

## 2. »Versuch einer Rekonstruktion«. Zeitbehandlung und Ich-Spaltung in *Der fremde Freund*

---

### 2.1. Einleitung

»Ich bin mit meiner Wohnung zufrieden. Meine Haut ist in Ordnung. Was mir Spaß macht, kann ich mir leisten. Ich bin gesund. Alles was ich erreichen konnte, habe ich erreicht. Ich wüßte nicht, was mir fehlt. Ich habe es geschafft. Mir geht es gut. Ende.« (DfF 212)

Diese Daseinsbilanz zieht die autodiegetische Erzählerin am Schluss von Christoph Hein 1982 in der DDR veröffentlichter Novelle *Der fremde Freund*. Es ist denkbar, dass Leser\*innen, selbst solche, die nicht durch die Lektüre der vorangehenden zweihundert Seiten darauf vorbereitet wurden, diesen betuernden Zeilen mit einiger Skepsis begegnen. Noch deutlicher schwingt der Widerspruch oder gar die Provokation in anderen Äußerungen der angeblich zufriedenen Frau mit, so zum Beispiel einige Seiten vorher bei einer unvermittelten und beunruhigenden Bemerkung über das Verhältnis zu ihren Kollegen: »Würde ich Selbstmord begehen, stünden sie vor einem Rätsel« (DfF 208). Bei solchen Zweideutigkeiten scheint es sich um das zu handeln, was Hein in Anlehnung an Anton Tschechow als den »Untertext« bezeichnet, den er wie folgt erläutert: »Es ist so, daß der Leser etwas anderes auch liest, [...]. Wenn die Person sagt, sie sei zufrieden und ihr gehe es gut, wird eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes noch erzählt.«<sup>1</sup>

So hat man es in diesem Text mit einer Ich-Erzählerin zu tun, die sich einerseits mit Informationen über sich selber außergewöhnlich zurückhaltend verhält – ihren Vornamen, Claudia, gibt sie erst mitten im Buch und nur dieses einzige Mal preis (DfF 78), ihr Alter, neununddreißig Jahre, erst im letzten Viertel des Buches (DfF 162)<sup>2</sup> –, deren weitgehend um Lakonie und Unbetroffensein bemühte Schilderungen andererseits in

- 
- 1 Christoph Hein: »Die Intelligenz hat angefangen zu verwalten und aufgehört zu arbeiten. Ein Gespräch«, in: Öffentlich arbeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 148–157, hier: S. 151.
  - 2 Auf S. 196 verrät Claudia, dass sie im Februar, also gegen Ende der zwölf Monate umfassenden erzählten Zeit, vierzig wird.

