

## 2.3. Der Prolog – Ein Blick in die Tiefe

### 2.3.1. Parallelen zu Erzählaufaktakten in anderen Hein-Texten

Den Erzähleingang der Novelle bildet eine kursiv gesetzte Sequenz, die einen Traum zu schildern scheint, und die für die anschließenden dreizehn Kapitel – sowie für spätere Erzähltexte Heins – prototypischen Charakter besitzt und wichtige Interpretationsimpulse liefert. In den ersten Zeilen wird der szenische Rahmen abgesteckt:

*»Am Anfang war eine Landschaft.*

*Der Hintergrund ein Zypressengrün, ein schmaler Streifen vor kristallen-leuchtender Leere. Dann eine Brücke, sie führt über einen Abgrund, über eine Schlucht, einen tiefliegenden Bach. Beim Näherkommen – weniger ein Laufen, Schreiten, fast wie eine Kamerafahrt – zeigt sich, sie ist brüchig, fast eine Ruine.« (DfF 5)*

Erzähler\*in und Protagonist\*in des Traums sind zu diesem Zeitpunkt im Text nicht näher identifiziert – ja, sogar ob Erzähler\*in und Protagonist\*in gleichzusetzen sind, wird in Frage gestellt: *»Ich oder die Person, die vielleicht ich selbst bin, zögert. Ich – behaupten wir es – sehe mich um«* (ebd.). Begleitet wird die Person auf ihrem Weg durch den Wald von einem männlichen Bekannten, dessen Gesicht jedoch »traumverschommen« bleibt. Beim Überqueren der Brücke, die lediglich aus zwei Balken ohne durchgehendes Gelände besteht, wird das Paar von einer Gruppe von fünf einander gleich angezogenen und aussehenden Läufern überholt, die sich mit voller Geschwindigkeit und trotzdem unangestrengt und lautlos über die Brücke auf die andere Seite des Abgrunds bewegen. Traumtypisch ist hier – zusätzlich zur Symbolik – auch die wohl durch Schlafparalyse bedingte Unfähigkeit der verängstigten Protagonistin, sich zu bewegen – *»Wir stehen erstarrt«* (DfF 6) – oder trotz wiederholter Schreiversuche auch nur einen Laut hervorzubringen: *»Sie sollen anhalten, schreie ich ihnen entgegen. Es bleibt still. Mein Mund bewegt sich tonlos«* (Ebd.). Die im Präsens gehaltene Schilderung des Traums geht zu Ende, ohne dass verraten wird, ob Claudia – von der Identität der Traumprotagonistin mit der Ich-Erzählerin der übrigen Novelle kann im Laufe der Lektüre mit zunehmender Sicherheit ausgegangen werden – und ihr Begleiter heil bis auf die andere Seite gelangen.

Dass der Autor selbst von diesem Prolog offensichtlich nachhaltig angetan ist, lässt sich daran erkennen, dass der Einsatz eines traumartigen Rahmens bzw. Erzählaufaktaktes ein prominentes Merkmal mindestens dreier späterer Hein-Texte ist. Anders als in *Der fremde Freund* wird der Traum des Protagonisten im Roman *Willenbrock* (2000) nicht von dem übrigen erzählten Geschehen – etwa paratextuell oder typographisch – abgesetzt, und sein Inhalt wird erst am Morgen danach retrospektiv und nüchtern über die personale Erzählinstanz geschildert: *»In der Nacht hatte er geträumt [...]«* (W 7). Doch wesentliche motivische Ähnlichkeiten zwischen den zwei Erzähleingängen drängen sich auf,

