

EMBLEMATISCHE VERFAHREN  
IN REGINA ULLMANN'S ERZÄHLUNG  
›VON EINEM ALTEN WIRTSCHAUSSCHILD‹

Von Katharine Weder (Zürich)

Die Studie analysiert Regina Ullmanns Erzählung ›Von einem alten Wirtshausschild‹ (1920) aus der emblematischen Verweisung des Wirtshausschildes. In der Schildbeschreibung ist der Erzählkern veranschaulicht und verdichtet. Nachvollziehbar wird ein für Ullmanns Werk signifikantes ästhetisches Verfahren, das die erzählte Handlung aus dem Wirtshausschild als Emblem hervorgehen und schließlich wieder in es eingehen lässt, nun aber um vielfältige Bedeutungsschichten aufgeladen.

The article offers an analysis of Regina Ullmann's tale ›Von einem alten Wirtshausschild‹ (1920) through an emblematic reading of the signboard of the inn. The description of the board embodies and visualises the key to the tale. It draws on an aesthetic procedure, typical of Ullmann's work, that lets the narrated action arise emblematically from the painting, absorbing it in turn, thereby disclosing diverse layers of meaning.

I.

Wer sich mit der 1884 in St. Gallen geborenen Dichterin Regina Ullmann beschäftigt, stößt rasch auf einige nackte Tatsachen über ihr Leben: die Geburt zweier unehelicher Töchter, eine Freundschaft mit Rilke bis zu seinem Tod, der unerfüllte Wunsch, von der Schriftstellerei leben zu können. Unmittelbar interessiert Ullmanns Biografie, die denn auch in jüngerer Zeit seriös aufgearbeitet worden ist. Schon die zweibändige Gesamtausgabe von 1978 enthält einen biografischen Anhang, den der Herausgeber Friedhelm Kemp besorgt hat.<sup>1)</sup> Ebenso widmet der amerikanische Literaturwissenschaftler Don Steve Stephens das erste Kapitel seiner 1980 fertig gestellten Dissertation Ullmanns Lebensgeschichte.<sup>2)</sup> Das Bild, das in der älteren Sekundärliteratur gemalt wurde, sei zu revidieren. Statt den Dichtermithos fortzuschreiben, akzentuiert Stephens die Schwierigkeiten in Ullmanns

---

<sup>1)</sup> REGINA ULLMANN, *Erzählungen, Prosastücke, Gedichte*, 2 Bde., zusammengestellt von REGINA ULLMANN und ELLEN DELP, neu hrsg. von FRIEDHELM KEMP, München 1978. – Im Folgenden Zitate nach dieser Ausgabe (mit nachgestellter Band- und Seitenangabe).

<sup>2)</sup> DON STEVE STEPHENS, *Regina Ullmann. Biography, Literary Reception, Interpretation*, Diss. Austin/USA 1980.

Leben. Von Bedeutung ist primär die ökonomische Not, weil Ullmanns Bücher sich nicht gut verkauften. Zu berücksichtigen sind aber auch psychische Probleme, Ullmanns wiederkehrende Depressionen, später die lebensbedrohlichen politischen Umstände. Auch der Publizist und Germanist Charles Linsmayer versieht sein im Jahr 2000 erschienenenes ›Lesebuch‹ mit einem ausführlichen biografischen Nachwort.<sup>3)</sup> Die Recherchen aller Autoren beruhen auf Dokumenten aus dem Nachlass und vermögen daher ein weitaus genaueres Bild von Ullmanns Lebensgeschichte zu zeichnen als Ellen Delps Biografie, die schon 1960 noch zu Lebzeiten der Dichterin erschien.<sup>4)</sup> Dieses schön zu lesende Buch bezeugt Delps Kenntnis und Verständnis ihrer Freundin Regina Ullmann, entbehrt aber der notwendigen distanzierenden Außensicht.<sup>5)</sup>

Zwar brachte die Auswertung des biografischen Materials viele Fakten ans Licht. Dennoch vermag die bewegte Lebensgeschichte dieser Dichterin nicht recht plastisch zu werden. Vieles bleibt merkwürdig im Dunkeln, zum Beispiel Ullmanns Beziehung zu psychoanalytischen Strömungen um 1900. Sie gehört zu jenen Frauen,<sup>6)</sup> die vom exzentrischen Wiener Freud-Schüler Otto Gross (1877–1920) ein uneheliches Kind bekommen haben. Das Mädchen mit Namen Camilla ist schon Ullmanns zweite uneheliche Tochter, die 1908 geboren wird, während der kokainsüchtige Otto Gross im selben Jahr durch ein Einweisungszeugnis Sigmund Freuds eine zweite Entziehungskur im Zürcher Burghölzli beginnt und dort von C. G. Jung behandelt wird. Die Krankengeschichte des Patienten Otto Gross enthält Aussagen seiner Frau über dessen Beziehung zu Regina Ullmann. Frieda Gross gibt etwa zu Protokoll:

Sie schriftstellert etwas, soll aber nicht hervorragend begabt sein. Er war aber von der Genialität der U. überzeugt, und wollte ihren Genius durch Analyse freimachen. Schließlich ließ er sich dazu hinreißen, ihr ein Kind zu zeugen. [...] Analytierte die U. oft ganze Nächte hindurch und behauptete, sein Schicksal hänge von dieser Behandlung ab.<sup>7)</sup>

<sup>3)</sup> REGINA ULLMANN, ›Ich bin den Umweg statt den Weg gegangen.‹ Ein Lesebuch, zusammengestellt und mit einem biographischen Nachwort hrsg. von CHARLES LINSMAYER (= Reprinted by Huber 17), Frauenfeld, Stuttgart, Wien 2000.

<sup>4)</sup> ELLEN DELP, Regina Ullmann. Eine Biographie der Dichterin, mit erstmalig veröffentlichten Briefen, Bildern und Faksimiles aus dem Besitze von Regina Ullmann und Ellen Delp, Einsiedeln, Zürich, Köln 1960.

<sup>5)</sup> BEATRICE VON MATT hat darauf hingewiesen, dass die Biografie „zwar von einem sehr feinen Gespür für die Dichterin zeugt, dann aber doch oft enttäuscht durch Ungenauigkeiten und rücksichtsvolles Verschweigen oder nur Andeuten von Tatsachen.“ Schreiben aus eigenen Beständen. Zur Neuauflage von Regina Ullmanns Werken, in: DIES., Lesarten. Zur Schweizer Literatur von Wälsler bis Muschg, Zürich 1985, S. 40–46, hier: S. 41. – In die Recherchen zu Ullmanns Biografie einzureihen ist auch der jüngst erschienene Roman der Schweizer Schriftstellerin EVELINE HASLER, Stein bedeutet Liebe, Zürich 2007.

<sup>6)</sup> Else Jaffé, geb. von Richthofen, und ihre Schwester Frieda, die beide anderweitig verheiratet waren, wurden im gleichen Jahr (1907) von Otto Gross schwanger, beide Söhne hießen Peter; am 23. November 1916 wurde die Tochter Sophie als uneheliches Kind von Marianne Kuh geboren, der Schwester des Schriftstellers Anton Kuh.

<sup>7)</sup> Zit. nach EMANUEL HURWITZ, Otto Gross. Paradies-Sucher zwischen Freud und Jung, Zürich 1988 (EA 1979), S. 140.

