

verstärkt wird, für den Possessivartikel (»*seine* Beschaffenheit«) das Bezugswort (»Versuch« oder Vorgang«?) zweifelsfrei zu identifizieren. Ist die Rekonstruktion etwa als die vorangegangene schriftliche Wiedergabe des Traums, also der Prolog selbst, zu verstehen? In jenem Fall lägen Zeitpunkt des Träumens und der der Niederschrift (»Später, viel später«) weit auseinander und die scheinbare Unmittelbarkeit der Darstellung wäre als Kunstgriff der rückblickenden Erzählerin zu werten. Oder könnte mit der versuchten »Rekonstruktion« nicht (auch) der Lebensbericht Claudias gemeint sein? So verstanden, könnten die anschließenden dreizehn Kapitel als eine weitere, spätere sprachliche Bearbeitung der wachen Erlebnisse und Empfindungen, die im Traum im Kern enthalten sind, betrachtet werden. Diese Lesart ließe das zeitliche Verhältnis zwischen dem Traum und dessen Erzählwerden, sowie zwischen dem Traum und den Handlungsergebnissen der Hauptdiegese völlig offen; das heißt, es wäre sogar vorstellbar, dass der Traum den Ereignissen der »*histoire*« zeitlich vorangeht und dass in ihm Claudias existentielles Dilemma, wie es sich in ihrer Beziehung zu Henry Ausdruck findet, nicht rekapituliert, sondern präfiguriert wird. Einer dritten Interpretationsmöglichkeit zufolge wäre der Traum an sich als die »Rekonstruktion« (bzw. »Wiederherstellung eines Vorgangs. Erhoffte Annäherung«) – im Sinne einer unterbewussten Verarbeitung – des tatsächlich Erlebten auszulegen. Als solche müsste diese logischerweise nach den Erlebnissen selbst stattfinden, d.h. das »Später, viel später« beträfe die Dauer zwischen früheren Erlebnissen und dem Zeitpunkt des Traums. Antonia Grunenberg argumentiert sogar, dass es sich um keinen tatsächlich geträumten, sondern »um einen konstruierten Traum handelt«⁵⁶ – eine bildhafte Wiedergabe aller Lebenskonstellationen, die in der Diegese geschildert werden.

So wird die zeitliche Unbestimmtheit des Erinnerungs- und Erzählakts, die im Rest der Novelle immer wieder herrscht, im Prolog vorausgeschickt. Gleichzeitig wird hier der im Text häufig vorkommende Wechsel und Verwischung der Grenzen zwischen »*mémoires involontaires*« (oder Akte des »explosiven Gedächtnisses«) und der bewussten und aktiven Erinnerungstätigkeit (Akte des »rekonstruktiven Gedächtnisses«) ein erstes Mal thematisiert. Denn ob der Traum als unangekündigter Auslöser für andere Erinnerungen oder als das Resultat einer bewussten Beschäftigung mit der Vergangenheit bildet, ist am Ende des Prologs und bleibt dann im Rest der Novelle unklar. Da Claudias Beziehung mit Henry offenbar nur die letzte in einer Kette von verletzenden und störenden Erfahrungen ist, ist das gleichzeitige oder zirkuläre Verhältnis des Traumprologs zum übrigen Erzählten bezeichnend: Der Traum ist zum einen der Zeit enthoben, von Handlungsabfolgen und Kausalketten unabhängig; er etabliert aber zum anderen die thematische Beschäftigung des Textes mit einem gestörten Zeitempfinden und den Gefühlen des Stillstands und der Ausweglosigkeit der Protagonistin.

2.4. Zeitbehandlung und zeitliche Unbestimmtheit in *Der fremde Freund*

Wenn auch *Der fremde Freund* mit den Worten »Am Anfang« (DfF 5) beginnt und mit dem einzelnen Wort »Ende« (DfF 212) ausklingt, erweisen sich die durch diese Einrahmung

56 Antonia Grunenberg: »Geschichte als Entfremdung«, S. 76.

suggerierte Linearität und Abgeschlossenheit weitgehend als Irreführung. Über den Zeitraum, in dem sich das Handlungsgeschehen der Novelle vollzieht, erfahren Leser*innen vorerst wenig, außer dass Claudia und Henry sich für zwölf Monate (DfF 24), beginnend im April oder Mai (DfF 25) eines ungenannten Jahres, kannten. Man kann aufgrund außertextueller Bezüge im letzten Drittel des Buches die Gegenwartsebene der Novelle als ungefähr gleichzeitig mit der »externen Zeit«,⁵⁷ d.h. mit der nichtfiktiven Gegenwart ihrer Veröffentlichung am Anfang der 1980er Jahre, datieren, doch lassen diese Signale nicht nur lange auf sich warten, sondern sie setzen auch bei Lesenden hinreichende Geschichtskenntnisse über die DDR voraus. Es wird nämlich erst im letzten Drittel der Novelle in einer Analepsis in Claudias Kindheit (DfF 143) vom Erscheinen eines Panzers in ihre Heimatstadt berichtet – eine deutliche Anspielung auf den 17. Juni 1953; durch die ungefähre Angabe ihres Alters zu diesem Zeitpunkt und die genauere Altersangabe zum Zeitpunkt des Erzählens lässt die Gegenwartsebene der Novelle grob ermitteln. Des Weiteren ist die Einführung der Sommerzeit in der DDR, die 1980 erfolgte, Thema einiger Bemerkungen Claudias am Ende des Textes (DfF 197). Außerdem bekräftigen andere Zeitangaben an den Kapitelanfängen, wie weiter unten gezeigt werden soll, eher den fragmentarischen als etwa einen kohärenten Charakter der einzelnen Episoden. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass temporale Informationen im Text nur sehr bedingt der Orientierung des Lesers zu dienen scheinen.

Die größten zeitlichen Unklarheiten in *Der fremde Freund* entstammen nicht dem in modernen Erzählungen häufig zu vermutenden Ursprung, nämlich der »Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der der Erzählung«.⁵⁸ Zwar wird in der Novelle bis zu einem gewissen Grad anachronisch erzählt, d.h. mit Rückwendungen, Vorausdeutungen und Auslassungen (oder, um bei Genettes Terminologie zu bleiben: Analepsen, Prolepsen und Ellipsen⁵⁹), doch sticht sie in dieser Hinsicht nicht von dem Gros der erzählenden Literatur ab. Noch interessanter als Unbestimmtheiten und Divergenzen zwischen der Ordnung der »*histoire*« und der des »*discours*« ist die auffallende Fülle im Text an Zeitangaben, die aber weniger eine temporale leserorientierende Funktion zu erfüllen als sie psychologisch-symbolische Bedeutung zu besitzen scheinen, und häufig vorkommende Tempuswechsel – vor allem ins Präsens – im Bericht der Ich-Erzählerin. Während viele Beispiele dieser Wechsel sich nach der internen Logik des Textes – etwa als die Ablösung des Erzählens vergangener Ereignisse durch deren Besprechung und analytische Reflexion in der Gegenwart⁶⁰ – oder unter Rückgriff auf gängige Erzählmittel wie den inneren Monolog oder das historische bzw. narrative Präsens⁶¹ weitgehend problemlos erklären lassen, könnten andere Tempusverschiebungen, bei denen diese Erklärungsangebote ausgeschlossen zu sein scheinen, für Lesende eine beträchtliche Irritation darstellen. In diesen Fällen ist nicht definitiv festzustellen, ob eine Präsensver-

57 Vgl. de Toro: Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman, S. 29.

58 Genette: Die Erzählung, S. 18.

59 Zu diesen Kategorien der zeitlichen Ordnung siehe Genette: Die Erzählung, S. 27–52.

60 D.h. sie können als Übergänge zwischen erzählter und besprochener Welt betrachtet werden; vgl. Weinrich: Tempus, S. 170.

61 Vgl. Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 287f.

wendung das »Sujetpräsens« oder »Fabelpräsens«⁶² signalisieren soll; die Ungewissheit, was den Zeitpunkt der jeweiligen Narration und somit die Erzählstimme betrifft, lässt stellenweise sogar die Illusion eines simultanen Erzählens entstehen.

2.4.1. Zeitangaben und Zeitmetaphern in *Der fremde Freund*

Bei aller oben umrissenen und in der Folge weiter dargestellten Unbestimmtheit der zeitlichen Verhältnisse in *Der fremde Freund* muss angemerkt werden, dass Claudias Bericht zugleich durch eine Fülle oder gar Überfülle an zeitlichen Informationen charakterisiert ist. Beispielsweise ist an jedem Kapitelbeginn, d.h. tatsächlich ausnahmslos im ersten Satz jedes der dreizehn Kapitel, eine Zeitangabe anzutreffen, und auch innerhalb der Kapitel stehen an den Absatzanfängen auffallend häufig Zeitkonkretisationen, um die Terminologie Alfonso de Toros aufzugreifen.⁶³ Zusammen mit einigen immer wiederkehrenden Zeitmetaphern und expliziten Reflexionen über die Zeit begründen diese Zeitangaben den Eindruck einer ständigen gedanklichen Beschäftigung der Erzählerin mit der Zeit bzw. mit Zeitmessung.

Genauso bemerkenswert wie die Häufigkeit der temporalen Angaben ist ihre anscheinende Konkret- und Explizitheit. Knapp die Hälfte der Angaben an den Kapitelanfängen sind entweder punktuell⁶⁴ und kalendarisch⁶⁵, d.h. sie benennen Wochentag oder Monat des Geschehens (z.B. »Samstag früh klingelte Henry bei mir«, DfF 58; »Ende Juni nahm ich meinen Urlaub«, DfF 72; »Mitte Oktober fuhr ich nach G.«, DfF 128) oder sie geben bei Dauerangaben eine absolute Zeiteinheit an (»Ich kannte Henry ein Jahr«, DfF 24); ein Kapiteleinstieg bietet gleich Zeitpunkt und -spanne an: »Im November war ich zwei Wochen krank« (DfF 163). Die Durchgängigkeit und schließlich auch Erwartbarkeit solcher Angaben lassen vielleicht zunächst darüber hinwegsehen, dass keine der Angaben einer vollständigen Information gleichkommt: Mal wird der Monat, mal der Wochentag erwähnt, in bzw. an dem das Geschehen im jeweiligen Kapitel einsetzt, aber es wird nie beide Informationen – geschweige denn mit einer Jahresangabe – zusammen angeboten.⁶⁶ Nun ist eine solche absolute Datierung des Erzählten in literarischen Texten eher die Ausnahme, und so gesehen, wäre die Unvollständigkeit der temporalen

62 So lauten die Begriffe Avanessians und Hennigs, um zwischen Erzählgegenwart und der erzählten Gegenwart zu unterscheiden; siehe Armen Avanessian und Anke Hennig: Präsens. Poetik eines Tempus, S. 139. Fleischmann spricht in diesem Kontext von »speaker-now« und »story-now«; Suzanne Fleischmann: Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction, Austin, Texas: University of Texas Press 1990, S. 125.

63 De Toro: Die Zeitstruktur, S. 50.

64 Ebd. De Toro unterscheidet zwischen punktuellen Zeitkonkretisationen als »die genaue, fast chronometrische zeitliche Fixierung« eines Ereignisses und nicht-punktuellen als »die vage, metaphorische Situierung«; die Letzteren teilt er weiter in explizite und implizite Konkretisationen ein.

