

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 71 (1991)  
**Heft:** 11

**Artikel:** Heimaträume : Risse im literarischen Film der Schweiz bei Gottfried Keller, Robert Walser und Thomas Hürlimann  
**Autor:** Utz, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-164919>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Peter Utz

## Heimatträume

Risse im literarischen Film der Schweiz bei Gottfried Keller, Robert Walser und Thomas Hürlimann

Die Schweiz *ist* ein Traum, deshalb *hat* sie keine Träume. Diese Feststellung eines jüngeren Schweizer Schriftstellers<sup>1</sup> hat die Schweizer Literatur immer wieder aufs neue widerlegt. Die Schweizer Literatur träumt von der Schweiz, gerade weil diese kein Traum mehr ist.

Meine drei Beispiele literarischer Heimatträume, die ich im folgenden untersuchen werde, stammen nicht zufällig aus den letzten hundertfünfzig Jahren der deutschsprachigen Literatur der Schweiz: Seit 1848 der damalige Traum der Liberalen in die politische Realität umgesetzt wurde, seit der Gründung des heutigen Bundesstaates also, scheint das Bild der Schweiz vollendet, eingerahmt und hinter Glas. Demgegenüber wollen die Autoren, die ich hier näher beleuchten werde, den Traum der Schweiz weiterträumen. Literarisch versuchen sie, das Bild der Schweiz in Bewegung zu setzen und in Bewegung zu halten, in Analogie zum Film, aber auch mit dem gleichen Risiko von Überdehnung und Riss. Dieses dynamische, filmische Traum-Bild montieren die Texte mitten in ihre Darstellung der helvetischen Realität hinein. Der Traum unterbricht die Darstellung, reisst sie auf. Risse im Traum korrespondieren mit dem Riss zwischen Traum und Realität.

Nicht zufällig werden diese literarischen Träume *von* der Schweiz nicht *in* der Schweiz geträumt. Die drei Autoren, die hier im Zentrum stehen werden, haben alle längere Zeit im Ausland gelebt und dort auch zum guten Teil jene Werke verfasst, die uns interessieren. Die Metropole Berlin, der Aufenthaltsort aller drei Schriftsteller, scheint ein besonders guter Boden für Heimatträume.

Gottfried Keller schreibt die erste Fassung seines «*Grünen Heinrich*» in den frühen fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts hauptsächlich in Berlin; die zweite, neu bearbeitete Fassung entsteht dann rund fünfundzwanzig Jahre später in Kellers Zürcher Heimat. Als Keller 1890 hochberühmt stirbt, ist Robert Walser, der zweite Autor meiner literarischen Reihe, zwölfjährig. Bei seinem Aufenthalt in Berlin von 1905 bis 1913 gelingt Walser als junger Autor der literarische Durchbruch mit seiner Kurzprosa und drei Romanen — seine wirkliche Bedeutung ist allerdings erst in den letzten Jahren erkannt worden, lange nach seinem Tod im Jahre 1956.

Beim Tode Walsers ist der dritte meiner Autoren, Thomas Hürlimann, gerade sechs Jahre alt. Mit Jahrgang 1950 repräsentiert er die jüngste Generation der Schweizer Literatur; er ist erst in den letzten zehn Jahren mit seiner novellistischen Prosa und seinen Theaterstücken auch international bekannt geworden. Auch er hat längere Zeit in Berlin gearbeitet.

Diese äusserliche, biographische Kontinuität der drei Autoren steht für eine tiefere Kontinuität in ihrem Werk: Alle drei Autoren lassen ihre Helden von der Heimat träumen, als müssten sie das typische «Heimweh», das selbst zum exportfähigen Schweizer Markenartikel geworden ist, auf diese Weise bewältigen. Das Touristenkłischee scheint sich zu bestätigen: Die schönsten Träume der Schweiz werden im Ausland geträumt.

Trotz dieser biographisch aufschlussreichen Ausgangslage werde ich aber die Heimaträume der drei Autoren nicht psychoanalytisch deuten — dies hat man zumindest im Fall Keller schon bis zum Überdruss getan<sup>2</sup>. Auch wenn hinter diesen Heimaträumen ein mehr oder weniger konkretes Heimweh stehen mag, folgen sie den von Freud formulierten Regeln von Verdrängung und Wunscherfüllung nur bedingt. Denn als literarische Träume sind diese Träume nicht ins Kissen, sondern aufs Papier geträumt. Ein weiterer grosser Emigrant und Träumer der Schweizer Literatur, *Paul Nizon*, der seit längerer Zeit in Paris lebt, hat in seinem letzten Buch den Charakter der literarischen Träume ins Bild des «Fallschirms» gefasst:<sup>3</sup> Literarische Träume sind Fallschirme; unerbittlich und nur scheinbar steuerlos gleiten sie auf die Realität zu und setzen den Leser mehr oder weniger sanft dort ab. Nizons eigene literarischen Träume entfalten sich farbig am Pariser Himmel und landen dann immer wieder auf dem heimatlichen Boden der Schweiz. Nicht selten jedoch reissen diese fragilen, nur lose geknüpften Schirme mitten im Flug, und dem Sturz in die Wirklichkeit folgt dann das böse Erwachen.

In diesem Bild vom Fallschirm formuliert Nizon, wie die literarischen Träume eine zusätzliche Dimension der Wirklichkeit erfahrbar machen, gegen die Schwerkraft der platten Realität. Dies möchte ich im folgenden aufzeigen. Die andere, fremde Textur der literarischen Traumfallschirme durchmisst eine dritte Dimension der Realität und schafft, wo sie auf den Heimatboden auftrifft, eine Lücke, einen Riss. Damit durchbrechen die literarischen Träume jenen «realistischen Grundzug», welcher der Schweizer Literatur seit Gotthelf und Keller nachgesagt wird, zugunsten eines freieren Spiels mit der Realität. Gleichzeitig wird im Traum die Konstruiertheit jeder Realität im Text sichtbar gemacht und reflektiert. Der Traum folgt dabei seiner eigenen, farbigen Bilderlogik, die jedoch eingebunden bleibt in die Bilderlogik des Gesamttextes. Doch die dem Traum eigene Möglichkeit, nach der Art des Films die Bilder ungebundener zu verknüpfen, zu schneiden, zu montieren — kurz: die Dynamisierung der Bilder im

literarischen Traum — macht diesen zur ästhetischen Antithese eines erstarrten Realismus, einer erstarrten Realität.

