab, wie etwa ›Das schaffst du schon allein‹ oder ›Wenn du dich nur anstrengst, bekommst du das selbst heraus‹.

Solche Antworten sind wenig hilfreich und falsch, denn wenn sie es alleine schaffen könnte, würde sie ja nicht fragen. *Aber so sind Erwachsene*, selbst die schöne Mama und der starke Papa.« (Mig 7, Hervorhebung R.S.)

Übrigens ist kindliche Subjektivität nicht nur in solchen bewertenden Kommentaren explizit vorhanden, sondern sie schleicht sich auch in sonst neutrale Erzählerberichte durch den häufigen, wenn auch fast unbemerkbaren Gebrauch von Modalpartikeln wie »ja« oder »wohl« ein.

Dass es sich nicht lediglich um einen für kindliche Sichtweisen empfänglichen auktorialen Erzähler handelt und dass nur Ulla und nicht etwa eine andere Figur – es sind im Roman schließlich drei kindliche bzw. jugendliche Protagonisten, – die privilegierte Reflektorfunktion innehat, lässt sich aus mehreren Hinweisen schließen. Erstens sei der schlichte Tatbestand zu erwähnen, dass ausschließlich Ereignisse und Dialoge geschildert werden, an denen Ulla beteiligt ist. Zweitens erfolgt die Charakterisierung der zwei Brüder, Karel und Paul, vorwiegend vom Standpunkt Ullas. Über den älteren der Beiden, dessen Antworten auf Behauptungen der anderen Geschwister nicht selten mit den Worten »Unsinn [...] was du sagst, ist unbewiesen und unbeweisbar« (Mig 8) beginnen, steht zum Beispiel:

»Was Karel, ihr ganz großer Bruder, sagte, war immer einleuchtend und man konnte nie etwas dagegen sagen, aber es war auch immer ein bisschen langweilig, jedenfalls für Ulla.« (Mig 10)

Das Mittelkind, Paul, wird als »ein sehr schöner und kluger Junge« (Mig 9) beschrieben, dessen Ansichten und Meinungen für Ulla »so lustig [seien], dass sie sich oft den Bauch halten musste vor Lachen« (Mig 10). Zwar wird in der weiteren Charakterisierung Pauls seine aufheiternde Wirkung auf andere Familienmitglieder thematisiert – etwa dass, wenn er »den Mund aufmachte, [...] seine Mama vor Vergnügen laut auf[lachte], und der Papa [...] in sein Taschentuch [hustete], weil er sonst vor Lachen geplatzt wäre« (Mig 11) – doch selbst solche Beobachtungen scheinen auf Ulla zurückführbar, denn unmittelbar auf diese Passage folgt der resümierende Kommentar:

»Ulla war von beiden Brüdern begeistert, von Karel, der wirklich alles wusste, was es auf der Welt und im Weltall gibt, und von Paul, der nicht alles so genau wusste, aber über alles eine feste, unumstößliche Meinung besaß.« (Mig 11)

Insofern die Brüder gewisse, ins Absurde überzeichnete kognitive Haltungen vertreten und in ihren eigenen Äußerungen diese reflektieren, nämlich extreme Vernunft bei dem einen und spontane und spielerische Kreativität bei dem anderen, können sie in Anlehnung an Manfred Pfister als »transpsychologische Figuren«<sup>93</sup> charakterisiert werden – sie bilden für Ulla zwei Pole, an denen sie sich in ihrer Identitätsfindung orientiert.

Die im Erzählverhalten als mindestens gleichberechtigt favorisierte Kinderperspektive hat übrigens ihre inhaltliche Entsprechung in der Beziehung der Familienmitglieder zueinander, die vor allem von Mitbestimmung gekennzeichnet ist. Es wird nach dem Tod der Mutter zum Beispiel gemeinsam entschieden, was auf ihren Grabstein kommt, was mit ihrer Kleidung passiert, was gekocht wird, sogar ob und welche Frauen den Vater besuchen dürfen. Ulla ist, mit Gansel gesprochen, Teil einer »Verhandlungsfamilie«.<sup>94</sup>

*Mama ist gegangen* wurde größtenteils positiv aufgenommen, und selbst in den Rezensionen, die dem Roman eine gewisse Gefühlskälte ankreiden, ist diese Kritik nicht selten in lobende Worte eingebettet; zum Beispiel findet Elena Geus in der FAZ:

»Hein schreibt vom Umgang mit dem Tod präzise und schnörkellos, gelegentlich in wunderbar heiteren Szenen, doch nicht von der Angst, die sich um dieses ewige Rätsel rankt. Er bleibt so routiniert unaufgeregt, als ob das ambivalente Innenleben seiner Helden nicht existiert oder ein Geheimnis sein soll.«<sup>95</sup>