65 Vgl. Lahn/Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 163. Lahn und Meister unterscheiden zwischen kalendarischen, d.h. konkreten, vollständigen Zeitangaben, deiktischen Zeitangaben und relationalen Zeitangaben.

66 Allerdings ist ein Datum, wenn zwar nicht in alphanumerischer Form explizit angegeben, jedoch aus dem Satz am Anfang des elften Kapitels problemlos herauszulesen: »Am Tag nach Weihnachten sagte ich Mutter, daß ich fotografieren wollte und erst am Abend zurück sein würde« (DfF 181). Sonst wird im gesamten Text nur ein einziges Mal gegen Ende der Novelle ein Datum angegeben,

Angaben in *Der fremde Freund* nichts Außergewöhnliches. Bemerkenswert wird diese Tatsache aber schon, wenn man die relativ geringe Aussagekraft der Zeitangaben vor dem Hintergrund ihrer häufigen, fast obsessiven Wiederholung betrachtet.

Noch weniger Klarheit über die zeitlichen Verhältnissen bieten zwei weitere Einstiegssätze, in denen das gegenwartsbezogene Deiktikon »jetzt« vorkommt: »Auf vielen Balkons in unserem Haus standen jetzt Blumentöpfe mit Blattpflanzen« (DfF 49); »In der Stadt waren jetzt viele Touristen« (DfF 112). Der Gebrauch von Verben im Präteritum sowie das jeweilige weitere Geschehen in beiden Kapiteln legen nah, dass es sich bei »jetzt« um die Gegenwart der erlebenden Figur und nicht die der rückblickend erzählenden Claudia handelt.⁶⁷ Allerdings ist eine klare Trennung in der Novelle zwischen den zwei Gegenwartsebenen nicht immer einfach; auch beim ersten oben angeführten Kapitelanfang wird eine zeitliche Situierung durch den Wechsel ins Präsens in den darauf folgenden Sätzen weiter erschwert: »Auf vielen Balkons in unserem Haus standen jetzt Blumentöpfe mit Blattpflanzen. Sie wirken blaß und verstaubt. Ich selbst habe keine. Ich würde gern Geranien oder andere Blumen auf den Balkon stellen, aber das ist nicht möglich. Der Wind reißt die Blütenblätter ab« (DfF 49).

Versteht man den ersten Satz als Beispiel vom epischen Präteritum im Sinne von Käte Hamburger⁶⁸ – vorausgesetzt, man erkenne diese Kategorie im Falle von Ich-Erzählungen überhaupt an⁶⁹ – könnte das präteritale Verb hier sehr wohl seine temporale Bedeutung einbüßen und das Adverb »jetzt« den Wechsel weg von der Retroperspektive hin zum Reflektormodus, d.h. zur internen Fokalisierung durch die erlebende Figur, markieren. Verfolgt man diese Lesart weiter, müssten sich auch die im Präsens stehenden Verben in den Folgesätzen auf die Handlungsgegenwart beziehen. Statt aber perfektive bzw. punktuelle Verben, wie sie für das historische Präsens zu erwarten wären, finden sich hier durative (»wirken«, »haben«) bzw. iterative (»reißen«) Verben; für einen inneren Monolog erscheint der Duktus zu wenig mündlich, die enthaltene Information zu sehr an einen Addresaten gerichtet.⁷⁰ Es wird mit diesen Verben viel wahrscheinlicher das gnomische bzw. auktoriale Präsens signalisiert, d.h. es handelt sich um allgemeingültige Beobachtungen und wertende Kommentare, also Äußerungen, die im Normalfall eher der Erzählerin als der Figur zuzuordnen wären. Außerdem findet gleich nach den zitierten Sätzen eine Rückkehr ins Präteritum statt. Ein solch anscheinender, irritierender Wechsel (oder vielleicht besser: Verwischung der Grenzen) zwischen figuraler und

und dies wohl nicht zufällig, denn es markiert wohl eins der einschneidendsten Ereignisse im Leben der Erzählerin: »Am 18. April starb Henry« (DfF 200).

- 67 Anders verhält es sich am Anfang des dreizehnten und letzten Kapitels: »Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung, habe ich mich eingerichtet, wieder allein zu leben« (DfF 206) – hier besitzt das deiktische Adverb noch seine temporale Bedeutung – Zeit des Erzählens und die des Erzählten sind identisch.
- 68 Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Zweite, stark veränderte Auflage, Stuttgart: Ernst Klett 1968, S. 59–72.
- 69 Siehe unten, Fußnoten 87 und 88.
- 70 Zusätzlich zum historischen Präsens und zum inneren Monolog wäre hier als weitere mögliche Erklärung für den Präsensgebrauch die Kategorie des gleichzeitigen oder simultanen Erzählens, wie sie von Genette oder Dorrit Cohn u.a. beschrieben wird. Diese ebenfalls nicht ganz zufriedenstellende Möglichkeit wird unten am Beispiel anderer Textstellen besprochen.

narratiorialer zeitlicher Perspektive ist, wie unten bei der Analyse des Tempusgebrauchs gezeigt wird, keine Seltenheit in der Novelle.

Somit scheint mit den oben besprochenen Angaben der zeitlichen Orientierung von Leser*innen nur beschränkt gedient zu sein. Weitere Kapitelanfänge, die sich in Bezug zum Geschehen im jeweils vorangehenden Kapitel – relationale Zeitangaben also – mögen in dieser Hinsicht auf dem ersten Blick etwas konkreter wirken: »In den folgenden drei Tagen sah ich Henry nicht« (DfF 34); »Nach dem Urlaub hatte ich einigen Ärger in der Klinik« (DfF 96). Allerdings darf auch hier die Orientierungsfunktion in Frage gestellt werden. *Der fremde Freund* besitzt nämlich viel weniger die Form einer Lebensgeschichte mit kohärentem Plot als die einer Ansammlung von Fragmenten, von einzelnen Szenen aus einem Jahr im Leben der Hauptfigur; es ziehen sich durch die Novelle kaum kapitelübergreifende Handlungsstränge, etwaige kausale Zusammenhänge zwischen Geschehensmomenten werden nicht hergestellt. Folglich wirken diese wie auch die meisten weiteren Zeitangaben im Text und die ohnehin beschränkte zeitliche Orientierung, die sie liefern, letztendlich überflüssig. Insofern punktuelle Zeitangaben im Text überhaupt einen temporalen Aspekt besitzen, dann besteht diese eher in ihrer »elliptischen Funktion«,⁷¹ d.h. sie signalisieren vor allem, dass seit den im vorigen Kapitel geschilderten Episoden Zeit verronnen ist und dass dazwischenliegende Ereignisse eventuell ausgelassen worden sind, was den fragmentarischen, impressionistischen Charakter des Textes weiter verstärkt. Zur Zeitbehandlung in Erzählungen dieser Art merkt Monika Fludernik Folgendes an:

»Insofern der Erzähltext nicht mehr hauptsächlich aus Handlungsabfolgen, sondern aus Vignetten besteht, die wichtige Momente einfangen, verliert das Temporale seine vorrangige Bedeutung im Erzähltext. Damit kann aber auch die Tempusanalyse von ihrem deiktischen Grundkonzept ablassen und zu neuen metaphorischen Modellen vorstoßen.«⁷²

Fluderniks Argumentation folgend sieht die vorliegende Studie die Funktion der Zeitangaben und der sonstigen Zeitbehandlung in *Der fremde Freund* weniger in der temporalen Leserorientierung als primär in der Etablierung einer Zeitmetaphorik und in der psychologischen Figurenzeichnung. Während Claudia nämlich das Voranschreiten der Zeit peinibel misst und registriert, berichtet sie von einem täglichen Dasein, das eher von Stillstand, Paralyse und Langeweile geprägt ist. Das auffallend häufige Auftreten von Zeitangaben ist eine formale Widerspiegelung von Claudias obsessiver Beschäftigung mit der äußeren Zeit beim Bewusstsein der eigenen innerlichen Erstarrung.

Dies lässt sich auch am Beispiel einiger Absatzanfänge im achten Kapitel der Novelle verdeutlichen. Hier wird die Mitteilung von einer Reihe anscheinend zusammenhangs- und belangloser Ereignisse während einer Nachschicht in der Klinik, bei der auch Henry anwesend ist, von sehr minutiosen Zeitangaben begleitet: »Gegen zehn Uhr abends erschien er« (DfF 118); »Bis halb zwölf blieb es auf den Stationen ruhig. [...] Kurz vor Mitternacht wurde ich zu einem Ehepaar rausgeholt« (DfF 120); »Um halb eins wurden uns

71 Vgl. de Toro: Die Zeitstruktur, S. 49.

72 Monika Fludernik: »Tempus und Zeitbewusstsein«, S. 32.

drei Männer zur Blutentnahme gebracht, die die Polizei aus ihren Autos geholt hatte« (DfF 122). Gegen Ende des fast zehn Seiten umfassenden Berichts resümiert Claudia lapidar: »Sehr aufregend ist meine Arbeit nicht« (DfF 127).

Während die Zeitangaben im Text und vor allem ihre auffallende Häufigkeit als eine Art Metapher verstanden werden können, finden sich auf der inhaltlichen Ebene des Textes auch explizite Zeitmetaphern. Einige solche Beispiele erscheinen bereits im Traumprolog und wurden oben an einschlägiger Stelle besprochen, wie etwa Claudias Vergleich der Schritte der Läufer mit den »regelmäßigen Bewegungen von Maschinen« (DfF 6) und einem »gleichmäßig hämmernde[n] Uhrwerk« (DfF 7). Im ersten Kapitel lässt sich dann nicht lange auf einen Rückgriff auf Motive aus dem Prolog warten. Beim Rausgehen aus ihrer Wohnung begegnet Claudia einer uniformierten Figur, einem Offizier, wie sie mutmaßt: »Vielleicht gehörte er nicht zur Armee, sondern zur Polizei. Ich weiß die Uniformen nicht zu unterscheiden« (DfF 8). Doch nicht nur ihre äußere Erscheinung, sondern auch die ungeduldigen, zeitmessenden Bewegungen dieser Figur erinnern an die Läufer im Traum: »Mit der Stiefel spitze klopft er nervös einen Takt« (ebd.). Die Illusion einer Erlösung von dem im Traum geschilderten Gefühl der Erstarrung präsentiert sich als Geräusche im Fahrstuhlschacht, »ein Vibrieren von Stahlseilen, ein Versprechen auf eine erwünschte Veränderung« (ebd.). Claudia drängt sich mit dem Unbekannten in einen Aufzug voller »unbewegten Gesichter« und begibt sich auf die »schweigende Fahrt in die Tiefe« (DfF 9), was die Brücke im Traum und den darunter liegenden Abgrund noch einmal ins Gedächtnis ruft.