hohem Maße selbstentblößend sind. Den Hauptstrang der Handlung bildet die etwa ein Jahr dauernde Affäre der Berliner Ärztin mit Henry, einem verheirateten Architekten von Atomkraftwerken mit einem Faible für Filzhüte und schnelles Autofahren. Sein Tod in einer sinnlosen Schlägerei mit Jugendlichen bedeutet nicht nur naturgemäß das Ende der Beziehung, sondern dient Claudia auch als generellen Erinnerungs- und Erzählanlass, der sie des Weiteren in Exkurse über ihren Alltag in der Klinik und in ihrem sterilen Hochhausapartment, über ihre bevorzugten Motive als Hobby-Fotografin, sowie in längere Analepsen in ihre Kleinstadtadoleszenz der 1950er Jahre führt. Die dreizehn Kapitel, die den Hauptteil des Textes ausmachen, haben den Charakter eines Monologs, insofern sie an keinen erkennbaren Adressaten gerichtet sind und teilweise einen assoziativ-sprunghaften Rhythmus aufweisen; jedoch tritt an die Stelle des für innere Monologe typischen mündlichen Duktus eher bekannte poetische und narrative Gestaltungsmittel, wie etwa summarisches und szenisches Erzählen, inklusive ausgiebig wiedergegebene Dialoge (allerdings durchgängig ohne Anführungszeichen). Dem Monolog – nimmt man trotz Vorbehalte die Bezeichnung erst einmal an – ist ein kursiv gesetzter Prolog in Form einer traumartigen Sequenz vorangestellt, dem zwar ein weit geringerer Anteil an Druckseiten eingeräumt wird, dem aber für ein Verständnis der Novelle eine Schlüsselrolle zukommt und somit im Folgenden besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Zur wohl meist rezipierten und von der Literaturwissenschaft am ausführlichsten behandelten Prosaveröffentlichung Christoph Heins gibt es kaum einen Aspekt des Textes – zumindest in inhaltlicher Hinsicht –, der nicht bereits durchleuchtet wurde. Außerdem sinniert die Ich-Erzählerin selbst sehr ausführlich über diverse mögliche Erklärungen ihrer Situation, etwa über Entfremdungsprozesse in der Gesellschaft, über individuelle sowie kollektive Verdrängung, über in und seit der Kindheit erlittene Traumata, über Bedingungen und Probleme des Zusammenlebens der Geschlechter usw. Kommentare wie der folgende finden sich häufig: »Ich verdränge täglich eine Flut von Ereignissen und Gefühlen, die mich demütigen und verletzen. Ohne diese Verdrängungen wäre ich nicht fähig, am Morgen aus dem Bett aufzustehen« (DfF 116). Heinz-Peter Preußner hat zurecht bemerkt, dass die Novelle fast »geschwätzig in ihren sich gegen Ende wiederholenden Erklärungen, ihren Redundanzen, die Antworten auf Fragen liefern, die schon gar nicht mehr gestellt werden müssen.«<sup>3</sup> So besteht die Aktivität eines auf »Botschaften« fixierten Lesers weniger in der Offenlegung von Verborgenen als in der bloßen Entscheidung, wann und inwieweit Claudia in ihren Selbstdiagnosen beizupflichten bzw. zu misstrauen ist. Dementsprechend ist es nicht so sehr Gegenstand der vorliegenden Analyse von *Der fremde Freund*, etwa eine gänzlich neue Interpretation zu entwickeln, noch vorher aufgestellte psychologische, existentielle, gendertheoretische, sozial- oder zivilisationskritische Lesarten der Novelle grundlegend in Frage zu stellen. Das Augenmerk gilt hier weniger dem »Was« des Erzählens als vielmehr dem »Wie«, d.h. der formalen Beschaffenheit des Textes und den Erzähltechniken, die ihm seine Bedeutungsvielfalt verleihen und wahren. Eine solche Hervorhebung ästhetischer Aspekte scheint überfällig; sie ist zwar in manchen frühen Rezensionen der Novelle in Ansätzen zu erkennen, lässt sich aber in den seitdem veröffentlichten wissenschaftlichen Abhandlungen weitestgehend vermissen.

3 Preußner: Zivilisationskritik, S. 113.

Eine fundamentale Ausgangsposition bei der folgenden Analyse ist es, dass in anspruchsvollen literarischen Texten thematische und affektive Anliegen und strukturelle und ästhetische Merkmale sich gegenseitig widerspiegeln und ergänzen – dass sich, mit anderen Worten, eine »Semantisierung der Form« vollzieht.<sup>4</sup> Die im Untertitel des vorliegenden Kapitels angedeutete »Spaltung des Ich« besitzt dementsprechend sowohl inhaltliche als auch formale Relevanz. Einerseits ist damit die Ich-Spaltung als Dissoziation gemeint, im pathologischen Sinne »eines Einrisses im Ich«, <sup>5</sup> der aus der abwehrenden Reaktion auf z.B. traumatische Erlebnisse resultieren kann. Die Bedrohung einer Auflösung des Selbst der Protagonistin in *Der fremde Freund*, ihre innere Vereinsamung und Erstarrung in einer äußeren Lebenswirklichkeit, die von Verwissenschaftlichung und sturem Fortschrittsglauben, vor allem aber von der Verdrängung von privater und kollektiver Geschichte geprägt ist, entsprächen mit großer Sicherheit einer solchen Diagnose. Andererseits aber konnotiert »Ich-Spaltung« die in der Psychotherapie eingesetzte Fähigkeit eines Menschen, sich selbst und das eigene Handeln distanziert und reflektiert zu beobachten; dieses positive Verständnis des Begriffs hat seine erzähltechnische Entsprechung in der Grundprämisse aller retrospektiven Ich-Erzählungen, nämlich in der inszenierten Doppelung des Ichs in ein erzählendes und erlebendes Ich, oder, wie Stanzel es formuliert, in dem »Spannungsgefüge zwischen dem älteren, gereiften, einsichtigeren Ich als Erzähler und dem noch völlig in seiner existentiellen Situation befangenen Ich als Helden«. <sup>6</sup> Über den *Fremden Freund* merkte David Roberts schon 1990 an:

»I have suggested that Hein invites us to see through Claudia's text in two different ways. This corresponds with the double function of her narrative in which the »I« occupies the double position of subject and observer. Thus we can say schematically that subject and subtext form the one reading model, observer and context the other. The first reading model is hermeneutic. It operates by means of the distinction between surface and depth, what is said and what is not said.«<sup>7</sup>