worauf bereits David Clarke<sup>47</sup> und Christine Cosentino<sup>48</sup> hingewiesen haben. Zum Beispiel befindet sich auch im späteren Roman der Träumende auf einer Brücke mit einem Mann, dem – in Umkehr zu der Konstellation im Novellentraum – er hinterherrennt. Die Abwehr Willenbrocks gegen jedwede Deutung seines Traumes erinnert zudem an Claudias Verdrängungsautomatismus, von dem es heißt: »Die überwirkliche Realität, meine alltäglichen Abziehbilder, schieben sich darüber, bunt, laut, vergeßlich. Heilsam« (DfF 7). Allerdings sind die Bilder, die dem männlichen Romanhelden Willenbrock zur Ablenkung dienen, keineswegs metaphorisch, sondern wirkliche Aufnahmen in einer Erotikzeitung: »Nur ein dummer Traum, sagte er sich und betrachtete müde und enttäuscht die Mädchen, die ihm ihre Brüste entgegenstreckten« (W 7). Der 2011 erschienene Roman *Weiskerns Nachlass* setzt auch mit der Schilderung eines Schwebezustands über einem Abgrund ein; anstelle einer Brücke tritt hier als Sinnbild von Prekarität ein Flugzeug, dessen Propeller im Wachtraum bzw. in der Halluzination des Protagonisten Stolzenburg aussetzen. Wie bei Claudia ist auch hier die Reaktion des (Wach)Träumenden durch eine Unfähigkeit zu sprechen gekennzeichnet (WN 8–11). Im neueren Prosawerk, *Glückskind mit Vater* (2016), ist es der fiebrige Traum eines erkälteten Kindes, der den Roman eröffnet; hier begegnet der Protagonist – schon wieder in der bekannten Landschaft eines Waldes – einem uniformierten Unbekannten (GmV 7–10), der, ähnlich den Läufern in der drei Jahrzehnte früher entstandenen Novelle, sich »schwungvoll und elegant« durch die Bäume bewegt.<sup>49</sup> Weitet man das Konzept des Traums bzw. der Vision etwas aus, könnten sogar die kursiv gedruckten Dialoge zwischen Thomas und dem toten Horn am Anfang und zwischen den Kapiteln des Romans *Horns Ende* (1985) in diese Aufreihung von Parallelen einbezogen werden. Auf diese Prologe bzw. Rahmungen in späteren Texten wird in der vorliegenden Studie an gegebenen Stellen noch eingehend zurückzukommen sein.

### 2.3.2. Der Traum als Erzählrahmen

Wenn im Folgenden der Traum zu Beginn des *Fremden Freunde* als Erzählrahmen betrachtet wird, sollte vermerkt werden, dass dies nicht im konventionellen Sinne einer Rahmenerzählung gemeint ist, bei der Rahmendes und Gerahmtes sich auf zwei verschiedenen narrativen Ebenen befinden – die Erzählerin des Traums und die der übrigen Novelle ist ja allem Anschein nach dieselbe Person. Der Prolog der Novelle kann aber durchaus als Rahmung charakterisiert werden, insofern es sich hier um eine vom übrigen Erzählten klar zu trennende ontologische Ebene (etwa als Traum versus »Realität«) handelt.<sup>50</sup> Eine Berücksichtigung des Traums als ein Erzählrahmen ist jedoch vor allem in seiner interpretationslenkenden Funktion gerechtfertigt: Der Rahmen verstärkt nämlich die

47 Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 288f.

48 Christine Cosentino: »Der Traum ein Leben? Textstrategien in Christoph Heins Roman Willenbrock«, in: Glossen 15 (2002); <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft15/cosentino.html> (06.09.2023).

49 Diese Parallele wird im Kapitel zu *Glückskind mit Vater* (siehe unten Kapitel 8.2.3) etwas ausführlicher besprochen.

50 Vgl. William Nelles: *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York: Peter Lang 1997, S. 132-134.

ästhetische Einheit des Gesamttexts, indem er thematische Berührungspunkte mit der gerahmten Erzählung aufweist, und somit die Rezeption und das Textverständnis der Lesenden vorbereitet;<sup>51</sup> wiederum wird vermutlich auch der Prolog selbst, im Zuge der weiteren Lektüre, rückblickend ständig neu interpretiert.