Genau diesen dynamischen Austausch von Bild und Realität enthält das erste meiner Traum-Beispiele, als seine ästhetische und politische Utopie. Es ist der Traum von Gottfried Kellers grünem Heinrich in der ersten Fassung des Romans. Der grüne Heinrich, der ausgezogen war, in der Kunstmetropole München ein Maler zu werden, befindet sich dort nach dem Scheitern seiner künstlerischen Pläne auf dem Tiefpunkt einer materiellen und moralischen Krise. Ein Handwerker aus seiner Heimatstadt hat ihm von der schwermütigen Sehnsucht seiner Mutter erzählt, die vergeblich auf ihn warte. Statt real zurückzukehren, erträumt sich nun Heinrich in einer langen und überraschungsreichen Traumsequenz die Rückkehr auf dem Rücken eines geflügelten Pferdes. Über mehrere Etappen, die ich hier nicht referieren kann, in deren Verlauf sich aber die Traum-Realität ständig verwandelt, wird der grüne Heinrich im Flug bis zu seiner Vaterstadt getragen. Dort erhebt sich statt einer alten Holzbrücke ein umfangreicher, mehrstöckiger Brückenbau aus weissem, rotem und grünem Marmor, in den Heinrich hineinreitet. Die Brückenhalle ist inwendig mit zahllosen Malereien bedeckt, welche die Geschichte und Gegenwart des Landes darstellen. Zwischen dem Volk auf der Brücke und dem Volk auf den Wandbildern, zwischen «gemaltem» und «wirklichem» Leben, herrscht ein fortwährender Austausch:

Das lebendige Volk, welches sich auf der Brücke bewegte, war aber ganz das gleiche wie das gemalte und mit demselben eines, wie es unter sich eines war, ja viele der gemalten Figuren traten aus den Bildern heraus und wirkten in dem lebendigen Treiben mit, während aus diesem manche unter die Gemalten gingen und an die Wand versetzt wurden. Diese glänzten dann in um so helleren Farben, als sie in jeder Faser aus dem Wesen des Ganzen hervorgegangen und ein bestimmter Zug im Ausdrucke desselben waren. Überhaupt sah man jeden entstehen und werden, und der ganze Verkehr war wie ein Blutumlauf in durchsichtigen Adern. In dem geschliffenen Granitboden der Halle waren verschiedene Löcher angebracht mit eingepassten Granitdeckeln, und was sich Geheimnisvolles oder Fremdartiges in dem Handel und Wandel erblicken liess, wurde durch diese Löcher mit einem grossen Besen hinabgekehrt in den unten durchziehenden Fluss, der es schleunig weit wegführte. Der Ein- und Ausgang der Brücke aber war offen und unbewacht, und indem der Zug über dieselbe ständig im Gange war, der Austausch zwischen dem gemalten und wirklichen Leben unausgesetzt stattfand und alles sich unmerklich jeden Augenblick erneuerte und doch das Alte blieb, schien auf dieser wunderbar belebten Brücke Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nur ein Ding zu sein<sup>4</sup>.

Wie das Traumpferd Heinrich anschliessend aufklärt, stellt diese Brücke die «Identität der Nation» dar. Sie ist eine ästhetische Utopie, insofern hier Leben und Bild bruchlos ineinander übergehen, Bedeutung und Zeichen nicht geschieden sind und sich dadurch ein dynamischer Prozess ergibt, der nach der Art des Blutkreislaufs das Leben erhält<sup>5</sup>. Die «Identität der

Nation» ist aber auch eine politische Utopie: Der Traum von einem öffentlichen Leben, in dem Handelnde und Zuschauer nicht voneinander getrennt wären, der öffentliche Raum als Brücke. Dies freilich um den Preis, dass das «Geheimnisvolle» und «Fremdartige» durch die Löcher im Granitboden weggekehrt wird. Unzweifelhaft träumt hier Heinrich den Traum eines 1848ers, und nicht umsonst hat Keller diesen Marmorpalast in die Farben der Schweiz — Weiss und Rot — und in seine Lebensfarbe — Grün — eingekleidet.

Doch diese Brücke hat schon in der ersten Fassung des «*Grünen Heinrich*» nicht das letzte Traum-Wort. Nachdem Heinrich aus einem unerschöpflichen Goldvorrat Reichtum unter das Volk verstreut hat, kommt er schliesslich vor seinem Vaterhaus an. Doch hier sind in merkwürdiger Umstülpung innen und aussen vertauscht. Im Innern des Hauses ist seine Mutter zu sehen, doch in dieses Innere, das eigentlich ein Äusseres, ein Paradiesgärtlein ist, kommt Heinrich nicht hinein. Heinrich bleibt ausgesperrt. Der Heimattraum gelangt nicht an sein Ziel. Genauso wenig wird Heinrich am Schluss der ersten Fassung des Romans in seiner wirklichen Heimat ankommen. Und ob sich das idealisierende Bild von der Identität der Nation mit deren Realität vertragen kann, bleibt ebenso ungeklärt. Vielleicht kann das Ideal in seiner Reinheit nur deshalb bestehen, weil es — wie die Brücke — einen löcherigen Boden aufweist, durch welche alles ihm «Fremdartige» weggeschwommen kann.