Der Einseitigkeit dieses Dokuments gegenüber klafft eine Leerstelle auf Regina Ullmanns Seite, deren Sicht für eine historisch-kritische Analyse doch unabdingbar wäre.<sup>8)</sup>

Trotz faktenreichem Material irritiert bereits die Biografie durch auffällige Leerstellen. Verglichen mit dem Werk erscheint die Lebensgeschichte allerdings geradezu als durchsichtig. Linsmayers Entscheidung zu einem längeren biografischen Essay mag darin begründet sein, mit der Schweizer Gegenwartsautorin Ruth Schweikert formuliert:

Denn über Regina Ullmanns Texte zu schreiben, lässt einen fast reflexartig ihre Lebensgeschichte zu Hilfe nehmen; nicht, weil die Texte offen autobiografisch sind, eher im Gegenteil: weil sie so viel Verschüttetes, so viel existenzielle Tragik in sich bergen und verschweigen, dass ihre Lebensgeschichte dagegen fast nachvollziehbar scheint.<sup>9)</sup>

Ein Zusammenhang zwischen Biografie und Werk soll selbstverständlich nicht gelegnet werden, aber es ist, wie so oft, ein verflixter und komplexer Konnex. Keinesfalls kann Ullmanns Werk *durch* die Biografie erklärt werden. Ebendies erfährt Schweikert, wenn sie den Griff nach der Lebensgeschichte als reflexartiges Ablenkungsmanöver von der Dunkelheit der Texte beschreibt, das, so lässt sich weiterführen, also scheitern muss.<sup>10)</sup> Mit dem relativierenden Verb „scheinen“ deutet Schweikert die Denkmöglichkeit an, die Lebensgeschichte sei bloß vermeintlich durchsichtiger als die Texte. Biografisches Material ist oft ebenso interpretationsbedürftig wie ein literarischer Text selbst. Und wer sich für etwas Kompliziertes (das Werk) allzu viel Erklärungskraft von etwas auch Kompliziertem (der Biografie) erhofft, wendet sicherlich ein fragwürdiges Verfahren an. Ein weiteres Risiko eines biografischen Zugangs besteht in „der Psychologisierung und Sentimentalisierung des Werks auf ein ‚Frauensicksal‘ hin.“<sup>11)</sup>

Dass es sich in manchen von Ullmanns Erzählungen um Porträts und Selbstporträts handelt, dass Erinnerungen, vor allem an die Kindheit, den Stoff geliefert haben, gilt Kemp als offensichtlich. Entscheidend ist aber sein Beharren auf jener Eigenständigkeit gegenüber konkreten Lebenszusammenhängen, die sich in der Kunstgestalt manifestiert.<sup>12)</sup> Mit dem biografischen Bezug ist meist wenig erklärt.

<sup>8)</sup> PETER HAMM liest das Fragment eines frühen Romans, das sich im Regina-Ullmann-Archiv der Stadtbibliothek Vadiana befindet, als „verkappte Darstellung ihrer [= Ullmanns] Beziehung zu Otto Gross“. „Ein neues Metall des Geistes“. Die Werke Regina Ullmanns in einem Auswahlband, in: Neue Zürcher Zeitung, Samstag/Sonntag, 16./17. Juni 2001, S. 85.

<sup>9)</sup> RUTH SCHWEIKERT, Verstockt, verloren, Kind und Tier, in: Tages-Anzeiger, Samstag, 28. Juli 2001, S. 41.

<sup>10)</sup> Dagegen das Plädoyer für den biografistischen Zugang in einer Rezension zu Linsmayers Lesebuch: „Aber vielleicht kann gerade die Beschäftigung mit der Biografie, wie sie durch das neue Buch nun möglich geworden ist, den Lektüre-Weg durch das Dickicht des Werkes erleichtern!“ ELSBETH PULVER, [Rez.] Ein ‚mit dem Wort ringendes Menschenkind‘, in: Drehpunkt 33 (2001), H. 109, S. 69–71, hier: S. 71.

<sup>11)</sup> MANFRED PAPST, Der fremde Blick, in: Neue Zürcher Zeitung am Sonntag, 2. Dezember 2007, S. 69–71, hier: S. 70, bezogen auf die deutsche Malerin Paula Modersohn-Becker.

<sup>12)</sup> „Was nützt es, die Eigenheiten ihres Stils von physiologischen, psychologischen Gegebenheiten her zu interpretieren? Der genaue Leser weiß da längst mehr, als ihm durch solche

Etwa darf sich die Auseinandersetzung mit der Erzählung ›Goldener Griffel‹ (1942) nicht im Hinweis erschöpfen, Ullmann selbst sei ein schwerfälliges, zurückgebliebenes Kind gewesen. Bedeutsamer ist, wie Worte dafür gefunden werden und was es bedeuten kann, dass „ein Kind (nennen wir es Regeli)“ (2,159) seine Schreibhemmungen in einem bestimmten Augenblick überwindet, dann nämlich, als die Lehrerin demjenigen Kind einen goldenen Griffel verspricht, welches ein Diktat „fehlerlos macht und dazu die beste Schrift hat“ (2,162). Die auffällige Weise, wie der Name des Kindes in einer scheinbar nebensächlichen Klammer eingeführt wird, markiert eine autobiografische Identifikation („Regeli“ als mundartlicher Diminutiv von „Regina“) und überträgt den nachfolgend erzählten Sachverhalt – durch die inszenierte Beliebigkeit dieses Namens – zugleich ins Fiktionale.<sup>13)</sup> Regelis plötzliche Fähigkeit, zum ersten Mal „fehlerlos und ebenmäßig zu schreiben“ (2,162), ist dem Anreiz des goldenen Griffels geschuldet, der aus der Perspektive des Kindes gleichsam fragmentarisch auf das Paradies verweist:<sup>14)</sup> „Denn es war nicht der vergängliche Goldglanz des Geldes, der damit [= mit dem goldenen Griffel] gemeint war, es war sozusagen das Gegenteil davon“ (2,162). Diese eigenartige Formulierung lässt ex negativo erschließen, was der goldene Griffel dem Kind symbolisiert: Es ist etwas Unvergängliches, etwas Immaterielles und darin dem Wert des Geldes Gegenteiliges. Dass das Kind durch den – paradiesischen – Anreiz „geradezu in einen Traumzustand“ versetzt wird und seine „Willenslähmung“ überwinden kann (2,162), entbehrt zunächst einmal jeder realistischen und psychologischen Plausibilität. Was hier literarisch zum Ausdruck kommt, erschöpft sich kaum in der biografischen Erfahrung, wenn eine solche auch den Stoff geliefert hat. Als goldenes ist das Schreibwerkzeug symbolisch aufgeladen. Allein schon die Verheißung auf dieses löst aus, dass dieser „Faulpelz wider Willen“ (2,161) „in einen geistesabwesenden Zustand“ (2,162) gerät, der zugleich einer höchsten Konzentration auf nur etwas, das Wesentliche, ist. Auf dieses ist der ganze sonst gelähmte Wille nun gerichtet: „Nur wie im Nebel sah es die übrigen Dinge des Raumes. Für Regeli war nur *eines* da: die Tafel und das, was die Lehrerin diktierte“ (2, 162, Hervorhebung K. W.). Für eine kurze Zeit gerät das Kind in eine Art von Trance, bevor es sich „wieder, wie bisher, zur müßigen Beobachterin“ (2,163) zurückverwandelt. Für eine kurze Zeit wird es gleichsam zum Medium, in dem sonst ungenutzte Möglichkeiten zum Tragen kommen.