Das obsessive Zeitmessen der Erzählerin hat seine Analogie auf der Handlungsebene in dem Hobby der Figur, dem Fotografieren, das, trotz ihrer Beteuerung, es sei »nur eine Beschäftigung«, mit der sie sich gelegentlich befasse (DfF 102), mitunter zwanghafte Züge anzunehmen scheint. Zum Beispiel verrät Claudia im siebten Kapitel den Umfang und den Zeitaufwand dieser Beschäftigung: »Diesmal hatte ich fast dreißig Filme zu entwickeln. Es waren schon einmal dreiundsiebzig, und ich hatte Tag und Nacht daran gearbeitet« (DfF 101). Etwas später im Kapitel wird der Ausmaß ihres Fotografierens, diesmal in räumlicher Hinsicht, verbildlicht und gleichzeitig mit der Folgenlosigkeit dieser Tätigkeit und der verweigerten Reflexion über die eigenen Beweggründe kontrastiert:

»Obwohl ich nur von wenigen Negativen Vergrößerungen anfertige, sind jetzt schon fünf Schrankfächer mit Fotos vollgestopft. Ich habe mit ihnen nichts vor. Ich will sie nicht ausstellen, und ich zeige sie auch keinem. Was das Ganze eigentlich soll, weiß ich nicht. Solche Fragen stelle ich mir nicht. Es wäre mir nicht möglich, sie zu beantworten. Ich befürchte, solche Fragen würden mich selbst in Frage stellen. Derlei Überlegungen lassen mich gleichgültig. [...] Mich drängt nichts, irgendwelche Rätsel des Lebens zu erforschen. Der Vorwurf, daß ich bewußtlos existiere, wie ein Tier – ich glaube, ein Kommilitone war es, der es mir sagte, – berührt mich nicht.« (DfF 102–103)

Kennzeichnend ist auch die Tatsache, dass Claudia keine Menschen, sondern ausschließlich Szenen der Stasis oder des Verfalls auf ihren Fotos abbildet:

»Mutter hat mich einmal gefragt, warum ich nur Landschaften aufnehme, Bäume, Wege, Steine, zerfallene Häuser, lebloses Holz. Ihre Frage machte mich damals verlegen.

Ich wußte es nicht, ich konnte ihr nicht antworten. Mir war zuvor nicht bewußt, daß ich nie Personen fotografierte. Als ich darüber nachdachte, konnte ich es mir selbst kaum erklären. Ich glaube, das Fotografieren von Menschen ist für mich ein indiskreter Eingriff in fremdes Leben. [...] Auf jeden Fall interessieren mich eben nur Linien, Horizonte, Fluchten, die einfachen Gegebenheiten von Natur und dem, was wieder von der Natur aufgenommen wurde.« (DfF 101–102)

Claudias Fotos stellen, wie auch die vielen Zeitangaben, mit denen sie als Erzählerin ihre Lebensvignetten einrahmt, ein unbeteiliges und oberflächliches Registrieren der vergehenden Zeit dar, ohne dass aber dabei Einblicke – weder für sie selbst noch für den Adressaten ihres Berichts – in bedeutungsvolle Veränderungen in ihrem Leben gewährt werden sollen. Auf diese Verdrängung des Wesentlichen durch den Anschein der Wirklichkeitsnähe wurde in den abschließenden Worten der Erzählerin im Prolog vorausgedeutet: »Schließlich vergeht der Wunsch. Vorbei. Die überwirkliche Realität, meine alltäglichen Abziehbilder schieben sich darüber, bunt, laut, vergeßlich. Heilsam« (DfF 7).

Das Gefühl der Paralyse beim gleichzeitigen Ausgeliefertsein an die physikalische Zeit findet aber wohl seinen explizitesten Ausdruck auf den letzten Seiten der Novelle unter Verwendung von weiteren Zeitmetaphern:

»Daheim versuchte ich mir bewußt zu machen, daß ich nun vierzig sei, aber es fiel mir nichts dazu ein. Es war belanglos, es veränderte sich nichts. Ich wünschte mir, daß etwas geschehe, daß irgend etwas mit mir passieren würde, aber ich konnte nicht sagen, was es sein sollte.

Im März wurde die Sommerzeit eingeführt. Die Uhren wurden um eine Stunde vor gestellt, und vielleicht war das in diesen Monaten das Aufregendste, was in meinem Leben geschah.

Es berührte mich nicht, aber immerhin, es war ein Eingriff in die Zeit, die Unterbrechung eines unbeirrbaren, regelmäßigen Ablaufs. In meinem Leben gibt es solch radikale Eingriffe nicht. Es verläuft mit der Stupidität eines Perpendikelschlags, mit der unveränderlichen Bewegung des Pendels eines Regulators, wie er in der Wohnung von Onkel Gerhard in G. hing. Eine Bewegung, die zu nichts führt, die keine Überraschungen, Abweichungen, Sommerzeiten, Unregelmäßigkeiten kennt und deren einzige Sensation der irgendwann eintretende Stillstand ist.« (DfF 197–198)

Heins Novelle stellt sich mit ihrer negativen Konnotation von Zeitmetaphern und dem Empfinden ihrer Protagonistin von den Bewegungen und Geräuschen von Uhren als bedrohlich und beklemmend in die Tradition der literarischen Moderne.⁷³ Anders aber als in den Texten etwa von Virginia Woolf oder James Joyce, in denen die Abneigung gegen die objektiv gemessene Zeit zu einer Präferenz auf der formalen Ebene für die innere,

73 Vgl. Randall Stevenson: *Modernist Fiction. An Introduction*, Lexington: UP Kentucky 1992, S. 83–86; Ansgar Nünning und Roy Sommer: »Die Vertextung der Zeit. Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen«, in: Middeke, *Zeit und Roman*, S. 33–56; zur Zeitmetaphorik der Moderne: S. 47–48.

subjektiv erfahrene Zeit (»to favour ›time in the mind‹ rather than ›time on the clock«⁷⁴) führt, scheint sich Claudia als Erzählerin der Zeit der Uhren und Kalender bewusst zu verschreiben. Auch als erlebende Figur hat Claudia – wohl als Symptom oder Taktik ihres Verdrängungsbestrebens – diese äußere Zeit weitgehend verinnerlicht, ähnlich, wie sie sich moderne Technisierungs- und Entfremdungsprozesse zu eigen gemacht hat, um dem Kontakt mit ihren Mitmenschen und authentischem Leben im Allgemeinen aus dem Weg zu gehen.⁷⁵ Dabei dürfen natürlich auch politische und gender-spezifische Dimensionen von Claudias Dilemma nicht verschwiegen werden: Als gebildete, erfolgreiche und unabhängige Frau in einer Gesellschaft, die sich dem Fortschrittsglauben verpflichtet ist und die von sich wähnt, die vollkommene Gleichberechtigung erreicht zu haben, sieht sie sich als Erwachsene weiterhin der Bevormundung und Belästigung durch Kollegen und Patienten bis hin zu sexueller Gewalt durch ihren Freund ausgesetzt – wie sie es Jahrzehnte früher als Mädchen möglicherweise durch Familie und Lehrer bereits erlebt hat.

2.4.2. Erste Tempusverschiebungen und die Errichtung einer »falschen« Erzählgegenwart

Das erste Kapitel von *Der fremde Freund* beginnt »in medias res«, oder besser: mit Dorrit Cohn gesprochen, »in medium mentem«,⁷⁶ d.h. anscheinend mitten im Gedankengang der Protagonistin: »Noch am Morgen der Beerdigung war ich unschlüssig, ob ich hingehen sollte.« (*DfF* 8). Zu diesem Zeitpunkt wissen Lesende weder, um wessen Beerdigung es sich handelt, noch etwas über die Erzählerin und ihr Verhältnis zum Verstorbenen. An die Stelle einer Exposition rückt hier allein der Gemütszustand, die Unentschlossenheit der Protagonistin an einem bestimmten Tag in den Vordergrund. Man fühlt sich erinnert an die Ausgangssituation in anderen Texten, in denen ein Todesfall und eine Beerdigung den Erinnerungs- und Erzählanlass bildet, wie zum Beispiel Monika Marons *Stille Zeile sechs* oder dem späteren Hein-Roman *Trutz* (2017).

Das allererste Wort dieses Erzähleingangs, das Adverb »noch«, signalisiert sowohl Vor- als auch Gleichzeitigkeit, in diesem Fall also einen bereits existierenden und weiterhin anhaltenden – d.h. noch nicht abgeschlossenen – Zustand. In der Fortsetzung des Absatzes wird die Ungewissheit des Augenblicks in weiteren »verba cogitandi et iudicandi« (d.h. Verben des Denkens und Urteilens) und Konditionalsätzen impliziert:

»Und da ich *nicht wußte*, wie ich mich bis zum Mittag *entscheiden würde*, nahm ich den Übergangsmantel aus dem Schrank. [...] Es war gewiß kein geeignetes Kleidungsstück

74 Stevenson: Modernist Fiction, S. 83.

75 Man denke etwa an Claudias abgekapselte Hochhausexistenz (vgl. S. 173–178) oder ihre Bevorzugung des Filmentwicklungsprozesses gegenüber der Zeugung eines Kindes: »Das ist für mich ein Moment von Schöpfung, von Erzeugung. [...] Ein Keimen, das ich bewirke, steuere, das ich unterbrechen kann. Zeugung. Eine Chemie von entstehendem Leben, an dem ich beteiligt bin. Anders als bei meinen Kindern, meinen ungeborenen Kindern. Ich hatte nie das Gefühl, beteiligt zu sein« (*DfF* 103).

76 Dorit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton UP 1983, S. 221.

für einen Sommertag, aber ich wollte auch nicht die ganze Zeit in einem dunklen Kostüm herumspazieren. Und in einem hellen Kleid auf dem Friedhof zu erscheinen, falls ich mich entschließen sollte, schien mir gleichfalls unpassend. Der Mantel war ein Kompromiß. Falls ich wirklich hingehen würde.« (DfF 8, Hervorhebung R.S.)

Der Gebrauch hier vom Futur präteriti, d.h. von den Konjunktiv II-Formen »würde« und »sollte« mit Infinitiv, um über ein mögliches Handeln in der relativen Zukunft zu reden, hat nicht bloß neutralen temporalen, sondern auch epistemischen Charakter, insofern Ungewissheit ausgedrückt wird. Wie Thomas Fritz argumentiert, versprachlicht so eine Einbettung von Konjunktiv II unter epistemischen Verben »die Reaktion eines Subjekts auf eine zum Handlungszeitpunkt gegebene Unsicherheit. Die starke emotionale Komponente der Bedeutung ist dabei kaum zu übersehen«.⁷⁷ Besonders der letzte der oben zitierten Sätze wirkt durch seine Fragmenthaftigkeit (als alleinstehender Nebensatz) und seine Wiederholung von etwas bereits Gesagtem wie die spontan eingeworfene Äußerung eines Sprechenden, der sich noch mitten im Prozess des Entscheidens befindet.

Nun ist dieser Effekt der Gleichzeitigkeit natürlich illusionär. Schließlich werden Lesende ja nicht unmittelbar in Claudias Gedankengang versetzt, sondern bekommen hier eine offenbar retrospektive Schilderung von diesen Gedanken und Empfindungen vorgelegt. Diese Retrospektion wird womöglich bereits vor dem Kapitelanfang – je nachdem, wie man die Schlussätze des Prologs auslegt – durch den Hinweis auf eine »Rekonstruktion« bzw. »Wiederherstellung eines Vorgangs«, die »[s]päter, viel später« stattfindet, angekündigt. Als weiteres Indiz für retrospektives Erzählen könnte man auch die Tatsache anführen, dass im letzten Kapitel der Novelle im Präsens von einer Gegenwartsebene aus erzählt wird, die einzige Zeit nach den Ereignissen im ersten Kapitel liegt: »Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung [...]« (DfF 206).⁷⁸ Doch wird die rückblickende Sicht des Berichts nicht zuletzt auch durch sein Grundtempus, das Präteritum, zusammen mit der einleitenden Zeitangabe »am Morgen der Beerdigung« (und nicht etwa »Heute, am Morgen der Beerdigung...«) signalisiert. Dass aber die Illusion der Gleichzeitigkeit offenbar wirkt, lässt sich daran feststellen, dass dieses erste Kapitel in der Sekundärliteratur häufig als die Gegenwartsebene bezeichnet wird.⁷⁹

Während also die Erzählerin sehr wohl im Zeitpunkt des Erzählens genau weiß, wie sie sich an jenem Tag in der Vergangenheit letztendlich entschieden hat, erzählt sie weitgehend aus der »ideologischen Perspektive« ihres damaligen Selbst, d.h. mit dem mo-

77 Thomas A. Fritz: Wahr-Sagen. Futur, Modalität und Sprecherbezug im Deutschen, Hamburg: Buske 2000, S. 17.

78 Wobei etwas Vorsicht geboten ist: Wie Genette Iakonisch vermerkt, »Erzählen braucht Zeit«, also könnte man genauso gut argumentieren, dass hier mit dem Fortschreiten der Zeit während des Erzählakts die Gegenwartsebene sich ausgedehnt bzw. verschoben habe. Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 144.