Damit spricht die Bildersprache von Kellers Traum schon fast allzu deutlich. Kellers Freund, der Ästhetiker *Friedrich Theodor Vischer*, kritisiert denn auch in einer längeren Abhandlung über den Roman 1874, dass sich die «hellwachende Allegorie» ab der Identitätsbrücke störend in den Traum einmische<sup>6</sup>. Das Band zwischen den «frei schwebenden Bildern» des Traums dürfe sich zwar verlängern, aber nicht reissen — Vischer ist hier unzweifelhaft an Goethes Symbolbegriff und Hegels ästhetischer Totalitätsvorstellung orientiert. Keller nimmt diese Kritik zwar in einem Brief an Vischer dankend entgegen<sup>7</sup>. Aber in der folgenden Neubearbeitung des «*Grünen Heinrich*» verstärken sich gerade jene Züge, die Vischer irritieren: die Tendenz zur Allegorie und das Moment von Bruch und Riss.

Die Überarbeitung des «*Grünen Heinrich*» erscheint 1879/80, rund fünfundzwanzig Jahre nach der Erstfassung. Keller überarbeitet den ganzen Roman, strukturiert ihn durch neue Kapitaleinteilungen und eine durchgängige «Ich»-Perspektive. Die einschneidendsten Veränderungen betreffen jedoch den Schluss: Der grüne Heinrich stirbt nun nicht mehr, nachdem er zu spät in seine Heimat und zu seiner sterbenden Mutter zurückgekehrt ist. Statt dessen zwingt er sich zum Überleben, in der öffentlichen Funktion eines Oberamtmanns. Selbstverständlich bleiben diese Veränderungen nicht ohne Rückwirkungen auf die Heimaträume, die

ihnen vorausgehen. In der Neubearbeitung des Romans erscheinen sie wie mit offenen Augen geträumt, mit Blick einerseits auf die erste Fassung, als Revision eines Lebens-Werks, und gleichzeitig mit Blick auf die Realität der Heimat, die sich in den fünfundzwanzig Jahren zwischen den beiden Fassungen verändert hat<sup>8</sup>. Die erste Fassung war noch im Berliner Exil entstanden, die zweite Fassung entsteht nun am Zürcher Schreibtisch. Gerade die grössere Nähe zur Heimat verstärkt aber deren Fremdheit; die Heimatträume sind nun die Träume eines Heimgekehrten, der nie ganz nach Hause gekommen ist.

Am Beispiel der Identitätsbrücke lässt sich dies konkretisieren. Die entsprechende Passage lautet nun:

Das ganze abgeschiedene Volk war sozusagen bis auf den letzten Mann, der soeben gegangen, an die Wand gemalt und schien mit dem lebendigen, das auf der Brücke verkehrte, eines zu sein; ja manche der gemalten Figuren traten aus den Bildern heraus und wirkten unter den Lebendigen mit, während von diesen manche unter die Gemalten gingen und an die Wand versetzt wurden. Beide Parteien bestanden aus Helden und Weibern, Pfaffen und Laien, Herren und Bauern, Ehrenleuten und Lumpenhunden; der Eingang und Ausgang der Brücke aber war offen und unbewacht, und indem der Zug über dieselbe beständig im Gange blieb und der Austausch zwischen dem gemalten und wirklichen Leben unausgesetzt stattfand, schien auf dieser wunderbar belebten Brücke Vergangenheit und Zukunft nur ein Ding zu sein. (I, S. 994)

Die ästhetisch-politische Utopie der ersten Fassung wird hier von Anfang an mit einem fragenden Vorzeichen versehen: das gemalte Volk «scheint» vielleicht nur mit dem lebendigen identisch. Die ästhetische Utopie ist vielleicht nur eine ästhetische Illusion. Dies bestätigt sich durch den Bruch, der sich trotz allem Austausch nun zwischen Bild und Leben einstellt: Statt des vitalen Blutkreislaufs, den Keller in der ersten Fassung beschwört, stehen sich nun zwei Parteien gegenüber, die in sich wieder aus «Ehrenleuten» und «Lumpenhunden» antagonistisch zusammengesetzt sind. Von einem «Wesen des Ganzen» kann hier nicht mehr die Rede sein, sowenig wie davon, dass das Volk «unter sich eines war» — konsequent hat Keller beides gestrichen. Der Identitätstraum ist brüchig geworden, seine Lebenskraft steht in Frage. Die «helleren Farben», mit denen das Leben das Gemälde zum Leuchten bringen soll, sind gestrichen. Bitter, aber konsequent, dass die Brücke in der zweiten Fassung nicht mehr von «weissem, rotem und grünem» Marmor glänzt. Die Landesfarben sind abgedämpft in «weiss und rötlich», das vitale «grün» dagegen ersetzt durch «schwarz». Das Identitätsprojekt trägt Trauerflor. Es hat wohl noch eine Vergangenheit und vielleicht auch noch eine Zukunft, aber keine Gegenwart: Aus dem Schlusssatz des zitierten Abschnitts hat Keller dieses Wort gestrichen. Die «Gegenwart» ist blind für die Utopie.