---

Auskünfte nachgeliefert werden könnte. So sehr übertrifft, wo einer in der Entäußerung der Schrift zu sich selber kommt, sein fortwirkendes Wort das zurückgebliebene, abgetane Leben.“ Nachwort, in: REGINA ULLMANN, *Ausgewählte Erzählungen*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von FRIEDHELM KEMP, Frankfurt/M. 1979, S. 189–203, hier: S. 190.

<sup>13)</sup> Auf einen autobiografischen Stoff deutet eine – allerdings von dritter Hand, vom befreundeten Schriftsteller Albrecht Schaeffer (1885–1950) am 7. Mai 1927 aufgezeichnete – Kindheits Erinnerung hin, vgl. ›Vom Fässchen, vom gelöschten Namen, vom goldenen Griffel und den wissenden Füßchen‹, abgedruckt im Textband von LINSMAYER, Ullmann (zit. Anm. 3), S. 255–260, hier: S. 258.

<sup>14)</sup> Ebenda kommt der Griffel dem Kind entsprechend vor, „wie einer, mit dem die Engel im Himmel schreiben“.

Zumindest für Regelis gewöhnlich ungelenke Schrift wird im Text eine ganz realistische Begründung in Betracht gezogen: „Für diese Schrift gab es vielleicht eine Erklärung; den Griffel! Dieses kratzende, spindeldürre Instrument, das nun einmal nicht zum Bau seiner Hand paßte“ (2,160). Dadurch aber, dass allein der – vom Kind zur Verheißung überhöhte – Anreiz auf ein passenderes Schreibwerkzeug das „unorganische“ (2,160) Gekritzelt für Augenblicke zu ändern vermag,<sup>15)</sup> wird das hier Verhandelte zugleich zeichenhaft. Als letzter Interpretationsschritt schließlich lässt sich das Erzählte im Zeichen ästhetischer Autoreflexion auf den Bereich der Kunstproduktion übertragen. Auch hier meint dies nicht einmal zwingend die Kunstproduktion der Autorin selber, oder es gilt jedenfalls nur in derselben Weise, wie das Kind Regeli gleichermaßen autobiografisch *und* fiktional zu lesen ist. Der springende Punkt ist der tranceartige, geistesabwesende „Traumzustand“, in dem verborgene Qualitäten sich entfalten können, in dem der sonst gelähmte und disparate Wille sich in einem Punkt zu bündeln vermag. Es ist ein Zustand, in dem Künstler-Ich und Welt in Interaktion treten, ja, im Idealfall etwas von jener Vollkommenheit sich artikuliert, die der goldene Griffel symbolisiert. Es verweist auf ein mediales Künstlerverständnis.

Anhand der Erzählung ›Goldener Griffel‹ wurde exemplarisch die ästhetische Eigenständigkeit des Werks gegenüber konkreten Erlebnissen hervorgehoben. Zuvor wurden die Risiken eines biografischen Zugriffs ausgeführt, die sich in der Ullmann-Rezeption zeigen: Erstens wird die Erklärungskraft der Biografie hinsichtlich des Werks oft zu wenig kritisch reflektiert bzw. als bloß scheinbar durchschaut.<sup>16)</sup> Dabei kann leicht vergessen gehen, wie interpretationsbedürftig (auch) biografisches Material ist. Zweitens ist die – in Bezug auf Autorinnen verbreitete – Sicht auf Ullmanns Werk als Zeugnis eines Frauenschicksals oft verengend, manchmal gar hinderlich. Angesichts dieser Risiken ist neu anzusetzen, bei der Werkinterpretation und bei Fragen der konkreten Kunstgestalt. Anders als zum Biografischen liegt dazu bisher wenig vor.<sup>17)</sup> In bewusster Distanzierung von einem biografischen Zugriff wird im Folgenden die ästhetische Gestalt der Erzählung ›Von einem alten

<sup>15)</sup> Das Gewicht des Griffels als Anreiz wird im Text explizit markiert: „Einen goldenen Griffel! Ist das nicht deutlich genug?“ (2,162) Dass es sich um eine Überhöhung in der Phantasie des Kindes handelt, wird aus dem folgenden Satz klar: „Und dennoch [zu ergänzen: ein Doppelpunkt oder ein Gedankenstrich] hätte der kleine Faulpelz den mit Goldpapier umklebten Griffel zu Gesicht bekommen, so würde sich das Nachfolgende nicht begeben haben“ (2,162).

<sup>16)</sup> Eine solch kritische Sicht führt weg von einfachen Bezügen hin zur Wahrnehmung eigenartiger Spannungsfelder, welche die Auseinandersetzung mit Ullmanns Werk eröffnet: Wie hat man den, allerdings in den Figuren gebrochenen, naiven Katholizismus in Hinblick auf Ullmanns nachgewiesene Beziehung zur Psychoanalyse zu verstehen? Ebenso merkwürdig ist das Spannungsfeld zwischen einer inszenierten Naivität und der in den Texten thematisierten Gewalt, Erotik und Sexualität. Dies muss vorerst als Befund stehen bleiben, ist jeder Erklärungsversuch doch völlig verfrüht.

<sup>17)</sup> Als Grundlage an Primärtexten ist neben Linsmayers Lesebuch (zit. Anm. 3) die Sammlung der elf ›Landstraße‹-Erzählungen (EA 1921) in einer Neuauflage greifbar: REGINA ULLMANN, Die Landstraße. Erzählungen, mit einem Nachwort von PETER HAMM, Zürich 2007.

Wirtshausschild analysiert, die 1917 entstanden ist und in der Novemberausgabe 1920 der Zeitschrift ›Die Neue Rundschau‹ erschien. Rilkes lobendes Urteil im Brief an Eva Cassirer-Solmitz vom 16. Dezember 1920 wurde seither viel zitiert: Zur „Diktathaftigkeit ihrer Produktion“, also zur zwingenden Unbedingtheit, mit der Ullmann sich dem Schreiben hingeben muss, sei „das Gelingen der Arbeit hinzugekommen“; oft habe er „auf diese irgendwann eintretende Macht ihres künstlerischen Willens“ gewartet.<sup>18)</sup> Wenn die Wirtshausschild-Erzählung auch sicherlich überall dort genannt ist, wo Ullmanns Name fällt, fehlt es doch an ausführlicheren Interpretationen.

## II.

### *Das Schild als Emblem: ›Von einem alten Wirtshausschild‹*

Gemessen am Gesamtwerk eher atypisch sind an dieser Erzählung der Handlungsreichtum, die durchgehaltene Spannung, Konzentration und Intensität des Erzählens sowie die Geschlossenheit des quasi-dramatischen Handlungs bogens.<sup>19)</sup> Entsprechend war der Text bei seiner Erstveröffentlichung mit der Gattungsbezeichnung „Novelle“ versehen.<sup>20)</sup> Einige Themenfelder und Verfahren, die eine Mikroanalyse dieser Erzählung erhellen soll, sind jedoch als bedeutsam für Ullmanns Gesamtwerk einzuschätzen.