Der Gleichnischarakter der Traumsequenz ist einigen Rezipient\*innen nicht entgangen. Beispielsweise resümierte schon 1989 Bärbel Lücke gar: »Es ist die Geschichte der Novelle, die hier komprimiert in der Form einer Parabel erzählt ist.«<sup>52</sup> Die motivische Dichte des Prologs und vor allem die inhaltlichen Parallelen zwischen der Grundkonstellation im Traum und der Situation der Protagonistin in der daran anschließenden Erzählung sind offenkundig und wurden bereits andernorts erörtert und stichhaltig interpretiert. Wenn Lesende etwa wiederholt mit Claudias ausgeprägtem Verdrängungsreflex konfrontiert werden, mit ihrem Unwillen, sich den schmerzhaften Erfahrungen in ihrer Vergangenheit wie Gegenwart zu stellen, werden sie wohl nicht umhinkönnen, an die existenzielle Angst der Traum-Protagonistin, in den Abgrund zu blicken, denken: »Ich weiß, wenn ich hinuntersehe, falle ich« (DfF 6). Ebenso sehr wird Claudias Unfähigkeit, eine Bindung einzugehen, an die Worte der Figur im Traum erinnern: »Er soll mich loslassen, denke ich. Jeder für sich. Aber er hat sich unlösbar in meine Hand gekrallt, läßt sie nicht frei« (DfF 5). Die fünf Läufer im Walde kann man mit Hannes Krauss gewiss als Verkörperung des »blinden Zukunftsstrebens« in der Gesellschaft, die Claudia umgibt, auslegen<sup>53</sup> – oder sogar noch politisch und historisch konkreter: als Vertreter sowohl des Stalinismus als auch des Faschismus, nicht zuletzt wegen der runenartigen Symbole auf ihren Hemden, die Krauss gleichzeitig an FDJ-Aufmärsche, DDR-Sportfetischismus und die Nationalsozialisten denken lassen.<sup>54</sup>

Die vorliegende Analyse stellt diese psychologischen, existentiellen und politischen Lesarten der Traumsequenz keineswegs in Frage. Allerdings wird hier argumentiert, dass die Bedeutung und Konsequenzen des Traums mindestens ebenso sehr aus formalen und strukturalen wie inhaltlichen Parallelen zwischen ihm und dem übrigen Erzählten in der Novelle hervorgehen. So bietet der Prolog des *Fremden Freundes*, wie David Roberts bereits festgestellt hat, einen Blick nicht nur in die seelischen Tiefen der Protagonistin, sondern auch in die tieferen Erzählstrukturen des Textes: »The dream, which [...] itself thematizes surface and depth (bridge and abyss), signals the need to distinguish between the manifest and the latent content of the first-person narrative.«<sup>55</sup> Selbstverständlich ist, wie oben bereits angesprochen wurde, Form nicht säuberlich vom Inhalt zu trennen, was sich am deutlichsten an der Wechselwirkung zwischen der psychologischen Veranlagung der Protagonistin und den Perspektiven und Strategien, die sie in ihrem Lebensbericht einsetzt, zeigt. Die Gespaltenheit des Ich sowohl im Sinne einer Dissoziation als auch im Sinne einer möglichst großen angestrebten erzählerischen Distanz zu sich selbst wird gleich zu Beginn der Traumschilderung vorweggenommen, etwa in Claudias Bezeichnung der Traumprotagonistin als »Ich oder

51 Vgl. Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 197–198.

52 Lücke: Christoph Hein. *Drachenblut*, S. 86.

53 Krauss: »Mit geliehenen Worten das Schweigen brechen«, S. 25–26.

54 Ebd.

55 Roberts: »Surface and Depth«, S. 480.

die Person, die vielleicht ich selbst bin« (DfF 5) oder in der Inszenierung einer optischen Wahrnehmung, die eher zu externer Fokalisierung als zu Introspektion zu tendieren scheint: »Beim Näherkommen, weniger ein Laufen, Schreiten, fast wie eine Kamerafahrt« (DfF 5). Es überrascht dann vielleicht nicht, wenn Lesende später erfahren, dass Claudia nicht nur Ärztin, sondern obsessive Hobbyfotografin ist.