Gegen diese Meinung spricht sowohl die bereits erwähnte Beobachtung, dass der Text für Hein'sche Verhältnisse eine überraschende Wärme an den Tag legt, als auch die Tatsache, dass über eine Strecke von zwölf Seiten, die die Zeit unmittelbar vor und nach dem Tod der Mutter behandeln, durchgehend vom Heulen und gegenseitigen Trösten der Hinterbliebenen berichtet wird (*Mig* 24–35). Auch dass, wie von Geus bemängelt wird, keines der Kinder sich querstellt, stimmt nicht ganz, denn nachdem alle anderen Familienmitglieder behaupten, es gehe ihnen nach einem Besuch am Grab ihrer Mutter besser, meint Karel: »Nein, [...] mir geht es hier nicht besser. Hier nicht und sonst wo nicht.« (*Mig* 47). Und doch ist es nachvollziehbar, wenn manche Leser\*innen die stellenweise schonungslose Direktheit der Sprache in einem Text für Kinder befremdend finden; beispielsweise spielt sich, nachdem der Vater den Kindern mitteilt, dass ihre Mutter das Krankenhaus verlassen darf, folgende Szene ab:

»Dann ist sie gesund?«, fragte Ulla und sah ihren Vater ängstlich an.  
»Kommt zu mir«, sagte Papa, nahm alle drei Kinder in den Arm und drückte ihre Köpfe gegen seine Brust. »Nein«, sagte er dann, »sie ist nicht gesund. Und sie wird niemals wieder gesund werden.« (*Mig* 22)

Am Morgen nach ihrem Tod heißt es:

93 Vgl. Gansel: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur*, S. 38.

94 Ebd., S. 56.

95 Elena Geus: »Sie ist nur vorausgegangen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16.08.2003; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sie-ist-nur-vorausgegangen-n-1119610.html> (06.09.2023).

»Die Geschwister wollten die tote Mama noch einmal sehen, um sie zu küssen und zu streicheln, aber Papa erlaubte es nicht.  
»Sie ist schon gegangen«, sagte er zu ihnen, »sie liegt nicht mehr in ihrem Bett. Glaubt mir, es ist nicht mehr Mama, die dort liegt.« (Mig 25)

Eine solche – dem kindlichen Leser gewiss viel abfordernde – Erzählhaltung ist einerseits konform mit Heins Selbstverständnis als Chronist, ist aber gleichzeitig eine logische Konsequenz der im Text vorausgesetzten Gleichberechtigung des Kindes. Der respektvolle und ehrliche Umgang des Vaters mit Ulla und ihren Brüdern hat übrigens sein Pendant in *Von allem Anfang an* in der Beziehung zwischen Daniel und seiner Tante Magdalena, die ihm rät: »Dem Leben muss man von allem Anfang an ins Gesicht sehen« (VaAa 140).

Auch stimmt es durchaus, dass, trotz ihrer Funktion als Reflektorfigur, kaum direkte Einblicke in Ullas Psyche, etwa über innere Monologe, gewährt werden (und auch erlebte Rede spielt eine bestenfalls untergeordnete Rolle). Über ihre Gefühle wird zwar mit etwas mehr Gewissheit referiert als es bei den übrigen Figuren der Fall ist, bei denen sich die Erzählinstanz nicht selten auf Vermutungen beschränken muss, wie in der Beschreibung des Vaters, nachdem er die Arbeit an der Pietà beendet: »Papa *schien* traurig zu sein, als er es ihnen sagte. So *als ob* es ihm Leid täte [...]« (Mig 97, Hervorhebung R.S.). Aber selbst bei Ulla erschließt sich ein Bild von ihrer Innenwelt hauptsächlich aus Dialogen oder der äußerlichen Beschreibung einer physiologischen Reaktion, wie etwa bei der Einweihung der Pietà durch den Bischof:

»Er sagte, dass ihr Schöpfer, der anwesende Bildhauer, ein lebendiger Beweis dafür sei, dass wir von Gottes Atem belebt würden. Ulla *lief es kalt den Rücken herunter*, als sie das hörte, und sie fasste nach Papas Hand.« (Mig 110, Hervorhebung R.S.)

Während also Ullas bewertende Perspektive immer wieder in den Erzählerkommentaren ihren Niederschlag findet, tendiert das Erzählen gerade dann, wenn es darum geht, die innigsten Seelenregungen zu schildern, zur externen Fokalisierung.