Protagonist ist ein Bauernbursche, der Enkel einer schwerhörigen und fast blinden Greisin, die ein altes Wirtshaus in der Steiermark bewohnt. Bevor noch von irgendeiner Figur die Rede ist, wird dieser Hauptschauplatz genannt. Unser Blick wird auf das Wirtshausschild gelenkt, dessen genaue Beschreibung auffallen muss. Den folgenden Ausführungen liegt die These zu Grunde, dass das Schild als dingliches, emblematisches Bild des Textes den Erzählkern veranschaulicht und verdichtet.<sup>21)</sup> In der Interaktion von Bildbeschreibung und erzählter Handlung

<sup>18)</sup> RAINER MARIA RILKE, Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp, hrsg. von WALTER SIMON, Frankfurt/M. 1987, S. 181–185, hier: S. 182f. Dass die sonst so langsame Ullmann die Erzählung in drei Tagen niedergeschrieben hat, kommentiert Hamm mit den Worten „eben wie unter Diktat“. PETER HAMM, Die Zurückgebliebene. Etwas über Regina Ullmann, in: Allmende 28/29, Baden-Baden 1990, S. 45–67, hier: S. 61 (erneut abgedruckt in: ULLMANN, Die Landstraße, zit. Anm. 17, S. 153–181).

<sup>19)</sup> Hier gilt nicht, was VON MATT zu Recht als Merkmal vieler Texte Ullmanns hervorhebt: „Bestimmte Dinge oder Tatbestände werden wie unter die Lupe gelegt, so daß sie einem übergroß vorkommen, dann aber können sie unversehens wieder ihre Bedeutung verlieren und – für den Leser irritierend – in ein Nichts zurückfallen. Dieser wird in eine Vorerwartung getrieben, die sich dann als irrig erweist, indem Regina Ullmann das lange Aufgebaute leichthin zum Einstürzen bringt.“ Schreiben aus eigenen Beständen (zit. Anm. 5), S. 46. Der dramatische Handlungsbogen kontrastiert etwa dem disparaten Erzählen im Text ›Die Landstraße‹, der im selben Erzählzyklus veröffentlicht wurde.

<sup>20)</sup> Die neue Rundschau 31 (1920), S. 1240–1254, hier: S. 1240. In späteren Ausgaben fiel die Gattungsbezeichnung weg.

<sup>21)</sup> Vgl. übereinstimmend: „Sichtbares Zeichen dieses Bezogenseins der Dingwelt auf die menschliche ist das häufige Sichzusammenziehen des Erzählkerns in ein dingliches Bild: das

liegt ein Interpretationsansatz für die Erzählung. Das Wirtshausschild ist nicht allein titelgebend, sondern steht überdies auch innerhalb der Erzählung an prominenten Stellen, nämlich am Anfang sowie im Schlusssatz. Dies spricht für die genannte Hypothese. Sie erfordert, dass zunächst die Bildbeschreibung analysiert und davon ausgehend nach Bezügen in der gesamten Erzählung gefragt wird. Die Bildbeschreibung lautet:

Über der Türe aber hing ein Schild mit einem prächtigen Hirschen daraufgemalt. Der schwang sich mit seinen Vorderfüßen in den Wald hinein, während die Hinterbeine verweilten und einen Kirchturm und etliche Häuser durchblicken ließen. Eine ganze Welt, an deren anderem Ende ein Jäger kniete, ganz klein und belanglos, mit der Schrotbüchse in der Hand. Er zielte und zielte, als sei es ihm erst nachträglich eingefallen, dann erst, als längst der Hirsch schon enteilt war. (Manchmal geht es den Menschen so, nicht nur mit dem Wilde des Waldes.) (1,139)

Der in Klammern gesetzte auktoriale Kommentar, der gewissermaßen als *subscriptio* fungiert, stützt die vorgeschlagene Lektüre: Dem Bild kommt eine emblematische Schlüsselposition zu, denn bei dem Dargestellten handelt es sich um die Veranschaulichung eines allgemeinen, in andere Sinnbereiche zu übertragenden Sachverhalts.

In der Bildbeschreibung fällt die Dominanz des Hirschs auf. Er steht im Vordergrund und ist so das größte der dargestellten Elemente. In der Fläche zwischen seinen Hinterfüßen sind, weiter entfernt gelegen, ein Kirchturm und etliche Häuser sichtbar, ein Dorf also. Mit seinen Vorder- und Hinterbeinen verbindet der Hirsch zwei Bereiche, Wald und Dorf. In den Wald schwingt er sich hinein, während er mit den Hinterbeinen verweilt. Merkwürdig gleichzeitig stellt er Dynamik und Statik dar, was in den Verben „schwingen“ und „verweilen“ zum Ausdruck kommt. Die Kombination von Hirsch, Wald und Dorf wird vom auktorialen Erzähler als dem Bildbetrachter „eine ganze Welt“ genannt. Dass darauf eine Einheit modellhaft dargestellt ist, macht die besondere Bedeutung des Schilds aus.

Der Jäger aber kniet „an deren anderem Ende“, das heißt, gleichsam am Rand dieser als „ganz“ betrachteten Welt. Mit seiner Schrotbüchse zielt er auf den Hirsch, zielt und zielt, aber so „als sei es ihm erst nachträglich eingefallen“. Dieser Erzählerkommentar zum Bild bezeichnet den Jäger als Zögernden, Zuspätkommenden, der den richtigen Moment verpasst. So kann es zu keinem Schuss kommen. Der kleine, belanglose Jäger am Bildrand kontrastiert den prächtigen Hirsch in der Bildmitte. Nicht nur an Größe, sondern auch an Stattlichkeit und Schönheit übertrumpft er die anderen Elemente des Bildes. Die Bildbeschreibung ist so angelegt, dass eine

---

Wirtshausschild, die Waage, die Treppe, die Kutsche, das Glasfenster, der Apfel, die Landstraße, die Kirche. Alle sind sie Dinge, genau gesehen, Träger oder Ergebnis oder Ort des Handelns; in allen verdichtet sich darüber hinaus der Sinn der Erzählung zu einem Sinnbild.“ HERMANN KUNISCH, Regina Ullmann, in: DERS., Von der ‚Reichsunmittelbarkeit der Poesie‘, Berlin 1979 (= Schriften zur Literaturwissenschaft 1), S. 377–383, hier: S. 381. Kunisch führt dies allerdings nicht genauer aus. Wertvolle Anregungen verdanke ich einer Proseminararbeit zu Ullmanns Wirtshausschild-Erzählung, die SUSANNE VONTOBEL im Wintersemester 1995/96 an der Universität Zürich verfasst hat.



Dominanz des Jägers über den Hirsch – und damit ein Erschießen des Tiers – nicht in Frage kommt.

Indem der Bildbetrachter den Hirsch in Gedanken aus dem Bild enteilen lässt, bringt er in das zeitlich fixierte Bild eine zukünftige Dimension ein. Als *beschriebenes* wird das Schild so zu einem bewegten Bild, das vor dem inneren Auge des Lesers einem Film ähnlich abläuft.