Nimmt man sich als ferneres Beispiel noch einmal das Motiv der fünf Läufer vor, gesellen sich zu den bereits angeschnittenen einige weitere Deutungen, die für Form und Inhalt der anschließenden Erzählung wichtige Interpretationshinweise liefern. Denn zusätzlich zu ihren möglichen politischen und gesellschaftlichen Assoziationen können die Läufer auch als Zeit(messungs)metapher aufgefasst werden, und sie kündigen somit eine Beschäftigung mit und Thematisierung von Zeit sowohl auf »histoire-« als auch auf »discours-«Ebene an, die den ganzen Text durchziehen. Mehrfach werden in der Traumsequenz nämlich die gleichmäßigen Schritte der Läufer erwähnt, die mit den »regelmäßigen Bewegungen von Maschinen« (DfF 6), und kurz darauf – etwas genauer – mit einem »gleichmäßig hämmernde[n] Uhrwerk« (DfF 7) verglichen werden; an anderer Stelle in der Beschreibung heißt es über die fünf Läufer: »Sie behalten ihr Tempo bei. Auf dem zweiten Balken stürmen sie uns entgegen, an uns vorüber, auf das andere Ufer zu« (DfF 6). So symbolisieren die Läufer wohl auch das ständige Voranschreiten der Zeit, das – wie sie sich allzu bewusst ist – Claudia immer weiter hinter sich zurücklässt und damit ihren Zustand der seelischen Erstarrung noch schärfer verdeutlicht. Claudias gestörtes Zeitempfinden (etwa ihr Gefangensein in vergangenem Leid, ihre wiederholte Heimsuchung in der Gegenwart durch längst als bewältigt oder erfolgreich verdrängt geglaubte Erlebnisse), das sich in ihrem Erzählen primär in einem idiosynkratischen Tempusgebrauch äußert, wird zudem durch ihre verzögerte Wahrnehmung von den zu den Bildern zugehörigen Geräuschen am Ende des Traums vorweggenommen: »Und jetzt kommt der Ton. [...] Der wippende Balken, das leise Pfeifen einer Amplitude. Schließlich ein nachhallender, hoher Ton. Bildlos. Asynchron« (DfF 7).

### 2.3.3. Die zeitliche Situierung des Traums bzw. seines Erzählens

Trotz des durchgehenden Gebrauchs des Präsens im Prolog, der der Sequenz einen unfiltrierten und unreflektierten Charakter verleiht und den Eindruck entstehen lässt, dass sich hier erzählte Zeit und Erzählerzeit decken, also dass im Hier-und-jetzt des Erlebens (bzw. des Träumens) erzählt wird, wird mit dem letzten Absatz des Prologs gleichzeitig die Möglichkeit in den Raum gestellt, dass es sich bei der Schilderung des »Traums« um eine sehr wohl reflexive und retrospektive Vermittlung handeln könnte. Dieser Absatz beginnt nämlich mit den Worten:

»Später, viel später, der Versuch einer Rekonstruktion. Wiederherstellung eines Vorgangs. Erhoffte Annäherung. Um zu greifen, um zu begreifen. Ungewiß bleibt seine Beschaffenheit. Ein Traum. Oder ein fernes Erinnern. Ein Bild, mir unerreichbar, letztlich unverständlich. Dennoch vorhanden und beruhigend in dem Namenlosen, Unerklärlichen, das ich auch bin.« (DfF 7)

Nicht ganz eindeutig ist, worauf sich hier die Bezeichnungen »Rekonstruktion« und »Wiederherstellung« beziehen sollen – eine Unklarheit, die durch die Schwierigkeit

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 Erzähltwerden, sowie zwischen dem Traum und den Handlungsereignissen 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«<sup>56</sup> – 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.