79 Beispielsweise Gertrud Bauer Pickar, die konstatiert: »The first and last [chapters] are set in a fictive present«; Pickar: »Christoph Hein's *Drachenblut*: An Internalized Novella«, in: Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart, hg. von Sabine Cramer, München: Fink 1996. S. 251–278; hier: S. 263.

mentanen Wissens- und Gefühlsstand der erlebenden Figur.⁸⁰ So wird in diesem ersten Kapitel eine Art falscher oder scheinbarer Gegenwartsebene konstruiert – den Lesenden wird suggeriert, dass die nachfolgenden Erinnerungen an Henry aus dem Standpunkt von Claudia am Tag seiner Beerdigung ausgehen, während dies zur gleichen Zeit aus kaum verschleierten logischen und grammatischen Gründen nicht der Fall sein kann. Frank Zipfel betrachtet so einen abrupten Erzähleininstieg, wie er am Anfang des ersten Kapitels vom *Fremden Freund* vorhanden ist, und den damit verbundenen Mangel an Orientierung als Fiktionssignal sowie als »rhetorischen Kniff«, der »dem Text gesteigerte Aufmerksamkeit verschaffen soll«.⁸¹ Ironischerweise lässt hier eine Technik, die Unmittelbarkeit evozieren soll, den Charakter von Claudias Bericht als literarisch durchformten Text statt als spontanen, privaten Monolog durchblicken.

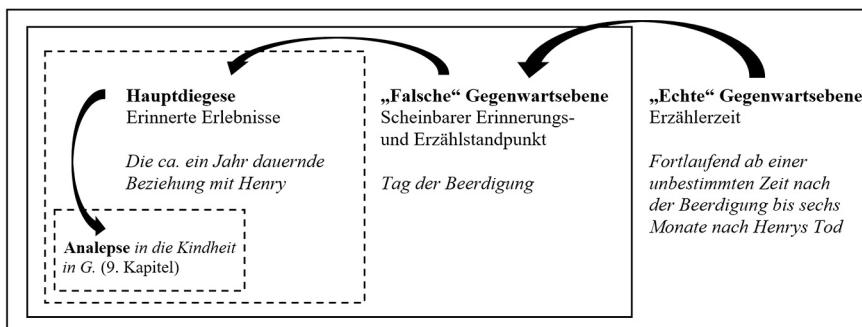
Auch die »falsche« Gegenwartsebene gehört also eigentlich zur Diegese, zu den erzählten Erlebnissen, und wird hier als extradiegetische Ebene lediglich inszeniert. Auch eine spätere Analepse in Claudias Kindheit im neunten Kapitel, die einige Erklärungsimpulse für den Seelenzustand der erwachsenen Figur liefert, wird nicht so präsentiert, als wenn sie direkt von der tatsächlichen Erzählgegenwart aus ins Gedächtnis gerufen würde, sondern wird als ein in der Haupthandlung der Novelle eingebetteter Erinnerungssakt inszeniert. Der erste Teil der Rückwendung nimmt die Form eines Dialogs mit (oder fast eher: Monolog an) Henry, d.h. es handelt sich bei der Mitteilung dieser Erinnerungen Claudias nicht um Erzählerrede, sondern um direkte Figurenrede.⁸² Es fehlen zwar – wie in der gesamten Novelle – Anführungszeichen, doch Claudias Worte werden durch folgende Erzählerkommentare eingerahmt: »Ich erzählte Henry von ihr [einer damaligen Schulkameradin]« (DfF 133); »Henry hatte mir aufmerksam zugehört. Lächelnd sagte er dann nochmals: Gib es endlich auf.« (DfF 137). Der zweite, viel längere Teil der Analepse (DfF 139–156) wird als ein weiteres Nachsinnen der schlafgestörten Protagonistin über die Vergangenheit, nachdem der an solcher Erinnerungsarbeit völlig uninteressierte Henry allein ins Bett gegangen ist. Gleichzeitig lassen allerdings der Satzbau und generell die künstlerische Durchformtheit der Sprache in Claudias Anekdoten,⁸³ die bei spontaner Rede bzw. direkter Gedankenwiedergabe kaum vorstellbar wären, die narratioriale Perspektive klar erkennen. Der Aufbau einer solchen scheinbaren Gegenwartsebene, von der aus – als einer Art Zwischenstation oder erinnerungs- und erzähltechnisches Basislager – die Expedition zu weiter in der Vergangenheit liegenden Ereignissen inszeniert wird, ist übrigens eine Struktur, die in späteren Werken Heins, vielleicht am konsequentesten in *Von allem Anfang an*, eingesetzt wird.

⁸⁰ Schmid: Elemente der Narratologie, S. 123f.

⁸¹ Frank Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 117.

⁸² Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 54.

⁸³ Zum Beispiel: »Der zu erwartende bissige Spott des Lehrers lastete wie Blei auf uns, bevor sich die schwitzenden Hände an Holme, Stangen, Seile klammerten. Die Bemerkungen von Herrn Ebert trüpfelten auf uns wie eine klebrige, alles verschmierende Masse, die uns starr und leblos machte« (DfF 135).



Zunehmend im weiteren Verlauf des ersten Kapitels konkurrieren Spuren der Retrospektion mit einer Konzentration auf die Gegenwart der erlebenden Figur. Generell scheint sich – zumindest stellenweise – das zu vollziehen, was Stanzel als »Personalisierung des Ich-Erzählers« bezeichnet, nämlich, »wenn der Fokus der Darstellung ausschließlich in das erlebende Ich verlegt wird«.⁸⁴ Beispielsweise wird der Zustand der Unentschiedenheit in Hinsicht auf das bevorstehende Begräbnis in Claudias Interaktion mit Karla, ihrer Krankenschwester, weiter thematisiert und schließlich geklärt, wie folgt:

»Als Karla den Kleiderschrank öffnete und meinen Mantel sah, fragte sie, ob ich zu einer Beerdigung gehe. Ich ärgerte mich jetzt, daß ich ihn nicht im Wagen gelassen hatte. Ihre Frage entschied, daß ich am Nachmittag auf den Friedhof gehen werde. Alle Überlegungen waren durch diesen Trampel über den Haufen geworfen. Ich spürte, wie mich der Ärger innerlich verkrampten. Nun kamen die üblichen Bemerkungen, ein Verwandter, ach, ein Freund, ja, das ist schlimm, war er noch jung, ach, das ist sehr schlimm, wie gut ich Sie versteh, Sie sehen auch ganz blaß aus. Ich beschäftigte mich mit Akten. Karla zog sich jetzt um.« (Dff 11)

Doch ist die figurale Perspektive hier nicht nur im ideologischen Parameter erkennbar, sondern es gesellen sich immer wieder Aspekte der Zeitbehandlung hinzu. Zum Beispiel wird, während weiterhin das Präteritum als Erzähltempus dominiert, gewissermaßen auch »in actu« erzählt, insofern kleine, anscheinend unbedeutende Ereignisse sukzessiv geschildert werden. Auch wird die Vergangenheitsbedeutung des Präteritums durch dessen Kombination mit deiktischen Adverbien der Gegenwart abgeschwächt bzw. in Frage gestellt. Die Beispiele dafür in der soeben zitierten Passage (»Ich ärgerte mich jetzt«, »Nun kamen die üblichen Bemerkungen«, »Karla zog sich jetzt um«, Hervorhebung R.S.) bilden keine Seltenheit, sondern solche Zusammenstellungen durchziehen das Kapitel und die ganze Novelle, wie in der obigen Analyse der Zeitangaben bereits gezeigt wurde.

Man ist hier vielleicht erneut versucht, von einem klassischen Fall des »epischen Präteritums« nach Käte Hamburger auszugehen: Das Tempus hätte demzufolge keine temporale Bedeutung, d.h. würde nicht bedingen, dass sich das Geschilderte in der Vergangenheit abspielt, sondern wäre hier bloß als »Symptom« der epischen Fiktion zu be-

84 Stanzel: Theorie des Erzählers, S. 266.

trachten.⁸⁵ Lässt man allerdings dieses ohnehin nicht unumstrittene Konzept gelten,⁸⁶ stellt sich die Frage, ob es im Falle eines autodiegetischen Erzählers überhaupt anwendbar sei⁸⁷ – vielmehr scheint das Präteritum bei Ich-Erzählern sehr wohl seine Funktion der Vergangenheitsdarstellung zu behalten.⁸⁸ Unumgänglich und ohnehin interpretatorisch aufschlussreicher erscheint also ein Zugang zu diesem temporalen Widerspruch, wonach eine »Verschränkung oder Hybridisierung der zeitlichen Perspektive«⁸⁹ des erzählenden und des erlebenden Ichs den Eindruck des »hier und jetzt« verstärken soll – die Illusion, dass sich Erzählerzeit und die Gegenwart der »*histoires*« überlagern oder gar annähern.

Zugleich kommen in der oben zitierten Textstelle erste Tempuswechsel vor. Gemeint sind hier nicht etwa die im Präsens stehenden »üblichen Bemerkungen« Karlas, die als eine Art zitierte Rede (obgleich sie nicht als solche typographisch markiert sind) zu betrachten und deshalb völlig unproblematisch sind; auffallend ist vielmehr der Übergang vom Präteritum ins Futur in Claudias Reaktion auf Kommentare ihrer Krankenschwester: »Ihre Frage entschied, daß ich am Nachmittag auf den Friedhof *gehen werde*.« Kurz darauf kommt in der Schilderung eines Gesprächs Claudias mit einem anzüglichen Stammpatienten zum selben Thema ein Wechsel vom Präteritum (erneut mit Gegenwartsdeiktika) ins Präsens: »Heute redete er nur über die Beerdigung, zu der ich *gehe*. Er hatte mit Karla geredet, und das dumme Ding hatte es ihm erzählt. Nun wollte er herauskriegen, wie gut ich Henry kannte, und ob ich es mit ihm ›getrieben‹ hätte« (DfF 13; Hervorhebungen R.S.). Innerhalb einiger Seiten wird der anscheinend in Echtzeit fortschreitende Entscheidungsprozess in der Ablösung des Konjunktivs (»Falls ich hingehen würde«) durch den Indikativ Futur (»dass ich...gehen werde«), und dann wiederum des Futurs durch einen entschiedeneren Wortlaut im Präsens (»zu der ich *gehe*«) veranschaulicht. Indem die Unterhaltungen Claudias mit Karla und ihrem Patienten nachzeitig, ihre Gedankengänge gleichzeitig, und die Teilnahme an der Beerdigung vorzeitig erzählt werden, scheint sich – zumindest an dieser Stelle – der Zeitpunkt der Narration irgendwo auf Claudias Weg zwischen Krankenhaus und Friedhof situieren zu lassen.