Das Bild zeigt einen Jäger, der sich nur durch ein äußeres Merkmal, die Schrotbüchse, als solchen ausweist. Denn handlungsfähig ist er nicht. In umgekehrtem Verhältnis als dem erwartbaren sind Jäger und potentielle Beute dargestellt. Jener verkennt seine Situation, indem er mit dem Hirsch genau dasjenige Element erlegen will, welches auf dem Bild Dorf und Wald zu einer „ganzen Welt“ zusammenhält.<sup>22)</sup> Der märchenhafte Ton der Bildbeschreibung evoziert eine für ein Wirtshauschild typische Idylle, deren Fragwürdigkeit erst auf den zweiten Blick sichtbar und im erzählten Geschehen konkretisiert wird.

Vom Wirtshauschild spricht in der Erzählung freilich keiner mehr. Erst im Schlusssatz wird es nochmals erinnert, als *pars pro toto* des Wirtshauses. Dorthin, „wo der Jäger auf dem Wirtshauschild gemalt war und der Hirsch seinem Schrote enteilt“ (1,156), wird die Leiche des Protagonisten gebracht, in das Haus seiner Herkunft. Zuhause hat er sich allerdings dort nicht gefühlt, er hat nirgendwo hingehört. Aber diese Aussage greift vor, indem sie eine bedeutsame Parallelität zwischen Bild und erzähltem Geschehen benennt: Wie der Jäger am Rand der Welt steht, ist auch der Bauernbursche ein Außenseiter.

Zunächst aber ist eine kurze Zusammenfassung der Handlung notwendig.

Der Bauernbursche verliebt sich in ein – in den Augen der dargestellten ländlichen Gesellschaft – „blödsinniges“ (1,142) Mädchen.<sup>23)</sup> Zunächst genügt es ihm, ihr nachzusinnen, dann aber verspürt er immer stärkere Gefühle und quält ihn diese unmögliche Liebe zunehmend. Er beschließt, herkömmlich zu heiraten und macht sich an einem Sonntag auf, um bei einer Weberfamilie um die Hand der frommen Tochter anzuhalten. Die Familie bewirbt ihn herzlich. Auf dem Heimweg wird im angetrunkenen Bauernburschen der Wille immer stärker, das geistig zurückgebliebene Mädchen zu „haben“ (1,153). Dazu kommt es aber nicht, da er unterwegs zu ihr von Hirschen getötet wird.

So weit das pure Handlungsgerüst. Die Geschichte so zu erzählen, verfehlt aber das Entscheidende. Denn sie lebt von Zweideutigkeiten und Anspielungen, unheimlichen Vorahnungen und merkwürdigen Zeichen. Sie macht Deutungsangebote und stellt diese zugleich wieder in Frage. Um dies auszuführen, gilt es die Spur der Bezüge von Bildbeschreibung und erzählter Handlung weiter zu verfolgen.

<sup>22)</sup> Er selbst kniet am Rand dieser aus Dorf, Wald und Hirsch bestehenden Einheit, wobei ihn das Knien noch zusätzlich kleiner als der prächtige Hirsch erscheinen lässt.

<sup>23)</sup> Vgl. unter expliziter Nennung des Stadt-Land-Gegensatzes: „In der Stadt würde man ihre Krankheit vielleicht zu den Geisteskrankheiten gezählt haben. Hier aber auf dem Lande war sie die Blödsinnige, einfach die Blödsinnige“ (1,144).



Elemente des Bildes tauchen wieder auf, als der Blick des Bauernburschen auf das Dorf beschrieben wird, in dem die Webersleute ansässig sind: „Er sah den Kirchturm. Er sah jedes einzelne Haus, auch das der Webersleute“ (1,150).<sup>24)</sup> Die Geschehnisse im Dorf – der Kirchgang, die Einladung zur Weberfamilie und der nachmittägliche Besuch bei ihnen – machen dann deutlich: Was in der Bildbeschreibung als „Kirchturm und etliche Häuser“ bezeichnet wurde, ist in der erzählten Handlung als eine geordnete dörfliche Welt mit klaren sozialen Regeln, funktionierender Kommunikation, einem sonntäglichen Frieden und gepflegter Häuslichkeit konkret.

Dem Wald auf dem Bild entspricht im Text die Umgebung des alten Wirtshauses, das als „inmitten der Wälder auf einer Matte stehend“ (1,139) beschrieben wird. Dieser Ort, eine unbewohnt wirkende Stätte in unwegsamem Gelände, ist nun im Gegensatz zum Dorf durch Kommunikations- und eine merkwürdige Zeitlosigkeit charakterisiert. Der Haushalt wird durch die uralte, schwerhörige und fast blinde Großmutter des Protagonisten mehr schlecht als recht besorgt. Über sie heißt es:

Sie war so alt, als habe der Tod mit einer recht hohen Zahl bei ihr erst mit Rechnen angefangen und zähle jetzt hinaus, hinaus bis ins Hundert und mehr. Ja, diese Frau war sagenhaft. [...] Für sie gab es nur eine Zeit, die in ihr war; eine uralte Zeit. (1,140)

Nicht nur die Greisin, sondern auch die übrigen Insassen des öden Hauses – diesen Topos evoziert der Text – sind durch „Einsilbigkeit und Wunderlichkeit“ (1,140) geprägt. Ihr unspektakulärer Alltag ist von Arbeit bestimmt:

Und sonst geschah nicht viel Außergewöhnliches. Es war da, was da war. Und Arbeit war das meiste. [...] Im übrigen verlor sich auch einer ab und zu auf einen Tanzboden und anderswohin. Aber das war dann an einem Juchheitag, an dem das ganze Land sich drehte: um Fastnacht und um Erntezeit; da fragte niemand danach, daß auch diese kamen, die man ganz vergessen hatte. (1,140f.)

Nur selten wohnen diese Menschen sozialen Anlässen bei. Sie leben nach anderen Regeln und anderer Zeit als die Dorfbewohner, die nach sechs Werktagen den sonntäglichen Frieden genießen.

Am deutlichsten ist die Weiterführung des Hirschmotivs. Wie auf dem Schild nimmt der Hirsch auch innerhalb der Handlung eine zentrale Position ein. Auf dem Weg zur Weberfamilie sieht der Bursche von ferne eine Hirschkuh mitten auf dem Fahrweg stehen bleiben. Sie zwingt ihn zum Stillstehen<sup>25)</sup> – ein unheimliches Vorzeichen des Kampfes mit dem Rudel Hirsche, das den Burschen zuletzt tötet.

<sup>24)</sup> Der explizite Bezug auf das Haus der Webersleute fehlt übrigens in der Zeitschrift-Fassung noch, vgl. Die neue Rundschau 31 (zit. Anm. 20), S. 1249.

<sup>25)</sup> Versteht man die Hirschkuh, die mitten auf dem Weg steht, als Hindernis, so mag dies darauf verweisen, dass der Fahrweg und damit sein Entschluss zur Heirat mit der Weberstochter nicht der richtige sein kann. Zugleich lässt sich die Hirschkuh auf das Mädchen beziehen, wobei dem Bauernburschen die starke Neigung zum Mädchen den Weg zur Weberstochter versperrt. Von Ende her liest sich die Szene als Vorverweis, dass der Bauernbursche es mit dieser Kraft noch zu tun bekommen wird.