Hellsichtig für diese Gegenwart macht denn auch das Traumpferd der zweiten Fassung den grünen Heinrich darauf aufmerksam, dass die heuti-

gen Leute «ihre Privatsachen mit den öffentlichen Dingen für identisch halten» und dass sie die Identität mit der «Unabhängigkeit» gleichsetzen (I, S. 997). An Stelle des offenen Austausches nach aussen tritt eine Igel-Mentalität, und gegen innen wird der liberale Traum dem wirtschaftlichen Egoismus geopfert. Auch Heinrich selbst wird von diesem Geldfieber gepackt, als er nun wesentlich mehr Gold als in der ersten Fassung unter das Volk wirft und auf dem hohen Ross seines Reichtums über die Stadt hinfliegt. Statt — wie in der ersten Fassung — von einer Gruppe bildhübscher junger Mädchen in Empfang genommen zu werden, endet sein Flug und der Traum abrupt, als eine harte Stimme ruft:

«Ist denn niemand da, den Landverderber aus der Luft herabzuholen?» «Ich bin schon da!» antwortete der dicke Wilhelm Tell, der in einer Lindenkrone verborgen sass, die Armbrust auf mich anlegte und mich mit seinem Pfeile herunterschoss. Ein neuer Ikarus, stürzte ich samt dem Goldfuchs prasselnd aufs Kirchendach und rutschte von dort jämmerlich auf die Strasse hinab, woran ich erwachte und mich erschüttert fand, wie wenn ich wirklich gefallen wäre. Der Kopf schmerzte mich fieberhaft, während ich das Geträumte zusammenlas. (I, S. 998)

Der gründerzeitliche Geldtraum wird hier gestoppt durch den Nationalhelden Wilhelm Tell. Dieser schießt Heinrich ab, als wäre er mit seinem Geldsack der neue Gessler. Doch auch dieser Tell, wie ihn der Leser des «*Grünen Heinrich*» bereits von den Tellspielen kennt, ist nicht frei von wirtschaftlichem Egoismus, auch er ist «*dick*» geworden<sup>9</sup>. Ein alt und fett gewordenes Nationalsymbol wendet sich so gegen den goldstrotzenden Höhenflug Heinrichs und lässt diesen Traum in der zweiten Fassung des Romans abstürzen. Der Fallschirm ist gerissen. Heinrich muss das Geträumte «zusammenlesen» wie der Leser, als einen Scherbenhaufen allegorischer Bilder, durch die der Riss der Realität geht.

Die Tendenz seines Träumens zu «buchgemachten Allegorien» beginnt Heinrich denn auch in der zweiten Fassung zu ängstigen «*wie der Vorbote einer schweren Krankheit*». In dieser Weise nimmt Keller den Vorwurf Vischers, seine Träume tendierten zur «hellwachenden Allegorie», in sein Werk hinein. Trotz allem Unbehagen dem allegorischen Bild gegenüber scheint dieses allein in der Lage, Heinrich und den Leser aus dem Höhenflug der Traumbilder zu wecken<sup>10</sup>. Der identitätsstiftende Kreislauf zwischen Bild und Leben ist gebrochen. Statt dessen steht nun Bild gegen Bild. Durch die Gegenwart der Heimat, wie sie Heinrich am Schluss des Romans erfahren wird, läuft ein Riss, der sich hier schon im Heimattraum öffnet.

Konsequent bestimmt denn auch der «Riss» in der zweiten Fassung des Romans die Struktur der ganzen Traumsequenz. Sie wird nun unterbrochen durch das zitierte böse Erwachen und durch einen Kapiteleinschnitt, der, mit dem dialektischen Titel «Weiterträumen», den Leser gerade am

«Weiterträumen» hindert. Bis in den Satzfluss einzelner Abschnitte lässt sich dieses Prinzip der Unterbrechung nachweisen: Die erste Fassung ermöglicht in langen, fliessenden Satzperioden die kontinuierliche Bilderverwandlung, die zweite tendiert zum abgehackten, parataktischen Satzgefüge<sup>11</sup> — in der Filmsprache: zum «harten Schnitt». Es wirkt wie eine weitere allegorische Abbreviatur dieses Verfahrens, dass Heinrichs Traumpferd in der zweiten Fassung «halbzerbrochen» (I, S. 999) vor dem Elternhaus ankommt: In diesem geflügelten Pferd ist nicht nur das hohe Ross des Reichtums verkörpert, mit dem Heinrich zu Hause anzukommen hoffte, sondern auch der Pegasus, das mythische Dichterpferd, auf dessen Rücken Heinrich sich zu seinem Traumflug erhebt. Das «halbzerbrochene» Traumpferd ist Kellers selbstkritische Einschätzung einer Ästhetik, die gegen eine geldbeschwerte Realität vergeblich ihre Phantasieflügel zu entfalten sucht.

Kellers «halbzerbrochener» Pegasus hat in dieser Hinsicht — vielleicht entgegen Kellers eigener Einschätzung — Zukunft. Genau diese Ästhetik werden Kellers literarische Erben weiterentwickeln. Sie ist eine Ästhetik, welche der Realität immer noch ihre eigenen Träume entgegenhält und doch auch jene Risse, die sie in der Realität aufspürt, in Risse im Traum-Film umsetzt. Die folgenden beiden Beispiele müssen genügen, diese These zu belegen. Dass sich die Ästhetik des Bildbruchs dabei gerade an Träumen über die Schweiz entwickelt, ist kein Zufall: Der literarische Traum von der Heimat muss Bezug nehmen auf jene anderen Heimatbilder, welche die Schweiz erfolgreich vermarktet. Der literarische Heimattraum dreht das Kaleidoskop der Heimatbilder so, dass der Leser — wie der grüne Heinrich — die Scherben der Heimatträume ständig neu «zusammenlesen» muss.

Die Helden von Robert Walsers drei Berliner Romanen «Geschwister Tanner», «Der Gehülfen» und «Jakob von Gunten» sind alle bedeutende Träumer. Simon Tanner, der Held aus Walsers erstem Roman, sagt von sich: «Ich bin nichts als ein Horchender und Wartender, als solcher allerdings vollendet, denn ich habe es gelernt, zu träumen, während ich warte<sup>12</sup>.» Eingeschobene Träume unterschiedlichster Textur brechen in allen drei Romanen die dargestellte Realität auf und geben ihr ihrerseits einen schwebenden Traumcharakter. Der dogmatische Wirklichkeitsbegriff des Realismus und Naturalismus wird damit endgültig verabschiedet. Das heisst aber nicht, dass dabei die Härten der Realität weggeblendet würden, doch Walser setzt sie um in die Dynamik seiner Traumbilder, moduliert sie durch sanfte Überblendung und harten Schnitt. Das flackernde Licht der ersten Kinematographen, das Walser an einigen Stellen seines Werks auch direkt thematisiert, mag an dieser Dynamisierung der literarischen Traumbilder

mitbeteiligt sein — auf der inneren Leinwand von Walsers Texten haben die Bilder jedenfalls laufen gelernt.