85 Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 59–72.

86 Für einen Überblick über Gegenargumente, siehe Fludernik: »Tempus und Zeitbewusstsein«, S. 24ff.

87 Für Hamburger passt die Ich-Erzählung nicht einmal in ihr Konzept des fiktionalen Erzählens; vgl. Logik der Dichtung, S. 56f. Eine wichtige Gegenstimme in der Debatte um die Anwendbarkeit des Konzepts des epischen Präteritums liefert Monika Fludernik, die die behauptete Atemporalität des Präteritums sogar auf gewisse Ich-Erzählsituationen ausweitet: »[...] the basic dichotomy for me is not that between first- and third-person texts but between teller narratives and reflector-mode narratives. [...] Narratives in the reflector mode do not have a teller figure and therefore the past tense has no deictic anchoring in relation to an extradiegetic present. It is anchored in the consciousness of the reflector character, and in relation to this deictic [sic!] centre it signals simultaneity. In reflector mode texts the preterite therefore has no deictic meaning of pastness«; Fludernik: »Chronology, time, tense«, S. 123.

88 Vgl. Hamburger: Logik der Dichtung, S. 263f.

89 Wolf Schmid: »Zeit und Erzählperspektive. Am Beispiel von F. M. Dostoevskij's Roman *Der Jüngling*«, in: Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, hg. von Antonius Weixler und Lukas Werner, Berlin: De Gruyter 2015, S. 343–368; hier: S. 348.

Die Illusion des simultanen Erlebens und Erzählens verstärkt sich in einer Sequenz, in der Claudia sich mit einer Freundin trifft, die von ihrem Mann »alle zwei Wochen einmal vergewaltigt« wird (*DfF* 14). Auch hier kommt es zum häufigen Zusammenspiel der Tempi, wobei erste Alternationen zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsformen keine ungewöhnliche Anforderung an Leser*innen darstellen; es handelt sich anfangs eindeutig um Informationen über die Freundin, Anne, die Allgemeingültigkeit besitzen oder die in einer späteren Gegenwart wohl noch genau so wahr wie zum Zeitpunkt des Treffens sein werden:

»Nach dem Essen ging ich mit Anne einen Kaffee trinken. Anne ist drei Jahre älter als ich. Sie war Zahnärztin und mußte den Beruf vor einigen Jahren aufgeben. Ihre Handgelenke neigen zur Entzündung. Sie studierte nochmals und macht jetzt Anästhesie. Sie hat vier Kinder und einen Mann [...].« (*DfF* 14)

Allerdings wird die Situation im nächsten Absatz, der, anders als fast alle vorangehenden, im Präsens beginnt und bis auf eine Ausnahme durchgehend das Präteritum meidet, etwas komplizierter: »Im Café ist Anne ganz Dame. Frau Doktor *trinkt* ihren Kaffee. Der übliche Flirt mit dem Besitzer. Wenn er ihr eine Hand auf die Schulter *legen würde*, bekäme sie vielleicht Schüttelfrost« (*DfF* 14–15, Hervorhebungen R.S.). Eine Interpretation des Gebrauchs des Präsens in den ersten zwei Sätzen dieser Passage als gnomisch oder habituell, d.h. als Beobachtungen über Annes Verhalten, wenn sie – oder besser: jedes Mal, wenn sie – ins Café geht, ist zwar möglich, aber wohl nicht die naheliegendste Deutungslösung. Dagegen spräche nicht zuletzt der Einsatz in dem darauffolgenden Fragmentsatz des Adjektivs »üblich«, das, sollte sich hier das Präsens auf ein immer wiederkehrendes Verhalten beziehen, völlig redundant wäre. Gewiss lässt sich die Spekulation im letzten Satz über Annes potenzielle Reaktion auf eine Berührung des Caféinhabers teilweise als auktoriale Wertung erklären, was den Gebrauch des Konjunktivs der Gegenwart statt der Vergangenheit rechtfertigen würde. Ähnliches könnte für den Gebrauch der Gegenwartsformen in den Kommentaren, die kurz darauffolgen, gelten: »Sie aß bereits das dritte Stück. Wenn ich einen Ton darüber verlieren würde, stünden ihr die Augen sofort voll Tränen. Ich kenne das und vermeid es. Soll sie Kuchen essen, ihre Figur verträgt« (*DfF* 15). Trotzdem kann man sich hier des Eindruckes nicht restlos erwehren, dass bei den geschilderten Handlungen Annes (Kaffee trinken, Kuchen essen, mit dem Besitzer flirten) ihr konkretes Verhalten in dieser einen Situation impliziert wird.

In den letzten zwei Dritteln desselben Absatzes werden dann für Lesende die Funktionen der Tempi jedoch beinahe völlig unübersichtlich:

»Sie präsentierte ihr neues Kostüm, schwarz mit einem lila Schal. Ihr Mann hat es ihr gestern gekauft. Sie erzählte mir, daß es furchtbar teuer war, ihr Mann es aber anstandslos bezahlt habe. Das Geschenk danach. Arme Anne. Vielleicht sollte ich mir das Kostüm ausborgen. Es wäre geeigneter für den Friedhof als der dicke Mantel. Andrerseits, was habe ich mit ihren Vergewaltigungen zu schaffen. Sie hats weiß Gott verdient, daß sies allein trägt.« (*DfF* 15)

Die Assoziation zwischen dem mehrmals erwähnten Thema Vergewaltigung und Claudias verstorbenem Freund Henry ist, wie der Leser später erfährt, nicht zufällig. Doch vorerst interessiert hier die Zeitbehandlung: Nach einer flüchtigen Rückkehr ins Präteritum wird mit dem Gebrauch des Perfekts (statt des in epischen Texten für solche Vorzeitigkeitsverhältnisse erwarteten Plusquamperfekts) zusammen mit dem deiktischen Zeitadverb »gestern« (statt etwa »am vorigen Tag«) noch einmal suggeriert, dass der Zeitpunkt der Narration als unmittelbar nach – wenn nicht identisch mit – dem Zeitpunkt dieses Treffens zu bestimmen ist. Dieser Eindruck verfestigt sich mit dem Wechsel in den Konjunktiv der Gegenwart und Claudias Antizipation der bevorstehenden Beerdigung (»Vielleicht sollte ich mir das Kostüm ausborgen. Es wäre geeigneter für den Friedhof als der dicke Mantel«).

Wenn oben und im Folgenden bei der Analyse gewisser Präsensverwendungen von (der Illusion von) simultanem Erzählen die Rede ist, muss angemerkt werden, dass im Falle von *Der fremde Freund* diese Kategorie nur punktuell und bedingt anwendbar ist, da das Präteritum das Grundtempus der Novelle bildet. Fast alle Theoretiker, die sich mit homodiegetischem präsentischem Erzählen auseinandersetzen, ziehen nur Texte in Betracht, in denen durchgängig oder überwiegend im Präsens erzählt wird. Dorrit Cohn beschäftigt sich in ihrem wegweisenden Aufsatz über »simultaneous narration« ausschließlich mit solchen Texten,⁹⁰ und auch Zipfel glaubt zeigen zu können, dass es sich in vielen Texten, die als Beispiele simultanen Erzählers hergeholt werden, in Wahrheit nicht darum handeln kann, weil durch Zeitangaben und Präteritumsgebrauch anderswo im Text retrospektives Erzählen signalisiert wird.⁹¹ Der Gebrauch des Präsens in solchen Romanen ist für ihn nichts anderes als das »Erzählen vom Vergangenen im Präsens«,⁹² wie man es etwa beim historischen Präsens kennt, und bilde daher keine »fiktionstheoretisch relevante Besonderheit«.⁹³ Zipfels Ansicht nach würde wohl Ähnliches für das erste Kapitel des *Fremden Freundes* gelten, da, wie oben gezeigt wurde, reichlich Hinweise auf retrospektives Erzählen vorliegen.

Allerdings bildet, so eine Vorabbeobachtung der vorliegenden Analyse, eben erst das Zusammenspiel der Zeitformen – in Heins Text oft innerhalb eines einzelnen Satzes und für ein und dasselbe Handlungssereignis – eine erzähltechnische Besonderheit und eine Herausforderung an Leser*innen, die das Erzählen in eine natürliche Kommunikationssituation zu integrieren suchen. Wie bereits angedeutet, bieten die üblichen Erklärungen für den Präsensgebrauch in Erzähltexten, nämlich das historische (bzw. das tabularische⁹⁴, szenische, epische) Präsens und der innere Monolog, nur für einen Teil der Beispiele in der Novelle und oft auch nur eingeschränkt einen Ausweg aus der Aporie. Zwar ist im *Fremden Freund* der präteritale Rahmen für das historische Präsens gegeben, und die präsentierte Schilderung etwa des Treffens im Café mit Anne könnte als lebhaftes Bild vor ihrem inneren Auge aufgefasst werden. Dass aber eine Berichterstatterin wie Claudia, die wiederholt ihre eigene Geschichte für wenig erzählenswert zu halten

90 Dorrit Cohn: »I doze and wake«.

91 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 162.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 163.

94 Vgl. Hamburg: Logik der Dichtung, S. 69.

vorgibt, sich eines Kunstgriffs (Cohn spricht gar von einem »structurally harmless stylistic device«⁹⁵) bedienen sollte, der »die Wirkung einer stärkeren Verlebendigung und Vergegenwärtigung«⁹⁶ erzielen will, erscheint wenig plausibel. Für die Passagen, in denen Claudia ihre Teilnahme an Henrys Beerdigung thematisiert und erwägt, scheidet das historische Präsens als Begründung für die Tempuswahl komplett aus. Es ist schließlich eine Sache, einen vergangenen Moment der Unschlüssigkeit wie ein Bild vor den Augen zu haben; es ist aber etwas ganz anderes, vom eigenen darauf folgenden Handeln zu erzählen, als ob es noch in der Zukunft läge und der Ausgang noch völlig offen wäre. Mit anderen Worten lässt Claudia in diesen Präsensverwendungen kein weitergehendes Wissen, keine »signs of ulterior knowledge«⁹⁷, erkennen, was sonst typisch für den Einsatz vom historischen Präsens wäre.