- 
- 4 Vgl. Wolf Schmid: »Die Semantisierung der Form. Zum Inhaltskonzept Jurij Lotmans«, in: *Russian Literature* 5 (1977), S. 61–80.
  - 5 Sigmund Freud: »Die Ichspaltung im Abwehrvorgang«, <https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel32.html> (06.09.2023).
  - 6 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 8. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 112.
  - 7 David Roberts: »Surface and Depth: Christoph Hein's *Drachenblut*«, in: *German Quarterly* 63.3/4 (1990), S. 478-489; hier: S. 480. An dieser Stelle muss auch auf verblüffende Ähnlichkeiten in der Wortwahl (wohlgemerkt in einer anderen Sprache) und Argumentation zwischen Roberts' Beitrag und einem neueren Aufsatz von Klaus Hammer hingewiesen werden, in dem der frühere Text – trotz aller Ähnlichkeit – nicht als Quelle angegeben wird; bei Hammer liest sich die entsprechende Stelle so: »Zwei unterschiedliche Leseperspektiven und Lesemodelle wirken hier zusammen, [...]. Der Leser ist aufgefordert, durch die Erzählerin Claudia im doppelten Sinne des Wortes zu sehen: unter ihrem Text den versteckten Untertext und gleichzeitig die Gesellschaft aus ihrer Optik zu betrachten. In dieser Doppelfunktion des Erzählens nimmt das Ich die Doppelposition von Subjekt und Beobachter ein. Subjekt und Untertext stellen das eine Lesemodell dar. Es funktioniert mit Hilfe der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe, Gesagtem und Ungesagtem.« Vor allem die letzten zwei hier zitierten Sätze scheinen wenig mehr als eine direkte Übersetzung der Sätze

Diese Spaltung zwischen beobachtendem und erlebendem Ich scheint in der Novelle radikal durchzogen worden zu sein, bedenkt man etwa, wie kühl und unberührt Claudia selbst tragische Erfahrungen registriert. Schnell wird jedoch klar, dass die erzählende Claudia immer noch im selben Dilemma wie ihr früheres Ich steckt, und die von ihr behauptete und angestrebte Erzähldistanz wird – was vor allem an der komplexen Zeitbehandlung und stellenweise schwer zuzuordnenden Erzählperspektive erkennbar ist – zunehmend als prekäres Konstrukt bloßgelegt.

Mit *Der fremde Freund* etablieren sich zwei verwandte, aber gewissermaßen gegenläufige Grundthemen, die im weiteren Schaffen Christoph Heins immer wiederkehren: Erstens, die Notwendigkeit des Erinnerns – notwendig, nicht nur im Sinne eines moralischen Imperativs, sondern auch, weil sich Erinnerungen aufdrängen, ob der Mensch es will oder nicht – wie Claudia selbst bemerkt: »[...] manchmal überfällt uns unsere eigene Vergangenheit wie ein unerwünschter Schatten. Wir können sie nicht aus unserem späteren Leben heraushalten« (DfF 157); zweitens, die Unmöglichkeit, in bewusster Retrospektion einen unmittelbaren oder gar verlässlichen Zugang zu der Vergangenheit zu finden. Diese Unterscheidung zwischen intendiertem Erinnern – »mémoires volontaires« oder, mit Aleida Assmann gesprochen, dem »rekonstruktiven Gedächtnis« – auf der einen Seite, und ungewollten, spontanen Erinnerungen – »mémoires involontaires« oder dem »explosiven Gedächtnis«<sup>8</sup> – auf der anderen Seite, bildet eine zentrale Analysekategorie für die Perspektivenstruktur von Heins Novelle. Inwieweit auch diese zwei Phänomene wirklich immer deutlich voneinander zu trennen sind, wird in der Novelle in Frage gestellt, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

In dem vorliegenden Kapitel wird nach einem kursorischen Überblick über die Rezeption der Novelle der in thematischer und formaler Hinsicht programmatische Charakter der vorangestellten Traumsequenz ausgearbeitet. Weiter werden am Beispiel ausgewählter Textstellen die Zeitbehandlung, der Einsatz von Zeitangaben und die verschiedenen zeitlichen Perspektiven in der Novelle untersucht, wobei besonders die Bestimmung der Erzählerzeit<sup>9</sup> bzw. der Zeit der Narration,<sup>10</sup> d.h. des Zeitpunkts oder -raums, in dem der narrative Akt stattfindet, in den Blickpunkt rücken soll. Eine Beschäftigung mit diesem nach Genette der Kategorie der »Stimme« zuzuordnenden Aspekt bringt mit sich Fragen, die eher in der Kategorie »Modus« beheimatet sind, genauer: die nach der Spaltung und Verschränkung der Fokalisierung durch das erzählende und erlebende Ich, nach dem Wechsel zwischen Innen- und Außenperspektive, sowie nach der Kombination und Gegenüberstellung von den verschiedenen Modi der erzählerischen Darstellung von Erinnerungsakten. Im Laufe und am Schluss der Analyse wird auch des Öfteren zu ausgewählten Interpretationsansichten Stellung bezogen und es werden einige Überlegungen zur Frage der konkret-historischen versus gesellschafts- und systemübergreifenden Relevanz des Werkes angestellt.