Dazu nur ein Beispiel. Es stammt aus dem «*Gehülfen*», Walsers 1908 in Berlin erschienenem zweiten Roman. Der Gehülfen Josef Marti arbeitet als Angestellter im Haus eines Ingenieurs am Zürichsee, bis dieser endgültig Konkurs gemacht hat. Als eigentlich Heimatloser, als Fremdkörper wird Walsers Held zum Seismograph, der sich in diese scheinbar heimatliche Welt hineinhört und hineinträumt<sup>13</sup>.

Josef Marti hat eine Wiederholungsübung im Militär versäumt und muss deshalb zwei Tage in einem Kasernenkarzer einsitzen. Unter den Mitgefangenen fällt ihm ein Melker auf, der ihn wie der Urtypus des Schweizers anmutet — nicht umsonst bezeichnet ja im deutschen Sprachgebiet das Wort «Schweizer» auch die Funktion des Melkers. Dieser Melker ist also «Schweizer» sozusagen von Beruf, nicht aus Berufung. Wegen seines handgreiflichen Widerstandes gegen die Staatsgewalt muss dieser Melker eine viel längere Strafe absitzen als Josef. Doch gerade im Gefängnis zeigt er sich als eine Ausnahmefigur, als die vollblütige, jodelnde, singende und lachende Verkörperung der Freiheit. «*Die schönsten Träume von Freiheit werden ja im Kerker geträumt*», hat Schiller im Zusammenhang des «*Don Carlos*» behauptet<sup>14</sup>. Walsers Gehülfen scheint dies zu bestätigen, wenn er nun in der kalten Karzernacht vom «*Vaterländli*» des Melkers folgendes träumt:

Das «*Vaterländli*» des Melkers lag ihm grossausgestreckt mit allen seinen Bezirken und Kantonen vor den leidenschaftlich schauenden Augen. Aus einer Schicht Nebel hervor tauchten die geisterhaften, blendenden Alpen. Zu ihren Füssen erstreckten sich himmlisch grüne und schöne Matten, umhüllt von Kuhglockentönen. Ein blauer Fluss beschrieb ein leuchtendes und friedlich gezeichnetes Band durch die Gegenden, Dörfer und Städte und Ritterburgen zart berührend. Das ganze Land glich einem Gemälde, aber dieses Gemälde lebte; Menschen, Geschehnisse und Gefühle bewegten sich dabei auf und ab wie hübsche und bedeutende Muster auf einem grossen Teppich. Handel und Industrie schienen wunderbar zu gedeihen, und die ernsten, schönen Künste lagen in brunnenrauschenden Winkeln und träumten. (V, S. 209f.)

Noch einmal erscheint hier — wie im Traum von der Identität der Nation — das Vaterland als lebendes Bild, und nicht zufällig hat die Episode schon einen der ersten Rezessenten «ganz Gottfried Kellerisch» angenommen<sup>15</sup>. Doch dieses Bild ist, schaut man genauer hin, von einer merkwürdigen Surrealität und Abstraktheit, ein «Teppich», auf dem sich Begriffe statt lebendige Menschen bewegen. Und wenn sich die «Künste» in diesem Traum zu weiterem «Träumen» veranlasst sehen, so wenden sie sich vom Leben ab, statt diesem zu — ein Austausch in Kellers Sinn lässt sich offenbar nicht einmal mehr träumen. Statt dessen geraten die Traumbilder in eine Eigenbewegung, in der sie sich — wie es im folgenden heisst — «selbst zerschneiden»:

Daraufhin hörte man das feine, silberne Klingen eines Geissenglöckleins, und es war einem, als stünde man auf einer hochgelegenen Bergweide, umschlossen von Nachbarbergen. Von weit unten her, aus den Ebenen, drangen die Pfiffe der Eisenbahnen herauf und das Lärmen der menschlichen Arbeit. Mit einem Male aber zerschnitten sich diese Bilder von selber, als wären sie auseinandergeblasen worden, und eine Kaserne hob sich in ihren Fronten deutlich und stolz empor. Vor der Kaserne stand eine Kompagnie Soldaten in geradeausgerichteter und unbeweglicher Achtungsstellung.

Der Traum-Oberst, der die Soldaten befehligt, ist nun der Melker; Herr und Knecht haben die Rollen vertauscht. Nachdem es im Traum «einen Stoss» gegeben hat, findet sich Marti plötzlich mitten in einem Manöver — oder ist es der Ernstfall?

Die Gewehrschüsse widerhallten in den nahen Waldbergen, die Signale ertönten. «Sie sind tot, stürzen Sie um, Marti!» rief der auf seinem Pferd das Bild des Gefechtes überschauende Melker-Oberst. «Aha» dachte Josef, «er ist nett zu mir. Er lässt mich hier auf dem reizenden Grasboden ausruhen.» Er blieb am Boden liegen, bis das Gefecht aus war, indem er sich die Zeit damit vertrieb, Grashalme durch den durstigen Mund zu ziehen. Welch eine Welt, welche Sonne! Welch eine Sorglosigkeit, so dazuliegen! Aber er sollte jetzt wieder aufspringen und in Reih und Glied treten. Er konnte nicht, es hielt ihn fest am Boden. Der Grashalm wollte nicht aus dem Mund herausgehen, er arbeitete daran, Schweiß trat ihm auf die Stirn, Angst in die Seele, und er erwachte und befand sich wieder auf der Pritsche, dicht neben dem schnarchenden Schlossergesellen. (V, S. 211)

Wie die Stimme Tells für den grünen Heinrich, so bedeutet hier die Stimme des Melker-Obersten das Ende der Idylle. Der simulierte Manövertod wird Traumrealität. Marti beißt ganz buchstäblich ins Gras, ins Gras des Heimatbodens. Wenn Marti auf der Gefängnispritsche erwacht, hat er den versäumten Dienst am Vaterland im Traum gründlich nachgeholt.