Auch lassen sich diese Wechsel ins Präsens kaum als Übergänge zum inneren Monolog verstehen, denn sie werden eingeleitet bzw. sind umgeben von (Teil-)Sätzen, die Informationen über Personen und Situationen übermitteln, die für eine zu sich selbst sprechende Protagonistin völlig redundant wären (z.B.: »Viertel nach acht erschien Karla, die Schwester«, *DfF* 11; »Anne ist drei Jahre älter als ich«, *DfF* 14). Das heißt: In diesen Passagen erzählt Claudia, was dem Verständnis vom inneren Monolog, etwa nach Stanzel oder Genette,⁹⁸ als einer nicht-narrativen Form völlig entgegengesetzt ist. Aus denselben Gründen ist die oft angeführte Bezeichnung der Novelle, also des gesamten Lebensberichts Claudias, als »Monolog« ebenso unpassend wie die von Gertrud Bauer Pickar ins Feld geführte Bezeichnung »internalized novella« mit einer »modified stream-of-consciousness narrative structure«.⁹⁹ Pickar behauptet, dass mit einer einzigen Ausnahme nur Claudias Wahrnehmungen wiedergegeben werden und dass daher in der Novelle eben nicht erzählt wird. Zu der erwähnten Ausnahme schreibt sie Folgendes: »One of few narrative discrepancies is the identifying comment added after the first mention of Hinner: ›Hinner ist mein geschiedener Mann.‹: the comment, which is informative for the reader but unnecessary for her [sic!]«.¹⁰⁰ In Wahrheit aber sind solche Erzählenschübe zur Information der Lesenden durchgängig in der Novelle zu finden, wie am Ein-gang dieses Absatzes gezeigt wurde.¹⁰¹ So kann auch der Meinung Klaus Hammers nicht

95 Dorrit Cohn: »I Doze and Wake«, S. 99.

96 Duden: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 5., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim: Dudenverlag 1995, S. 146.

97 Vgl. Per Krogh Hansen: »First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration«, in: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel, hg. von Elke D'hoker und Gunther Martens, Berlin: De Gruyter 2008, S. 317–338; hier: S. 321.

98 Für Stanzel besteht der Monolog aus »direkt zitiertener Rede«, während Genette als Alternative für den inneren Monolog als Ganzes den Begriff »unmittelbare Rede« vorschlägt; siehe Stanzel: Theorie des Erzählers, S. 286; Genette: Die Erzählung, S. 111–112.

99 Pickar: »Christoph Hein's *Drachenblut*«, S. 254.

100 Ebd., S. 271, Anm. 16 (Satz unvollständig im Original).

101 Nach weiteren Beispielen muss man auch nicht lange suchen: »Kurz vor dem Mittagessen kam Herr Doyé zu mir. Er ist zweieundsiebzig Jahre alt und Hugenotte« (*DfF* 13); »Tante Gerda ist die Schwester von Mutter, eine dicke, rotgesichtige Frau, die ebenso wie ihr Mann laut und vollkommen ungehemmt redet« (S. 43); »Ich war von einem Zahnarzt eingeladen, der dort ein Sommerhaus besitzt und Berlin an der Charité arbeitet. Ich lernte ihn vor Jahren hier kennen, ihn und seine jetzige Frau« (S. 76–77) – die Liste ließe sich weiterführen.

ganz beigepflichtet werden, wenn er im Falle vom *Fremden Freund* von dem »bewußten und ausgiebigen Gebrauch der erlebten Rede« schreibt und Claudia nicht als Erzählerin, sondern als Reflektorfigur betrachtet.¹⁰²

Dies soll allerdings nicht heißen, dass in der Novelle keine inneren Monologe vorkommen – wie sich zeigen wird, gibt es durchaus einige Übergänge ins Präsens, die so auszulegen sind. Doch an den oben besprochenen Beispielen im ersten Kapitel der Novelle zeichnet sich viel eher ein inszeniertes Zusammenfallen des »Sujetpräsens« mit dem »Fabelpräsens« ab, d.h. die Ich-Hier-Jetzt-Origo¹⁰³ der Erzählerin scheint gleichzeitig die der erlebenden Claudia auf der Handlungsebene zu sein. So ereignen sich hier »deiktische Verschiebungen«; der Leser findet »nicht eine Origo, in die er sich versetzen könnte, sondern das [...] ›two-in-one‹«, wie es bei Avanessian und Hennig unter Verwendung eines Begriffs von Dorrit Cohn heißt.¹⁰⁴

Sollte aber wirklich der über temporale Deiktika und den nicht leicht »wegzuerklärenden« Präsensgebrauch implizierte Zeitpunkt der Narration akzeptiert werden – nämlich in der Zeit zwischen der Schicht im Krankenhaus und der Beerdigung –, müsste zu erwarten sein, dass die Ereignisse auf dem Friedhof simultan, d.h. im Präsens erzählt werden. Dem ist aber nicht der Fall: In dieser Sequenz ist das Präteritum wieder dominant. Es kommen bei der Beerdigung nur zwei weitere Wechsel ins Präsens vor, die aber weniger Rätsel als die oben besprochenen Beispiele aufwerfen und sich jeweils als innerer Monolog bzw. direktes Gedankenxitat¹⁰⁵ und als Gebrauch des historischen bzw. szenischen Präsens zur Vergegenwärtigung des Erlebten¹⁰⁶ weitgehend zufriedenstellend erklären lassen.

Die Annahme des Tages der Beerdigung als Gegenwartsebene und somit als Zeitpunkt des Erinnerns und des Erzählens wird aber nicht nur auf formaler, sondern auch auf inhaltlicher Ebene in Zweifel gezogen. Ein bewusster, wenn auch widerwilliger und schließlich misslungener Erinnerungsversuch Claudias wird nach der Szene im Café während der Fahrt zum Friedhof geschildert:

»Um die Mittagszeit sind die Straßen leer. Ich konnte schnell fahren. Unterwegs hielt ich an einem Blumenladen und kaufte neun weiße Nelken. Je näher ich dem Friedhof kam, desto bekommener wurde mir. Mir fiel ein, daß ich den ganzen Tag über nicht an Henry gedacht hatte. Trotzdem konnte ich auch jetzt nur das eine denken: daß ich mich seiner erinnern sollte. Ich konnte noch umkehren und nach Hause fahren, meinen Fotoapparat schnappen und irgendwo fotografieren. Ich hatte einen freien

¹⁰² Hammer: »Horns Ende, Versuch einer Interpretation« in: ders., Chronist ohne Botschaft, S. 121–133; hier: S. 123.

¹⁰³ Vgl. Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2., unveränderte Auflage, Stuttgart: Gustav Fischer 1965; S. 107f.

¹⁰⁴ Avanessian/Hennig: Präsens, S. 143.

¹⁰⁵ »Ich holte die Zigaretten aus der Tasche, steckte sie jedoch sofort wieder ein. Asche zu Asche, aber Rauchen ist sicherlich unerwünscht« (DFF 17, Hervorhebung R.S.).

¹⁰⁶ »Der verkrümmte Mann nahm die Kränze und Blumen ab und legte sie um das Podest. Ein Arrangement, er wog ab, sortierte. Die Kränze zentral, zwei bedruckte Schleifen werden sorgfältig geglättet. Meine Nelken verschwanden irgendwo« (DFF 19, Hervorhebung R.S.).

Nachmittag, und Henry erwartete sicher nicht, dass ich ihm ›das letzte Geleit‹ gebe.« (DfF16)¹⁰⁷

Etwas später scheint die Erzählerin das genuine Bedürfnis oder zumindest eine Verpflichtung zu empfinden, ihres verstorbenen Freundes zu erinnern, doch auch hier will dies ihr nicht ganz gelingen:

»Später trank ich in einem Café in der Nähe meiner Wohnung einen Kognak und versuchte, mich an Henry zu erinnern. Ein sakraler Akt, ich meinte, ihm dies schuldig zu sein. [...] Ich wollte an Henry denken, an den toten Henry, an eine Beerdigung, an die sanfte, erregende Stimme eines Pfarrers. Dann gab ich es auf.« (DfF 23)

Das erste Kapitel geht mit dieser Behauptung Claudias, dass sie sich Henry nicht gedenken kann, zu Ende. Auch wenn gleich auf der nächsten Seite zum Beginn des zweiten Kapitels der Erinnerungsbericht mit den Worten »Ich kannte Henry ein Jahr« (DfF 24) einsetzt, lässt die im ersten Kapitel zur Sprache gebrachte Unfähigkeit, sich zu erinnern, die Frage offen, ob der Erzähl- und Erinnerungsakt tatsächlich aus dieser am Anfang der Novelle geschilderten Situation hervorgeht. Dies ist übrigens ein Schema, das in späteren Hein-Werken, vor allem in *Frau Paula Trousseau* und *Glückskind mit Vater*, sich findet: Ein Eingangskapitel scheint den Rahmen für einen Rückblick des Protagonisten zu bilden, doch formale Aspekte sowie Elemente der »*histoire*« unterminieren den vermeintlichen kausalen Zusammenhang zwischen der Rahmung und der übrigen Erzählung.

Der Eindruck, oder genauer: die Illusion, dass der im ersten Kapitel der Novelle inszenierte Akt des Erinnerns den Erinnerungskontext für den ganzen darauffolgenden Bericht darstellen könnte, wird, wie oben angedeutet, durch den ersten Satz des zweiten Kapitels auf dem ersten Blick womöglich bekräftigt. Wenn allerdings dieses und alle folgenden Kapitel der Novelle als Ergebnis des Erinnerungsaktes aufgefasst werden sollen, wäre spätestens ab dieser Stelle in der Novelle mit – von genuiner direkter Gedankenwiedergabe abgesehen – einem Erzählen im Präteritum zu rechnen. Diese Erwartung wird aber im zweiten und den weiteren Kapiteln nicht erfüllt, sondern es kommen weiterhin, wenn auch nicht mehr so häufig wie im Eingangskapitel, irritierende Wechsel ins Präsens und schwer zuzuordnende deiktische Zeitadverbien vor.

Als letztes Beispiel sei hier auf eine Passage im zwölften Kapitel hingewiesen, in der sich in kurzer Abfolge die wohl am meisten desorientierenden Wechsel zwischen Tempi in der gesamten Novelle finden. Über ihren Unwillen, auf die Einladung ihres Chefs, ihn und seine Frau zu Hause zu besuchen, einzugehen, sinniert Claudia:

»Ich vermute, er hat Probleme, und ich hoffe, nie von ihnen zu erfahren. Ich habe auch Probleme, und Anne hat Probleme und meine Eltern und Hinner und meine Schwester. Und Henrys Frau hat Probleme. (Heute, wo Henry tot ist, wird sie auch Probleme haben, aber andere. Und auch die will ich nicht wissen.) Nur Frau Ruprecht [Claudias

107 Der Präsensgebrauch zum Beginn des Absatzes lässt sich zwar unkompliziert dem gnomischen Präsens zuordnen, könnte aber trotzdem als noch ein weiterer von vielen Tempuswechseln zur temporalen Desorientierung des Lesers beitragen.

kürzlich verstorbene Nachbarin – R.S.] hat keine Probleme. Jetzt hat sie keine Probleme mehr, dafür hat der Hausmeister welche.

Mit Henry sprach ich nicht über seine Probleme. Einige deutete er an, andere ahne ich. Es gelingt uns glänzend, sie umzugehen. Die intimste Frage, die wir uns stellen, ist ein: Wie geht's. Und die gegenseitigen Antworten fallen gemäß der erwünschten Übereinkunft aus. Wir müssen bei uns keine unangenehmen Überraschungen befürchten. Wir werden uns nicht mit Mißlichkeiten behelligen. Wir werden eine hübsche Beziehung nicht mit unlösbaren Schwierigkeiten erdrücken. Auf diese Bereicherung unseres Verhältnisses verzichten wir. Uns geht es gut. [...] Ich bin zufrieden, und das ist viel. Und ich bin auch zufrieden über diese wortlose Vereinbarung, die unser Verhältnis einfach und angenehm macht.