Die äußere Erscheinung des Burschen, er trägt „seine grüne Joppe“ und „seine langen Hosen und die Schafstiefel“ (1,149), verweist dabei auf den Jäger des Wirtshausschildes. Noch deutlicher wird der Bezug in jenem Gedankenbericht des Burschen, als der erste Hirsch ihn angreift: „Er mußte doch wissen, daß er kein Wild war, sondern ein Mensch. [...] Ob im grünen Rock oder im grauen. *Er* war der Jäger“ (1,154, Hervorhebung K. W.).

Bedeutsam ist nun, wie die Bezüge von Bildbeschreibung und erzählter Handlung sich verknüpfen lassen. Eine Entsprechung wurde bereits vorweggenommen: Wie der Jäger auf dem Bild ist auch der Bauernbursche ein Außenseiter. Im Text wird verschiedentlich konkret, dass der Bursche keinem Bereich zugehörig ist. Im Dorf der Webersleute fühlt er sich nicht wohl: „Ihm war ganz übel von den vielen Leuten“ (1,151). Aber auch im alten Wirtshaus mitten im Wald ist er nicht aufgehoben. Denn nachdem den Burschen die Liebe zum „blödsinnigen“ Mädchen wie ein Taumel erfasst hat, erfährt er sich als Außenseiter: „So ist es nicht zum Verwundern, daß sich einer von denen, die da in der dunkler werdenden Stube saßen, in seinem Wesen plötzlich abseits fand“ (1,141). Seine Liebesqual steigert sich immer mehr, aber er vertraut sich niemandem an.<sup>26)</sup> Und so wird die Umgebung zu einem morbiden Ort: „Wenn er hineinkam in sein Haus, war es ihm, als ginge er in sein Grab“ (1,147).<sup>27)</sup> Beim ersten Angriff des Hirschs schließlich verweist das Moment der Verknennung der Situation vom Burschen auf den Jäger des Wirtshausschildes zurück.

Wie gesehen, stehen Dorf und Wald auf dem Bild in der Erzählung für zwei unterschiedliche Lebensformen.<sup>28)</sup> Mit seinem Entschluss zu heiraten, versucht der Protagonist eine Integration in die dörfliche Lebensform. Die Formulierung, „er beschloß es, wie über sich hinaus“ (1,149), deutet die Problematik dieses Entschlusses an und lässt das Scheitern ahnen. Schon auf dem Rückweg von der Brautschau gewinnt die Neigung zum Mädchen wieder die Oberhand. Der

---

<sup>26)</sup> Dies hat er mit den anderen Burschen gemeinsam. Über die Reaktion auf den Projektionsraum, den das geheimnisvolle Mädchen bietet, heißt es *gender*-spezifisch: „Und alles das, was bald bekannt war, vergrößerte nur die Vorstellung von ihr. Die Mädchen hielten sie sich gegenseitig vor, neckend oder erschreckend. Die Burschen aber schwiegen meist, weil man über eine solche Sache nicht reden kann. | Auch der Bursche in dem kleinen einsamen Gasthaus sprach darum nicht“ (1,146).

<sup>27)</sup> Das Außenseitertum des Bauernburschen ist mehrfach belegt: „Er war, das merkte er, seit ihn die Liebe so mitgenommen, ein ganzer Sonderling geworden“ (1,149). Seine Nichtzugehörigkeit zu dieser Ganzheit von Dorf, Wald und Hirsch wird noch deutlicher, als der Bursche erkennt, dass seine Liebe zum blödsinnigen Mädchen von niemanden verstanden würde: „Denn wer auf der Welt glaubte einem da die Liebe. Und die Welt [hier wohl i. S. von geistiger Welt] hält wie Mörtel das Gebäude des Menschentums zusammen. Und da dies alles sein soll, anscheinend, so mußte man sich ausgestoßen fühlen aus ihr, sobald man nur nicht so dachte wie sie“ (1,146).

<sup>28)</sup> Auf der einen Seite gibt es das dörfliche Leben mit Kirche, Gemeinschaft, Kommunikation und klaren sozialen Regeln. Auf der anderen Seite die abgeschiedene Welt der Bauern im Wald, die Tag für Tag arbeiten und nicht viel Aufhebens machen in einem zeitlosen Lebenslauf.

Bauernbursche will doch zur Rosshalde gehen, wo es bei seinem Pflegevater, dem alten Rosshüter, wohnt. Die durchaus vielschichtige Liebe des Bauernburschen zum Mädchen ist nun nichts anderes mehr als körperliches Begehren. Der Trieb verdrängt alle anderen Gedanken, die der Text im Übergang bis hin zur erlebten Rede darstellt:

Er dachte nur, daß er jetzt der schönen Blödsinnigen begegnen wollte. Vielleicht stellte er sich vor, daß er sie rauben konnte. Sie war ja doch nur ein Tier. Dann aber ließ er wieder alles Denken, weil alles nicht wahr schien als nur das eine, daß er sie haben wollte. Er ging mit großen, rücksichtslosen Schritten darauf zu. (1,153)

Nicht nur *gleicht* der Bauernbursche mit seiner Kleidung einem Jäger, sondern er *ist* einer in übertragenem Sinn: er jagt die geistig zurückgebliebene Frau. Dass er sie besitzen will, sie nicht wie der alte Rosshüter pflegt und liebt wie eine eigene Tochter, entfremdet ihn der Lebensform auch jener Menschen, die im Text dem Wirtshaus mitten im Wald zugeordnet sind.<sup>29)</sup> Das Zitat macht zudem deutlich, dass die Analogie von Jäger und Bauernbursche sich in der Analogie von Hirsch und Mädchen fortsetzt. Aus der Sicht des Bauernburschen ist das Mädchen „nur ein Tier“ und das heißt hier auch: seelenlos. Dies verdeutlichen zahlreiche Hinweise im Text. Die Seelenlosigkeit des Mädchens wird nicht nur aus der Perspektive des Bauernburschen, sondern auch auktorial erzählt. Der Seelenlosigkeit wird dabei eine besondere Qualität zugesprochen. Etwa wird schon das zweijährige Mädchen „in seiner seelenlosen Zier“ als „lieblich“ (1,142) beschrieben, und für den Körper der zurückgebliebenen Heranwachsenden wird geltend gemacht, „der Schlaf der Seele“ habe ihm „so gut“ getan (1,143). An anderer Stelle wird das Mädchen als „ein unbeseeltes Wesen“ gekennzeichnet,<sup>30)</sup> das darin in mythischer Perspektivierung „in einem geheimen Sinne sogar mehr als nur ein Mensch“ ist (1,144).

<sup>29)</sup> Der alte Rosshüter und das Mädchen sind auch diesem Bereich zuzuordnen: Etwa wird das „Greisenalter“ des Rosshüters ausdrücklich mit jenem der Großmutter des Bauernburschen verglichen: „vielleicht war er schon so alt, wie jene alte Frau im Gasthaus“ (1,145). Das Mädchen wird ebenfalls mit der Großmutter in ihrer Wortkargheit, Bewusstlosigkeit und Eigentümlichkeit verglichen – wenngleich lediglich aus der Perspektive des Bauernburschen: „Seltsam, vor allem quälte ihn zu Hause seine Großmutter. Sie erinnerte ihn vielleicht an das Mädchen auf der Roßweide. Auch von ihr hatte er kaum je ein Wort gehört. Auch sie lebte sich fort, ohne es zu wissen. Auch sie war nicht wie andere Frauen“ (1,147).