Walsers Traum nimmt in dieser Weise die schweizerische Manöveridylle bei ihrem tödlichen Wort. Am Anfang steht die Postkartenlandschaft des «Vaterländlis», an seinem Ende die Angst. «Wenn wir von der Schweiz träumten, träumten wir davon, dass unsere Militärmesser Rostflecken hätten und dass wir dafür ins Gefängnis müssten», hat Peter Bichsel einmal notiert<sup>16</sup>. Walser formuliert diesen helvetischen Männeralptraum in seiner Weise um, schärfer und schneidender. Dies einerseits, indem er die herrschende Hierarchie umkehrt und den widerspenstigen Melker aufs hohe Ross des Obersten befördert — damit wird die Verkörperung der Freiheit fast parodistisch doch noch inthronisiert. Vor allem aber realisiert der Traum die versprochene Freiheit in seiner Struktur, indem er die Bilder des «Vaterländlis» ins Tanzen bringt, sie willkürlich schneidet und bricht. Gerade im Kerker wächst — wie der Leser schon vor dem Traum erfährt — der «Appetit nach Bewegungsfreiheit» (V, S. 203). In der Dynamik von Walsers Heimattraum findet diese «Bewegungsfreiheit» ihren literarischen Ausdruck. Dies gegen eine Realität, in welcher der Gehülfe sich in den Heimatboden verbeisst. Dem Traum-Tod des Gehülfen steht so das Leben der

Traum-Bilder gegenüber. Die Bewegungsfreiheit des Traum-Textes steht gegen die Erstarrung des Traum-Inhalts. Insofern werden tatsächlich vielleicht nicht die schönsten, aber die freiesten Träume der Freiheit im Kerker geträumt.

Auch der dritte meiner Beispiel-Autoren, *Thomas Hürlimann*, gewinnt einer erstarrenden Realität nochmals neue Heimaträume ab. Allerdings liegt auf diesen Träumen von Anfang an der Schatten des Todes. Der pensionierte Oberst in der Novelle «*Das Gartenhaus*» (1989), in Trauer über den vorzeitigen Tod seines Sohnes erstarrt, hat sich seinen eigenen Heimattraum als Modelleisenbahnanlage aufgebaut — er ist ein Sohn der Alpen, verpflanzt ins grossstädtische Bürgertum, wo er nie ganz Wurzeln geschlagen hat. Als Horizont seiner Eisenbahnanlage sind denn auch die Alpen an die Innenwand seines Gartenhauses gemalt — Hürlimann greift hier unzweifelhaft auf ein bitterböses Motiv aus Gottfried Kellers «*Verlorenem Lachen*» zurück<sup>17</sup>. Als der Oberst nach dem Tod seines Sohnes in dieser gemalten Alpenwelt ein Fenster aufstösst, bricht «*mitten aus den Alpen, die an die Wand gemalt waren, ein Frühlingstag hervor, ein Fenster voller Vogelgezwitscher, eine blendende, fliessende Helle*<sup>18</sup>.» Doch anders als in der ersten Fassung des «*Grünen Heinrich*» wird das Bild nicht durch die Realität neu belebt. Im Gegenteil: Im Licht der Realität wird die helvetische Modellbahnanlage erst recht zur halbfertigen Trümmerlandschaft, eine erstarre Bauruine, abgebrochen im Moment, wo der Sohn und damit das Versprechen auf Zukunft aus ihr weggestorben ist. Die Apokalypse en miniature: Ein Heimatbild stirbt den Kältetod, unter dem sezierenden Licht der Wirklichkeit. Dieses Bild hat höchstens Vergangenheit, doch weder Gegenwart noch Zukunft.

Nur im Traum kann sich der Oberst über diesen Kältetod hinausträumen: In einem in der Novelle weit vorangestellten Traum, der insofern auch schon der Vergangenheit angehört, träumt der Oberst jenen Augenblick weiter, an dem die Arbeit an der Modellanlage durch den Tod des Sohnes jäh unterbrochen worden war. Der Oberst hatte gerade eine Verladeaktion von Pferden in Eisenbahnwaggons nachstellen wollen. Als er diese Aktion nun weiterträumt, steigt plötzlich ein widerspenstiges Pferd, «*als wären ihm Flügel gewachsen*», in die Luft. «*Schier gleichzeitig sprangen die Wände der Viehwaggons auseinander, die Dächer klappten sich auf, und mit den dunklen Pferdeleibern, die in der hellen Feuerfontäne himmelan stiegen, stieg auch der Oberst*<sup>19</sup>.» Im Traum explodiert die komprimierte Miniaturwelt des Obersten, katapultiert diesen in eine dritte Dimension. Dies ist mehr als eine Parodie auf den Obersten hoch zu Ross, wie sie noch Walsers Melker verkörperte: Der Traum-Flug auf dem Traum-Ross, halb Pegasus, halb apokalyptischer Reiter, führt hier den Obersten nicht in die Heimat zurück, sondern entführt ihn ins Offene. Auch hier markiert der Traum so die klaf-

fende Bruchstelle zwischen Heimatbild und Heimatrealität, doch diese Bruchstelle bleibt offen, ein Fenster im geschlossenen Panorama der Heimat.