---

Roberts' zu sein. Siehe Klaus Hammer: »Die gesamte Zivilisation ist Verdrängung«. Zur Schreibstrategie von Christoph Hein«, in: *Colloquia Stetinensia Germanica* 19 (2011), S. 91–104; hier: S. 93.

8 Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 236–240.

9 Vgl. Silke Lahn/Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 145.

10 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 139f.

Um nochmal kurz auf die Zeitbehandlung der Novelle zu kommen, die im Folgenden im Mittelpunkt der Analyse steht: Sie ist als komplex zu bezeichnen, nicht so sehr in der vielleicht gewohnten und erwartbaren Hinsicht, dass etwa Ereignisse der »histoire« fragmentiert oder achronisch erzählt werden, sondern vor allem insofern die zeitliche Perspektive der Erzählerin, d.h. der Standpunkt, von dem aus erinnert und erzählt wird, sich häufig zu verschieben scheint oder zumindest nicht immer eindeutig zu bestimmen ist. Dies äußert sich u.a. in einem idiosynkratischen Gebrauch von Tempus und deiktischen Zeitadverbien. Die oft spärliche Konkretisierung der zeitlichen Verhältnisse ist – so ein zentrales Argument der vorliegenden Analyse – ein konsequenter formaler Ausdruck der Zeiterfahrung einer Protagonistin, für die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eins zusammengefallen sind und deren existentielle Situation wohl am besten als eine des emotionalen und seelischen Stillstands charakterisiert werden kann. Neben den wegweisenden Theorien Genettes zu den Kategorien Zeit und Stimme werden im Folgenden die von Alfonso de Toro durchgeführten Verfeinerungen zur Typologisierung von Verfahren der Zeitkonkretisation, die umfangreichen Studien zum literarischen Tempusgebrauch von Käte Hamburger, Harald Weinrich, sowie Armen Avanesian und Anke Hennig, und Überlegungen zu sogenannten »Achronien«, d.h. zu temporalen Unbestimmtheiten in literarischen Texten in Beiträgen von u.a. Dorrit Cohn, Monika Fludernik, und Ansgar Nünning von sehr großem Nutzen sein.

## 2.2. Tendenzen in der Rezeption

Die Novelle *Der fremde Freund*, die ein Jahr nach ihrer DDR-Veröffentlichung aus Titelschutzgründen in der BRD als *Drachenblut* erschien, wurde auf beiden Seiten der deutsch-deutschen Grenze als literarisches Ereignis begrüßt und verlieh ihrem Autor, der sich bis dahin vor allem als Dramatiker einen Namen gemacht hatte, über den deutschen Sprachraum hinaus Bekanntheit.<sup>11</sup> In der DDR wurde *Der fremde Freund* häufiger rezensiert als alle bisherigen Hein-Werke (inklusive Theaterstücke) zusammen, und die erste Auflage von 20.000 Exemplaren wurde schnell vergriffen.<sup>12</sup> Die Rezeption des Werkes in den ersten Jahren nach seiner Veröffentlichung hat Terrance Albrecht bereits ausführlich dokumentiert, weshalb hier auf eine vollständige Darstellung verzichtet werden kann.<sup>13</sup> Stattdessen beschränke ich mich im Folgenden vorerst auf eine Zusammenfassung der von Albrecht konstatierten, frühen Tendenzen sowie auf einen Überblick über einige in der Zwischenzeit erschienene Sammelband- und Zeitschriftenbeiträge und einschlägige Kapitel in umfangreicheren Monographien zu Hein. Im Laufe der anschließenden Analyse wird immer wieder auf eine Auswahl dieser Quellen kritisch zurückgegriffen.

In der DDR rief der Text eine belebte Diskussion hervor. Zum Beispiel räumten die *Weimarer Beiträge* in deren Rubrik »Für und Wider« Platz für sechs parallele Besprechun-

11 Albrecht setzte im Jahr 2000 die Zahl der unterschiedlichen Sprachen, in die das Werk übersetzt wurde, bei über zwanzig an; Rezeption und Zeitlichkeit, S. 41.

12 Vgl. Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit, S. 20.

13 Ebd., S. 20f.