<sup>30)</sup> Klar markiert als Perspektive des Bauernburschen heißt es überdies: Sie hätte sich anders verhalten, „wenn sie irgendeine Seele gehabt hätte (1,143). Die seelenlose Tier- und Pflanzhaftigkeit des Mädchens wird vielfach explizit und implizit genannt: Das Mädchen ist „weder ein Menschlein noch ein Gegenstand“ (1,142). Es erscheint dem Bauernburschen als „eine wunderbare Paradiesblume“, als „etwa ein lebensgroßes Enzian“ (1,143). Es ist ihm im „Zustand einer pflanzenhaft gebliebenen Seele“ (1,144). Der Rosshüter übernimmt die Aufgabe, das Mädchen zu „hüten“ (1,145 vgl. auch 1,146), wie man dies gewöhnlich von Tieren sagt. Der Bursche wird typischerweise in seinem Absichtsstehen, das ihn gewissermaßen mit dem Mädchen verbindet, auch unter jene gefasst, bei denen die Tierhaftigkeit in den Vordergrund rückt: „Man war auch gleichsam solch ein unsinniges Tier, nur nicht ein solch schönes, edelgeformtes wie das Mädchen“ (1,146). Und im Schlussabschnitt folgt das Mädchen „als ahnungsloses Geleite“ (1,156) dem Alten mit der Leiche.

Schon früh überschattet etwas Bedrohliches – eine Vergewaltigung – als Vorahnung das erzählte Geschehen, ohne dass sie aber ausdrücklich genannt wird. Über den Bauernburschen, der seine Anziehung zum Mädchen nicht artikulieren kann,<sup>31)</sup> heißt es: „Es würgte ihn das Darandenken schon allein, als hätte er die Tat begangen. Denn eine böse Tat wurde es immerhin“ (1,146). Und die Empfindung der Weberstochter, er sei „noch ein anständiger Bursche“ (1,152, Hervorhebung K. W.), enthält – mehr als ihr selbst bewusst sein kann – auch diesen bedrohlichen Sinn eines späteren triebhaften Verlusts der Selbstkontrolle. Ebenso wirkt bedrohlich, wenn der zurückkehrende Bursche als „ein Gemisch von Wein und Bier und Schnaps und von allerhand Gedanken, von belanglosen und von schlechten“ (1,153) beschrieben wird. Zu einer Vergewaltigung kommt es dann aber nicht. Denn auf dem Weg gerät der Bursche in Konflikt mit jener elementaren Kraft, die auf dem Wirtshausschild die „ganze Welt“ konstituiert, mit dem Hirsch. Er unterliegt ihr. Auf diese unheimliche Tötung läuft das Geschehen zu. Unheimlich ist sie deshalb, weil die Kausalzusammenhänge unklar sind. Wenn auch grundsätzlich offen ist, ob es solche überhaupt gibt, sind wir doch zur Sinnstiftung gleichsam gezwungen. Ähnlich wie Kleists berühmte Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹ evoziert der Text Kausalzusammenhänge und bleibt dann doch merkwürdig ambivalent.

Täuschung bietet der Text als erste, nahe liegende Erklärung für die Tötung an. Der Bursche lockte die Hirsche mit seinen Schafstiefeln an, die ein Klappern verursachen, „das an die Brunstzeit des Wildes erinnerte“ (1,153). Auch wird über den Bauernburschen mit einem kaum zufälligen Vergleich gesagt: „Beinahe so schnell wie ein Hirsch sprang er über den Graben“ (1,152). Hatten die Hirsche ihn zunächst für ihresgleichen gehalten? Diese Erklärung wird nochmals in Betracht gezogen, nach vollzogener Tötung:

Der Mond, die Sterne rührten sich nicht. Gott rührte sich nicht. Der Wald, die Wiese lagen da, als seien sie nicht. Nur die Tiere, mit diesem, der sie vergeblich getäuscht hatte in seinen Rohrstiefeln, als sei er eine Hirschkuh, eine reine, unschuldige, nur die Hirsche wogten noch immer in ihrem Gange mit der Beute auf ihrem Geweih. Die röhrenden Laute waren verstummt. Die Tiere schienen nur noch Freude zu sein, leerer Triumph. (1,155)

Aus der Annahme, dass die Hirsche den Burschen wegen des Klapperns seiner Rohrstiefel zunächst tatsächlich für eine Hirschkuh gehalten hatten, ließe sich folgern, er sei ihnen auf unglückliche Weise zum Opfer gefallen. Dabei handelt es sich keineswegs um ein harmloses Brunstspiel, sondern um eine gewalttätige Brunstwu. Dies ist parallel zur beabsichtigten Tat des Burschen zu lesen. Die Worte „Hirschkuh, eine reine, unschuldige“ assoziieren zwar das Mädchen. Indem der Bursche in der Konfrontation mit den Hirschen aber als vermeintliche Hirschkuh jene (Opfer-)Position einnimmt, die in der beabsichtigten Tat dem Mädchen zugekommen wäre, erfährt er am eigenen Leibe die Gewalt, die er dem Mädchen zugefügt hätte,

<sup>31)</sup> Die Anziehungskraft wirkt auf den Burschen sogar über weite Distanz: „Und während er noch eine Stunde und mehr entfernt war, fühlte er sich schon in ihrem Umkreis“ (1,153).

wäre es zu seiner Tat gekommen.<sup>32)</sup> Auf Sexualität deutet die Identifikation des Burschen mit den – auch quälenden – Brunstgefühlen männlicher Tiere hin, die sich im Röhren artikulieren:<sup>33)</sup> „Ein Hirsch röhrt. Er verstand ihn wohl. Er dachte an die Hirschkuh, die er auf dem Heimweg getroffen. Alles war ihm jetzt klar“ (1,153). Und als er einen den Mond anheulenden Hund hört, heißt es in identifikatorischer Projektion: „Die Tiere hatten eben auch zu leiden“ (1,153).