Diese Zurückhaltung kann auch mit dem für Hein so wichtigen dialogischen Prinzip erklärt werden. Es ist durchaus vorstellbar, dass ein beträchtlicher Teil der anvisierten Leserschaft aus Kindern und Familien besteht, die selber einen ähnlichen Verlust wie die Romanfiguren erlitten haben und das Buch im Kontext ihrer eigenen Trauerarbeit lesen. Solche Leser\*innen haben es nun wohl nicht nötig, ihr Leid bis in alle schmerzhaften Einzelheiten im Roman wiederzufinden – sie bringen es selber in die Lektüre hinein. Die Redundanz von Mitleidsbekundungen, von Pathos überhaupt, wird im Roman explizit thematisiert; zum Beispiel erklärt Paul seine anfangs rätselhafte Bemerkung, er habe das Gefühl, eine kahle Stelle am Hinterkopf zu haben, mit den Worten: »Alle sagen zu mir: armer Paul, und dann tätscheln sie mir den Kopf. Ich weiß doch selbst, dass Mama tot ist. Muss mir das jeder immer wieder neu erzählen?« (Mig 42). Sie wird auch in dem Entschluss der Familie, nichts außer Name und Lebensdaten auf den Grabstein der Mutter anzubringen, veranschaulicht:

»Papa hatte mit den Kindern darüber gesprochen, und keines von ihnen wollte, dass noch irgendeinen Spruch darauf kommt. Dass man sie geliebt hat und sehr vermisst, so etwas musste man nicht mit großen Buchstaben verkünden. Ein Grabstein ist schließlich kein Lautsprecher.« (Mig 45)

Außerdem sind die Strenge und Konsequenz, mit denen vor allem Karel und Paul ihre Beherrschung wahren, so überzeichnet dargestellt, dass es gewiss manchen Leser\*innen innerlich zum Widerspruch herausfordert; hier sei nur auf Karls Wortkargheit – »Er habe festgestellt, [...] dass nur zwei Prozent von dem, was jeder an jedem Tag rede, erwähnenswert seien. Der Rest sei [...] Gequatsche, das man sich sparen könne« (Mig 51) – oder Pauls Ansichten zum unnötigen Weinen verwiesen:

»Mama ist gegangen, und wir haben das Gefühl, der Himmel stürzte über uns ein und unser Haus sei über Nacht verwelkt. Aber das sind Dummheiten. Mama ist nur vorausgegangen und wir werden, ob du willst oder nicht, ihr hinterher gehen. Da sollten wir ihr und uns nicht noch das Herz schwer machen mit Herumheulen.« (Mig 35)

Solche Stellen könnten als Beispiele der von Hein in anderen Erzählungen gerne eingesetzten Technik des »Untertextes« gelesen werden, bei dem eine Figur etwas sagt, aber »eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes noch erzählt« wird.<sup>96</sup>

Der Kritik, wonach der Roman nicht schwermütig genug ist, ist vielleicht auch damit zu entgegnen, dass es dem Autor wohl weniger darum geht, der Trauer auf den Grund zu gehen, als ihr literarisch etwas entgegenhalten. Es ist aber nicht etwa eine christliche Vision sondern die Kunst, als das Wesentlichste, was von einem Menschen nach seinem Tod zurückbleibt, die hier Trost und die Aussicht auf eine Art Nachleben bietet.<sup>97</sup> So schauen sich zum Beispiel die Kinder als Teil ihrer Trauerarbeit Filme, die ihre verstorbene Mutter gemacht hatte, an, aber natürlich erfüllt auch die Pietà mit der lächelnden Maria diese Funktion. Dass mit der künstlerischen Verwandlung des Leids aber keinesfalls etwa eine Verklärung der Wirklichkeit gemeint sein soll, drückt der Vater aus in Worten, die genauso gut direkt vom unerbittlichen Chronisten Hein kommen könnten: »Ja, das soll die Kunst. Sie soll uns sehen helfen. Sie soll uns die Augen öffnen. Uns Augen machen« (Mig 60).

## 5.4. Fazit

Auf der einen Seite also eine Erzählung, *Von allem Anfang an*, die unvermittelte Einsicht in das Innenleben der kindlichen Figur zu bieten scheint, diese aber zugleich als Erinnerungskonstrukt bzw. Inszenierung des nie wirklich abwesenden, erwachsenen Erzählers entlarvt; auf der anderen Seite ein Roman, *Mama ist gegangen*, der zwar den Kinderblick

96 Christoph Hein: »Die Intelligenz hat angefangen zu verwalten«, S. 151.

97 Am explizitesten wird darüber auf S. 80–82 theorisiert.