Einen solchen Ausbruch aus der Enge der Heimat auf den Flügeln des Traumes hat Thomas Hürlimann schon früher formuliert, in der Erzählung *«Schweizerreise in einem Ford»*, welche in seiner Sammlung *«Die Tessinerin»* 1981 zum ersten Mal erschienen ist. Der kurze Text beschreibt aus erinnerter Kinderperspektive verschiedene Familienfahrten durch die Schweiz – der Vater will auf generalstabsmäßig ausgetüftelten Routen der Familie die Heimat nahebringen. Der Text folgt zunächst als realistische Kamerafahrt ganz der von Vater und Vaterland diktierten Raum- und Zeitordnung. Erst gegen Schluss gelingt es ihm, diese Struktur, die gleichzeitig die Struktur realistischen Erzählens ist, zu sprengen. Im Halbschlaf der Heimfahrt von einer langen Fahrt durch die Schweiz erscheinen dem kindlichen Erzähler-Ich die Gestalten des Bourbaki-Panoramas in Luzern, das der Knabe vorher mit seinem Vater besucht hatte. Dieses Panorama-Gemälde, das den Grenzübergang einer ausgehungerten Franzosenarmee im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 darstellt, ist das helvetische Gegenstück zu den europäischen Schlachtpanoramen des 19. Jahrhunderts. In der Traumvision wird die Masse dieser Soldaten plötzlich lebendig:

Ich sah die Bourbakis. Einer nach dem andern, lebensecht und zerlumpt, traten sie aus der bemalten Wand hervor, und ich hörte, wie ihnen ein pfeifender, stechender Husten aus der Lunge kam – es war eine unendliche Kolonne, die mit lumpenumwickelten Füßen im Schnee sich fortschleppte, und aus den Winterwäldern kamen immer neue und wollten zu uns, wie der Vater flüsternd erklärte, zu uns in die Schweiz<sup>20</sup>.

Noch einmal wird hier im Traum ein Wandgemälde lebendig. Doch auch hier nicht mehr, um die Vision oder Illusion eines Austauschs von Kunst und Leben zu erzeugen. Es ist nicht mehr die «Identität der Nation», die deren Realität traumhaft unterbricht, sondern das Fremde, die Flüchtlinge, die das Asylland Schweiz von allen Seiten überschwemmen. Das schöne Selbstbild der humanitären Schweiz aus dem 19. Jahrhundert erhält plötzlich, hundert Jahre später, in der Gegenwart mit ihren neuen Flüchtlingsströmen, bedrohliche Züge. Diese neue Dimension des Heimattraums bildet sich ab in seiner Funktion im Text: Das Panorama-Bild bricht als eine eigene Totalität in den geschlossenen Raum des Wagens in die Enge der Schweiz ein und sprengt diese auf. Die Totalität erzeugt den Riss. Das Traum-Bild wird Fenster, aber diesmal ein Fenster fürs Fremde.

Gerade diese beängstigende Fremde wirkt in der Erzählung befreiend. Mit dem Einbruch der Traum-Vision wird die Raum-Zeit-Kontinuität des Erzählens, diese erzählerische Vater-Ordnung, unheilbar zerschnitten. In einer höchst filmischen Schlussequenz, wo Bild und Ton auseinanderzu-

treten scheinen und sich die Bewegungen in Zeitlupe verlangsamen, kommt der väterliche Ford am Ende des Textes in einer Kurve am Genfersee von der Strasse ab, die Insassen werden hinausgeschleudert. Die Realität kippt in die Vertikale. Hier nun wird der Film, dessen ich mich bisher metaphorisch bedient habe, um die Dynamisierung der Bilder im literarischen Traum-Text zu beschreiben, zur realen Gegenkraft gegen die Erstarrung der platten Realität. Eben hatte der Vater der Familie noch die Villa Charlie Chaplins zeigen wollen. Nun tritt Chaplin, sein stereotypes Stöcklein schwingend, als älterer Herr in die Unfallszene. Das Film-Bild wird in die Realität einmontiert und bringt diese zum Platzen. Ein lächelnder Film-Vater löst die im Auto verkörperte, buchstäblich auto-ritäre Vater-Ordnung ab und holt den Bruder des Erzählers — als symbolische Vorwegnahme von dessen Tod — nach oben zu sich in seine Villa. Auch hier, wie im «*Gartenhaus*», symbolisiert die Bewegung nach oben die Befreiung aus der Enge der Heimat, aber auch den Tod. Auf diesem Bild, mit diesem nach oben auf den entschwindenden Chaplin und die Lichter seiner Villa gerichteten Blick, kommt die «*Schweizerreise in einem Ford*» an ihrem Ende zum Stehen.

Hürlimanns Erzählung entwickelt so die Reihe literarischer Heimaträume, die ich hier entwickelt habe, noch einmal weiter. Während der geldschwere grüne Heinrich noch durch ein ebenso gewichtig gewordenes Tell-Bild auf den Boden der Realität geholt wird und Walsers Gehülfe sogar auf diesem Boden verendet, öffnet sich in Hürlimanns Traumvision die Enge der Heimat, als Angst- und als Erlösungstraum. Der Heimattraum wird zum Traum einer ganz anderen Heimat, ein Fallschirm nach oben. Die Reihe der Heimaträume, mit denen die drei Autoren einer erstarrenden Realität immer neuen ästhetischen Spielraum abgewonnen haben, ist mit diesem jüngsten Beispiel zwar sicher nicht abgeschlossen. Der literarische Vaterlandsfilm jedoch scheint endgültig gerissen.