Am 18. April starb Henry.« (DfF 199–200)

Die ersten Sätze hier im Präsens scheinen anfangs nicht weiter problematisch zu sein: Es handelt sich um kommentierende Wertungen Claudias oder von ihr als allgemeingültig gesehene Sachverhalte über sich und andere Figuren der Erzählung, also hat man es hier offenbar mit dem auktorialen oder gnomischen Präsens zu tun.¹⁰⁸ Dies trifft sicherlich ebenfalls für den weiteren Präsensgebrauch sowie dem subjektiven Gebrauch des Futurs (für eine gegenwartsbezogene Vermutung) in dem darauffolgenden Kommentar über Henrys Ehefrau (»Heute, wo Henry tot ist, wird sie auch Probleme haben, aber andere.«). Hier ist aber anzumerken, dass sich dieser letztere Satz dank der Erwähnung des zu diesem Zeitpunkt in der erzählten Welt noch nicht erfolgten Todes Henrys viel eindeutiger der Erzählgegenwart zuordnen lässt als es im Fall der vorangehenden Sätze der Fall war. Diese vorigen Sätze (»Ich vermute er hat Probleme... Henrys Frau hat auch Probleme.«) könnten theoretisch die Ansichten der erlebenden Figur zum damaligen Zeitpunkt wiedergeben, und in der Tat erhärtet sich der Verdacht, es würde sich hier ein Sprung von einer Gegenwartsebene (die der Figur) auf eine andere (die der Erzählerin) vollziehen, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass der letztere Satz durch Klammern optisch und durch die deiktische Wendung »Heute, wo...« zeitlich von den ersten Sätzen abgesetzt wird. Es wirft sich die Frage auf, ob es sich bei dem Satz in Klammern um eine spätere Hinzufügung der Erzählerin, um eine Art »(zwischen die Momente der Handlung) eingeschobene Narration« handele.¹⁰⁹ Man könnte sogar postulieren – und dies würde die Tempuswechsel und übrige idiosynkratische Zeitbehandlung auch anderswo im Text einigermaßen erklären, wenn zwar auf eine etwas banale Weise –, dass der Text die Form eines simultan geführtes Tagebuchs besitze, das zu einem späteren Zeitpunkt von seiner Autorin nachträglich kommentiert und ergänzt wurde.¹¹⁰

¹⁰⁸ Während Harald Weinrich hier von einem »besprechenden Präsens« spricht, nennt Fludernik den auktorialen und gnomischen Gebrauch des Präsens als »deictic use of the present tense«; Fludernik: »Chronology, Time, Tense«, S. 124.

¹⁰⁹ Genette: Die Erzählung, S. 140–141 (Hervorhebung im Original).

¹¹⁰ Vgl. Genette zu eingeschobenen Narrationen: »Er kann auch zum heikelsten Typus werden, der eine Analyse kaum noch zulässt, wenn etwa die Form des Tagebuchs immer freier wird, um schließlich in eine Art nachträglichen Monolog mit unbestimmter, ja inkohärenter Zeitposition einzumünden«; Genette: Die Erzählung, S. 140.

Noch unübersichtlicher wird die Lage allerdings am Anfang des zweiten, oben zitierten Absatzes. Jetzt wird von der Beziehung mit Henry im Präteritum erzählt (»Mit Henry sprach ich nicht über seine Probleme. Einige deutete er an, [...]«), was vielleicht als eine konsequente Folge der Vorwegnahme seines Todes im vorigen Absatz erscheinen mag. Nur findet dann – mitten in einem Satz – wieder ein Wechsel ins Präsens statt (»...einige ahne ich«). In den darauffolgenden Sätzen geht der Präsensgebrauch weiter und dabei wird den Leser*innen klar, dass man sich auf der Gegenwartsebene der Figur befindet; ein weiterer Wechsel ins Futur (»Wir werden uns nicht mit Mißlichkeiten behelligen. Wir werden eine hübsche Beziehung nicht mit unlösbar Schwierigkeiten erdrücken.«) lässt die figurale ideologische Perspektive, d.h. Claudias Geisteszustand und Wissensstand – vor Henrys Tod – erkennen.

Am Anfang des nächsten Absatzes wirkt dann umso plötzlicher und verstörender die Rückkehr ins Präteritum, die übrigens von der konkretesten Zeitangabe in der gesamten Novelle begleitet wird: »Am 18. April starb Henry.« Ab diesem Punkt erzählt Claudia ohne weitere auffällige Tempuswechsel von der Benachrichtigung von Henrys Tod durch eine Nachbarin sowie von dessen Umständen, über die sie von einem dabei gewesenen Kollegen Henrys erfährt. Im darauffolgenden, letzten Kapitel konvergieren erzählte und Erzählerzeit und es herrscht das Präsens vor, nur dass es sich dabei nicht um die Illusion einer Verschränkung der figuralen und narratorialen Perspektiven, sondern das Erzählte ist nun tatsächlich auf der Gegenwartsebene der rückblickenden Erzählerin angelangt: »Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung, habe ich mich eingerichtet, wieder allein zu leben« (DfF 206). Mit dem expliziten Erzählen von Henrys Tod als Ereignis – und nicht nur als Gegebenheit, wie er vom ersten Satz des ersten Kapitels an umschrieben und angedeutet wird –, scheint eine Linearität im Bericht einzukehren und die anscheinende Aufhebung in Claudias Zeiterfahrung von Vorher und Nachher, wie sie sonst im Text immer wieder zu erkennen war, erst einmal ausgesetzt. Dass Claudia aber damit ihren seelischen Stillstand etwa überwunden haben könnte, jede Hoffnung darauf zerstölt der Ausgang der Novelle. Vielmehr wird im letzten Kapitel deutlich signalisiert, dass Claudia weiterhin in Verdrängung flüchten und deshalb ihre alten Traumata immer wieder neu erleben wird. Wenn auch vordergründig der Stoff der Erzählung, bildeten die Beziehung zu Henry und sein Tod letztendlich nicht den Anfang von Claudias existentiell Dilemma, sondern, wie eine andere Figur über den Ursprung ihrer eigenen Depressionen resümiert: »Es liegt tiefer, viel tiefer. Irgendwann damals« (DfF 89).

2.4.3. Innere Monologe; »Mémoires involontaires«

Dass Claudia in ihrem Verhältnis zur eigenen Vergangenheit einem, um einen Begriff Freuds zu gebrauchen, Wiederholungszwang¹¹¹ unterliegt, ist kaum von der Hand zu weisen, und wurde auch mit einer anderen Wortwahl von diversen Kritiker*innen angesprochen. Zum Beispiel beschreibt Brigitte Krüger Claudias Dasein als »bedrückende

¹¹¹ Sigmund Freud: »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten«; <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel18.html> (06.09.2023).

Wiederkehr des Bekannten«,¹¹² Klaus Hammer gar als »tödliche Wiederkehr des Gleichen«.¹¹³ Auch auf die zyklische Struktur der Novelle als Wiederspiegelung von Claudias Dilemma – zwölf Kapitel analog den zwölf Monaten eines Jahres, mit einem dreizehnten, das zeigt, dass alles einfach so weiter geht – wurde bereits hingewiesen.¹¹⁴ Ein Ziel des vorliegenden Kapitels war es darzustellen, wie dieser Seelenzustand der Protagonistin und insbesondere das damit verbundene gestörte Zeitempfinden ihren formalen Niederschlag in der Zeitbehandlung des Textes finden.

Weniger direkt hat sich das Kapitel mit den möglichen Ursachen dieses gestörten Zeitempfindens auseinandergesetzt, sprich: mit den in oder seit der Kindheit erlittenen Traumata, die Claudia erst einmal in diesen Zustand versetzt haben könnten. Auch wenn dies an dieser späten Stelle auch nicht Gegenstand der Analyse werden soll, so lassen sich doch einige Beobachtungen zum Trauma und zum Vorkommen von inneren Monologen machen, zumal sie für ein umfangreicheres Verständnis der zeitlichen Zusammenhänge im Text nicht unrelevant sind.

Obwohl in *Der fremde Freund* nur spärlicher Gebrauch vom inneren Monolog gemacht wird – es handelt sich um insgesamt nur drei relativ kurze Passagen¹¹⁵ –, stehen die jeweiligen Übergänge zur direkten Gedankenrede an bedeutsamen Stellen im Text und schließen sich alle an einen Gewaltakt bzw. an die Erinnerung an einen Gewaltakt durch einen Mann an. Das erste Beispiel befindet sich am Ende des fünften Kapitels, in dem von einer Wochenendfahrt mit Henry aufs Land erzählt wird. Nachdem Henry mit seinem riskanten Fahrstil beinahe einen Unfall verursacht, setzt sich Claudia ans Steuer, was den Ärger des Freundes offenbar erregt: »Henry sah mich mit zusammengekniffenen Augen an, sagte aber nichts und stieg ein« (DfF 64–65). Als Henry dann bei einem Spaziergang im Wald beiläufig offenbart, dass er eine Frau und zwei Kinder hat, läuft Claudia, verletzt, gedemütigt und gleichzeitig um Beherrschung bemüht, von ihm weg, woraufhin Henry sie einholt, zum Boden reißt und vergewaltigt. Zuhause angekommen, nimmt Claudia eine Beruhigungstablette, schenkt sich ein volles Glas Wodka ein und versucht sich zusammenzunehmen: »Ich sagte zu mir, du hast ein bißchen geweint, nun lass es gut sein. Nun wollen wir schlafen. Du willst doch ein großes Mädchen werden. Nein, Mama, ich will es nicht. Ich will kein großes Mädchen werden. Aber du hast noch so viel vor dir. Ich will nicht, Mama, ich will nicht« (DfF 71).

Der Gebrauch des Präsens markiert hier nicht nur den Übergang zum inneren Monolog, sondern auch einen Rückfall in die Kindersprache und somit in eine frühere Zeit

¹¹² Brigitte Krüger: »Ein Spiel, nicht selbst gewählt, doch seinen Regeln unterworfen [...]. Zum Spielbegriff bei Christoph Hein«, in: Stillmark, Rückblicke auf die Literatur der DDR, S. 221–252; hier: S. 224.

¹¹³ Hammer: »Horns Ende, Versuch einer Interpretation«, S. 121.

¹¹⁴ Vgl. Jens F. Dwars: »Nur ein Chronist?! Vom angestrengten Versuch Geschichte(n) zu erzählen in der Prosa Christoph Heins«, in: Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre, hg. von Walter Delabar und Werner Jung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1993, S. 165–175; zur zyklischen Struktur des Textes: S. 168; Lücke: Christoph Hein. *Drachenblut*, S. 84.

¹¹⁵ Das oben bereits erwähnte Beispiel (»Asche zu Asche, aber Rauchen ist sicherlich unerwünscht«, DfF 17) erscheint zu beiläufig, als dass es hier mitberücksichtigt werden müsste.

im Leben der Figur, in der offenbar nicht aufgearbeitete Verletzungen liegen. Es ist bemerkenswert, dass das vorangehende Erzählen von der Vergewaltigung selbst durchgehend im Präteritum und nicht im Präsens, was für die Schilderung einer traumatischen Erfahrung vielleicht eher zu erwarten wäre,¹¹⁶ gehalten ist. Hierin könnte vielleicht ein weiteres Beispiel für die am Anfang des Kapitels angesprochene Ich-Spaltung der Figur, sowohl im Sinne einer Dissoziation vom Erlebten als auch distanzierter, oberflächlicher Selbstbeobachtung.

Claudia wird ein weiteres Mal Opfer von Gewalt durch Henrys Hand und auch im erneuten Fall ereignet sich dies, nachdem Claudia sich erdreistet, die Kontrolle beim Autofahren zu übernehmen. Als Henry wieder zu schnell und zudem auf der Gegenspur fährt, muss Claudia ins Steuer greifen, um einen Unfall zu verhindern; die Gegenreaktion des Freundes folgt prompt: »Henry schlug mir mit dem Handrücken ins Gesicht« (DfF 158). Wie im vorigen Fall findet das Nachdenken der Protagonistin über das Erlebnis wieder abends und allein statt, der damit einhergehende Wechsel ins Präsens und in den inneren Monolog wieder am Ende des Kapitels:

»Ich würde die Ohrfeige nicht vergessen, sie ihm nicht verzeihen. Aber ich wußte auch, daß ich nicht weiter darüber nachdenken würde. Ich war jetzt neununddreißig. Es wäre lächerlich von mir, über einen fast belanglosen Vorfall Erstaunen zu zeigen. Wenn der Regen fällt, werden wir naß, ich bin kein kleines Mädchen mehr, damit muß ich mich abgefunden haben. Es läuft alles in seiner gewohnten Ordnung, alles normal. Kein Anlass für einen Schrei. Nur nicht hysterisch werden. Ich will bleiben, was ich bin, eine nette, sehr normale Frau. Es ist nichts geschehen.« (DfF 161–162)

Anders jedoch als im ersten Beispiel scheint der Tempuswechsel hier nicht von einer Verschiebung der subjektiven Zeitebene begleitet zu sein: Die Stimme hier ist die der erwachsenen, verdrängenden Claudia.

Im letzten und ausführlichsten inneren Monolog, der es hier zu besprechen gilt, spielt Henry ausnahmsweise keine direkte Rolle. Beim Entwickeln von Fotos in ihrer Küche kommt Claudia der Vergleich mit der Zeugung von Kindern in den Sinn. Dies führt weiter zu einem Nachsinnen über ihre zwei Schwangerschaftsabbrüche während der Ehe mit ihrem Mann, Hinner. Interessanterweise lassen sich der Tempuswechsel und der Übergang zum inneren Monolog, die in dieser Szene stattfinden, – anders als die zwei oben zitierten Beispiele – nicht als die unmittelbare Reaktion der ermüdeten oder alkoholisierten Figur auf eine erst vor kurzer Zeit erlittene Verletzung auffassen. Stattdessen treten zunehmend freiere und assoziativere Erinnerungen bei einer Routine-Tätigkeit¹¹⁷ und aus dem freiwilligen und kontrollierten Versuch, sich zu erinnern, hervor. Dementsprechend wird anfangs noch im Präteritum erzählt, bevor die Sätze fragmentarischer werden und schließlich ins Präsens übergegangen wird:

¹¹⁶ Vgl. Hannes Fricke: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie, Göttingen: Wallstein 2004, S. 224.

¹¹⁷ Oben wurde übrigens bereits eine Verbindung zwischen diesem Hobby Claudias und ihrem Verdrängungsbestreben aufgezeigt.

»Ich hatte mit seinem Kind nichts zu tun. Ich bekam es so unbeteiligt, wie es aus mir entfernt wurde. Ich lag auf einem Bett, einem Stuhl, die Beine angeschnallt, die Scham rasiert, wegrasiert, eine Spritze, eine Betäubung, ein leichter Schmerz von einer auf mich trüffelnden Flüssigkeit. Dann Benommenheit, durch die einzelne, zusammenhanglose Worte in mein Bewußtsein schwimmen. Vergeblicher Versuch, mich zu erreichen. Fortwährend höre ich meinen Namen, bittend, fordernd, ängstlich. Ich bin untergetaucht, unterhalb meines Bewußtseins, meiner selbst. Ich weigere mich, die Nebel zu verlassen, in denen ich mich verborgen halte, in denen ich geschützt bin. Ich fürchte mich, aus der Sicherheit meiner Benommenheit zu fallen, aufzutauchen, einen Körper als den meinen annehmen zu müssen, der gewaltsam gespreizten Beinen gewahr zu werden, festgehalten, angeschnallt, mit dunklen Druckstellen ihrer unermüdlichen Tätigkeit. Zwischen meinen Beinen ihre Stimmen, das leise Klinnen des Operationsbestecks, und wieder sein Atmen, sein Flüstern, seine Beteuerungen. Hinter den geschlossenen Lidern eine riesige, gleißende Sonne, die sich mir nähert. Ich will allein sein, nur noch allein. Laßt mich, ich will nicht, ich will nicht mehr. Ich flüstere. Es ist anstrengend zu sprechen. Meine Zunge ist wie ein Stöpsel, ein würgendes, Brechreiz verursachendes Etwas. Es wird mir unmöglich, etwas zu Ende zu denken, zu Ende zu bringen. Dann sind da Wälder, ein kühler, verhangener Himmel, der Weg, der zu einer Brücke führt, brüchigen Resten. Ich verkrieche mich im Gras, unter den Bäumen. Ich spüre kratzende Zweige, die Kälte des Erdbodens, feuchte Blätter. Nein, die auf das Bett, den Stuhl Hingestreckte war ich nicht, bin ich nicht. Ich hatte damit nichts zu tun.« (DfF107-108)¹¹⁸

Insofern scheint es sich hier weniger um »mémoires involontaires« im klassischen Sinne denn um eine Art »autobiographical memory chain« zu handeln, d.h. um eine Kette von konzeptuell verwandten, doch immerhin unfreiwilligen Erinnerungen, die beim bewussten Erinnern hochkommen.¹¹⁹ Das Wiedererleben der Abtreibung verschränkt sich hier mit Erinnerungen sowohl an den Geschlechtsverkehr mit ihrem Ex-Mann – »[...] und wieder sein Atmen, sein Flüstern, seine Beteuerungen« – als auch an die Vergewaltigung durch Henry, wo es an der einschlägigen Stelle heißt: »Sein Mund lag neben meinem Ohr. Er keuchte« (DfF 69–70). Die Erwähnung in diesem inneren Monolog von Wäldern ruft gewiss auch den Ort der Vergewaltigung ins Gedächtnis, aber noch deutlicher wird hier ja der Traum-Prolog der Novelle evoziert (»[...] der Weg, der zu einer Brücke

118 An dieser Stelle sei auf bemerkenswerte formale und inhaltliche Parallelen mit dem in weiten Teilen im Präsens erzählten Roman *Surfacing* (1972) von Margaret Atwood hingewiesen, in dem die Ich-Erzählerin unter Verwendung einer ähnlichen Wort- und Bilderwahl sowohl eine versuchte Vergewaltigung durch ihren Freund in einem Wald (S. 140f.) als auch eine frühere Abtreibung (S. 74) schildert; Margaret Atwood: *Surfacing*, London: Virago 1979. Hier soll nicht ein bewusster Einfluss Heins durch den früheren Roman behauptet werden; vorstellbar ist es auf jeden Fall, dass Hein von der Existenz des Romans der Kanadierin gewusst hat: *Surfacing* erschien fast zeitgleich in der DDR und der BRD in deutscher Übersetzung – unter unterschiedlichen Titeln – und wurde 1981, während der Entstehungszeit der Novelle Heins, in einer DDR-Zeitschrift rezensiert: Margaret Atwood: *Strömung*, Leipzig: Reclam 1978; dies.: Der lange Traum, Düsseldorf: Claesen 1979; Marianne Müller: »Margaret Atwood. *Strömung*« (Besprechung), in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 29. Jg. (1981), S. 381–383.

119 Vgl. John H. Mace: »Does Involuntary Memory Occur during Voluntary Remembering?«, in: ders. (Hg.), *Involuntary Memory*, Oxford: Blackwell 2007, S. 50–67.

führt, brüchigen Resten«), was den zentralen Status dieser Erlebnisse von sexueller Gewalt noch einmal betont. Die Rückkehr ins Präteritum (»Das war ich nicht«) markiert schließlich die Wiedererlangung der Kontrolle durch Claudia und unterstreicht die distanzierende, ja dissoziierende Funktion des Tempus für sie als Erzählerin.

Kathrin Max ist also in ihrer These beizupflichten, dass das ursprüngliche traumatische Erlebnis in Claudias Vergangenheit in einer sexuellen Gewalttat bestehe und nicht, wie nicht wenige Kritiker*innen meinen, in dem Verlust einer innigen Kinderfreundschaft.¹²⁰ Claudia erzählt zwar im neunten Kapitel explizit vom eigenen Verrat an ihre Freundin, Katharina, sowie von weiteren verstörenden Erfahrungen in ihrer Kindheit und Adoleszenz. Doch ist fraglich, welche Bedeutung diesen ausführlich erzählten Erinnerungen beizumessen ist, und dies, nicht nur, weil im Text die Zuverlässigkeit dieser ständig verdrängenden Erzählerin immer wieder relativiert wird, sondern auch, weil, um mit Dori Laub zu sprechen, »Trauma [...] das Wissen vom Traum aus[schließt].«¹²¹ So darf nicht überraschen, dass Claudia, wie Max bemerkt, »nicht zum Kern der Ursachen vordringt«, sondern »um das eigentliche Problem [kreist], ohne es konkret benennen zu können.«¹²² Dem hinzuzufügen ist allerdings – wie oben dargestellt werden konnte –, dass das wesentliche Trauma Claudias auch in den wenigen, aber dafür auffälligen und aufschlussreichen inneren Monologen angedeutet wird.

2.5. Fazit

In der vorangehenden Analyse wurde gezeigt, wie die idiosynkratische literarische Zeitbehandlung, insbesondere der Einsatz von Zeitangaben und der irritierende Wechsel zwischen Tempi, in Christoph Heins Novelle *Der fremde Freund* als formaler Ausdruck des durch einen seelischen Zustand bedingten, gestörten Zeitempfindens der Erzählerin, Claudia, dient. Gleichzeitig wurden Beispiele aufgezeigt, die kaum »naturalisierbar« zu sein scheinen, d.h. die nicht nach der Logik einer natürlichen Erzähl- und Kommunikationssituation erklärbar sind. An diesen Stellen bleiben Lesende nicht selten im Unklaren darüber, von welcher zeitlicher Perspektive aus gerade erzählt wird. Um Frank Zipfel zu paraphrasieren, wenn die Origo des Erzählers nicht an einen einzelnen, festen Zeitpunkt festgelegt werden kann, besteht keine sprachhandlungs- und erzähllogische Erklärung

120 Vgl. Max: »Über das Verschwinden der Utopie«, S. 84–85.

121 Dori Laub: »Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas«, In: Psyche 9/10 (2000), S. 860–894; hier: S. 867.

122 Max: »Über das Verschwinden der Utopie«, S. 85. Umso weniger nachvollziehbar ist es, dass Max in ihrem Beitrag dann trotzdem versucht zu belegen, Claudia könnte von ihrem geliebten Onkel Gerhard missbraucht worden sein. Die von Max vorgebrachten Indizien dafür erscheinen wenig stichhaltig, und die These wird dadurch weiter geschwächt, dass Max den gewaltsamen, nicht einvernehmlichen Sex mit Henry, der jede Definition von Vergewaltigung eindeutig erfüllt, als »vergewaltigungsähnlichen Zwischenfall« bezeichnet (S. 91). Immerhin ist diese Wortwahl weniger unglücklich als die Heinz-Peter Preußers, der diese Vergewaltigung als »Liebesakt in der Natur« beschreibt; Heinz-Peter Preußer: »Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in Horns Ende«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 134–146; hier: S. 143.