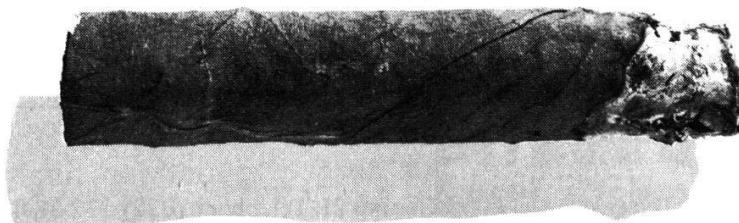
<sup>1</sup> Otto Marchi: Träume von der Schweiz? In: Ich hab im Traum die Schweiz gesehen. 35 Schriftsteller aus der Schweiz schreiben über ihr Land. Hrsg. v. J. Jung. Salzburg, 2. Aufl. 1980, S. 138–143. — <sup>2</sup> Vgl. Uwe Lemm: Die literarische Verarbeitung der Träume Gottfried Kellers in seinem Werk. Bern / Frankfurt a. M. 1982. Subtiler als diese an Freud orientierte Symbolaufschlüsselung die beiden grossen Keller-Monographien: Adolf Muschg: Gottfried Keller. München 1977, und Gerhard Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt a. M. 1981. — <sup>3</sup> Paul Nizon: Im Bauch des Wals, Caprichos. Frankfurt a. M. 1989, S. 37. —

<sup>4</sup> Gottfried Keller: Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Hrsg. v. C. Heselhaus. München, 3. Aufl. 1969, Bd. I, S. 659. Diese Ausgabe wird im folgenden im Text nachgewiesen mit Bandnummer und Seitenzahl. — <sup>5</sup> Zu dieser Deutung des Kreislaufbildes vgl. Dominik Müller: Wiederlesen und weiterschreiben. Gottfried Kellers Neugestaltung des «Grünen Heinrich», Bern 1988, S. 242f. — <sup>6</sup> Zit. bei Laurenz Steinlin: Gottfried Kellers materialistische Sinnbildkunst. Die Arbeit am Grünen Heinrich 1848–1855 im Kontext. Bern 1986, S. 376f., Anm. 42. — <sup>7</sup> Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Hrsg. v. C. Helbling. Bern

1950—1954, Bd. II/1, S. 137 (31. 1. 1875). —<sup>8</sup> Dies ist die grundlegende These, die Dominik Müller [Anm. 5] für den ganzen Roman entwickelt hat. —<sup>9</sup> Vgl. dazu Peter Utz: Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers «Wilhelm Tell». Königstein 1984, hier bes. Kap. 3: Gottfried Kellers Tell. —<sup>10</sup> In Kellers Spätwerk bringt deshalb immer wieder allegorische Bildlichkeit den Text zum Abschluss. Vgl. dazu Peter Utz: Der Rest ist Bild. Allegorische Erzählschlüsse im Spätwerk Gottfried Kellers. In: Die Kunst zu Enden. Hrsg. v. J. Söring. Frankfurt a. M./Bern 1990, S. 65—77. —<sup>11</sup> Beispiele bei Dominik Müller [Anm. 5], S. 133. —<sup>12</sup> Robert Walser: Das Gesamtwerk, hrsg. v. J. Greven, Genf/Hamburg, 1966—75, hier Bd. IV, S. 329. Wird im folgenden im Text nachgewiesen mit Bandnummer und Seitenzahl. —<sup>13</sup> Schon ganz am Anfang des Romans, wenn Marti sich den neugierigen Blicken der Ingenieursfamilie ausgesetzt sieht, heisst es: «Solche Blicke erinnern eben an die Angeflogenheit an etwas Fremdes, an die Behäbigkeit dieses Fremden, das für sich eine Heimat darstellt, und an die Heimatlosigkeit desjenigen, der nun so dasitzt und die Pflicht hat, sich in das behagliche fremde Bild heimatlich einzufügen.» (V, S. 11) — Dasselbe Verfahren, das scheinbar Heimatliche durch den Kontrast mit anderem Heimatlichen zu verfremden, liesse sich bis in den Sprachgebrauch hinein verfolgen, indem Walser dialektal gefärbte Schweizer Ausdrücke an wichtigen Stellen gekennzeichnet in seinen Roman einmontiert und ihn dadurch aufbricht. —<sup>14</sup> Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. v. H. Koopmann. München 1978, Bd. V, S. 771 (zweiter Brief über «Don Carlos»). —<sup>15</sup> Josef Viktor Widmann: Robert Walsers Schweizerroman. In «Der Bund» 10.—12. Juli 1908. Wieder abgedruckt in: Über Robert Walser. Hrsg. v. K. Kerr, Frankfurt a. M. 1978, Bd. I, S. 25—29. —<sup>16</sup> Peter Bichsel: Das war die Schweiz. In: Ich hab im Traum die Schweiz gesehn [Anm. 1], S. 18. —<sup>17</sup> In der späten Novelle «Das verlorene Lachen» karikiert Keller einen Wirtshaussaal, in dem sich falsche Vaterlandsfreunde versammelt haben, durch eine Tapete, welche eine «zusammenhängende Schweizerlandschaft» darstellt. Diese ist aus einem grösseren Raum in den kleinen Saal verpflanzt worden, so dass die Nahtstellen sichtbar werden und die Berggipfel oben die Häupter zusammenstossen — ein Bild der «engeren Heimat», wie der Erzähler ironisch vermerkt (Keller, Sämtliche Werke [Anm. 4] Bd. II, S. 500). —<sup>18</sup> Thomas Hürlimann: Das Gartenhaus. Novelle. Zürich 1989, S. 125. —<sup>19</sup> Ebd., S. 41. —<sup>20</sup> Thomas Hürlimann: Schweizerreise in einem Ford. In: Die Tessinerin. Geschichten. Frankfurt a. M. 1984, S. 31.

---

**Für alle Freunde der Natur.** Die Cigarren und Stumpen von Wuhrmann werden aus guten und naturreinen Übersee-Tabaken mit Liebe für Liebhaber gemacht.  
Zum Beispiel: **Habana Feu.** Der währschafte Stumpen.



**A. Wuhrmann & Cie AG. Cigarrenfabrik Rheinfelden.**  
Cigarren und Stumpen aus naturreinen Übersee-Tabaken.