Die Hirsche tragen diesen, „der sie vergeblich getäuscht hatte“, triumphierend auf dem Geweih – dieses Schlussbild der Kampfepisode von gleichsam mythischer Kraft lässt aber stutzig werden: Haben die Hirsche etwa nicht erst während des Kampfes, sondern von Anfang an durchschaut, dass der Bursche keine Hirschkuh war? Für diese Lesart spricht auch das Adjektiv „vergeblich“ mit vielfältigen Implikationen: Hätte eine *geglückte* Täuschung die Rettung bedeutet? Hatten die Hirsche sich nicht täuschen *lassen*, ja, handelte es sich keineswegs um eine anfängliche Verwechslung mit möglicherweise vom Burschen selbst provozierten tödlichen Folgen, sondern um die intendierte Tötung eines Menschen? Diese Deutung bietet auch die folgende Textstelle an, verwischt sie aber zugleich in der vagen Als-ob-Formulierung: „Der Hirsch, als habe er ein böses Turnier mit einem Menschen vor, sprang über ihn hin“ (1,154). Unheimlicher gar wird eine frühere Stelle noch vor Erscheinen der Hirsche lesbar: „Kein Lüftlein ging jetzt. Und dennoch roch er etwas. Etwas Fremdes war es, etwas auf ihn Gerichtetes“ (1,153). In der Empfindung des Bedrohtseins scheint der Bursche vorauszuahnen, dass *er* das Opfer sein, dass er als der vermeintliche Jäger zum Gejagten werden wird. Die Hirsche haben es nicht auf irgend einen, sondern auf genau *diesen* Menschen abgesehen, der zu seiner Tat entschlossen war. In dieser Lesart handeln die Hirsche gleichsam stellvertretend für das wehrlose Mädchen. Die Tötung wird als Rache lesbar, als Rache für eine Tat freilich, die der Bursche noch nicht begangen hat. Sein Tod impliziert dann in religiöser Sicht eine Art vorweggenommener Sühne oder in psychoanalytischer Sicht einen Akt der Selbstbestrafung. Dass ein Gericht sich vollziehen würde, deutet bereits der merkwürdige religiöse Vergleich an, als der Bauernbursche sich zum Aufbruch ins Dorf der Webersleute bereit macht: „Am Brunnen wusch er sich wie zum Jüngsten Tag.“ (1,149) Auch schwingt oft eine religiöse Komponente mit, wenn vom Hirsch die Rede ist, etwa in der Formulierung „der schlanke, heilig nackte Körper“ der Hirschkuh und ebenso in der Interpretation des Wirtshausschildes durch den auktorialen Erzähler: „Dieses Bild aber wollte gewiss nur die Kraft und die Herrlichkeit dieses Tieres schildern“ (1,139). Die auf den ersten Blick harmlose Aussage

<sup>32)</sup> In der Zeitschrift-Fassung hieß der Teilsatz noch „als sei eine Hirschkuh eine reine, unschuldige, unterwegs“. Die neue Rundschau 31 (zit. Anm. 20), S. 1253. Mit der Beifügung des männlichen Personalpronomens „als sei er eine Hirschkuh, eine reine, unschuldige“ wird in der Buchfassung der Bezug auf den Burschen explizit.

<sup>33)</sup> Deutliche Korrespondenz, ja, Identifikation findet sich in der Zeitschrift-Fassung noch an weiterer Stelle: „Die Schuhe röhren wieder. Das Wild gleichfalls.“ Die neue Rundschau 31 (zit. Anm. 20), S. 1252. Für die Buchfassung wird dies verändert: „Die Schuhe klapperten wieder. Die Hirsche röhren“ (1,153).

zu Beginn der Erzählung nimmt, vom ihrem Ende her gelesen, im Anklang an das Unservater-Gebet die Thematik von Macht und Übermacht, Schuld und Sühne vorweg. Anhand kleiner Signale lässt sich diese unheimlichste Spur der Erzählung verfolgen, ohne dass die Ambivalenzen aufgelöst würden.

### III.

#### *Mythologische Anspielungen*

Was realistisch grausam geschildert wird, trägt zugleich die Züge einer mythischen Erzählung. Wie die Anspielung auf christliche Topoi legt auch der Rekurs auf den Mythos eine allegorische Lektüre nahe. Ausdrücklich erwähnt ist der Mythos von Amor und Psyche. Als Vergleich zum zurückgebliebenen Mädchen wird in einer Klammerbemerkung das Fallbeispiel eines „vierundzwanzigjährigen“, ebenfalls kranken, „von der Fallsucht behafteten“ Mannes herangezogen, dessen Dasein „von einer heiligen Reinheit“ hervorgehoben wird, der „so unverbraucht, so schuldlos“ um ein Viertel jünger wirkt, als er tatsächlich ist, und über den es heißt: „So, wie er schlief, schien er aber ein schlafender Liebesgott zu sein“ (1,143). Nachdem der „Jüngling“ mit einem Gott verglichen wurde, kommt das inzwischen erwachsen gewordene Mädchen in den Blick: „An diesen wundersamen Knaben erinnerte jetzt diese, zur Jungfrau gewordene. Sie hätte in der Phantasie seine Psyche werden können“ (1,143). Mit dem schlafenden Liebesgott ist also Amor gemeint. In verschachtelter, doppelter Vergleichsstruktur werden der fallsüchtige Jüngling und die „blödsinnige“ Jungfrau zum göttlichen Liebespaar Amor und Psyche erhoben, konnte es die zwar von Menschen abstammende Psyche doch wegen ihrer überirdischen Schönheit gar mit jener der Göttin Aphrodite aufnehmen und wurde sie schließlich von Zeus zur Vermählung mit Amor unsterblich gemacht.<sup>34)</sup> Die „Blödsinnige“ in ihrer übermenschlichen Seinsweise ist hier im Vergleich mit Psyche einem mythisch-göttlichen Bereich zugeordnet.

Neben diesem ausdrücklichen Rekurs auf den Mythos von Amor und Psyche erinnert das Handlungsmuster der Hirsch-Episode an den Mythos von Artemis und Aktaion. Dieser erzählt, wie der junge Thebaner und leidenschaftliche Jäger Aktaion während der Jagd an den bevorzugten Erholungsort der Göttin Artemis – eine wunderschöne klare Quelle – gerät und dort die Göttin nackt baden sieht, worauf diese den unbefugten Zuschauer erzürnt in einen Hirsch verwandelt.<sup>35)</sup>

<sup>34)</sup> „Ihre Schönheit war weit über das Menschliche, kein Lob konnte sie erreichen; ja, jede Sprache war zu arm, sie nur zu beschreiben. | Auch zogen Eingeborne sowohl als Fremdlinge, durch den Ruf von dieser Wunderschönheit neugierig gemacht, in Menge dahin. Alle wurden so vor Bewunderung darüber außer sich, daß sie die Prinzessin, nicht anders, als ob sie die Göttin Venus selbst wäre, in aller Förmlichkeit anbeteten.“ APULEIUS, Amor und Psyche, aus dem Lateinischen übertragen von AUGUST RODE, Zürich 1999, S. 5. „Der Gott der Götter reichte ihr [= Psyche] selbst den Becher der Unsterblichkeit dar. ‚Nimm, Psyche‘, spricht er, ‚und sei unsterblich!‘.“ Ebenda, S. 75.

<sup>35)</sup> Vgl. z. B. GERHARD FINK, Die schönsten Sagen der Antike, 4. Aufl., Frankfurt/M. 2006, S. 52–55.

Parallel zu Aktaion wird auch der Bauernbursche unversehens vom Jäger zum Gejagten. Hier wie dort nimmt das Geschehen ein tödliches Ende, indem der ehemalige Jäger von Tieren zerrissen wird, wenngleich im Fall Aktaions unerkant von seinen eigenen Hunden – und nicht von Hirschen während der Brunstzeit, wobei überdies, wie gezeigt, ambivalent bleibt, ob der Bursche unerkant war. Als weitere Parallelität ist die erotisch-sexuelle Komponente zu nennen. Wie Aktaion unerlaubt in die Intimsphäre der jungfräulichen Göttin eindringt, hätte der Bauernbursche bei Umsetzung seiner beabsichtigten Tat dieselbe Grenze gewaltsam überschritten. Auch in diesem zweiten Fall eines hier impliziten Rückbezugs auf den Mythos wird ausgerechnet das – zumindest in den Augen des Burschen seelenlose – Mädchen einem mythisch-göttlichen Bereich zugeordnet und also mythisiert, sie ist auf dieser semantischen Ebene der Erzählung, wie es hieß, „mehr als nur ein Mensch“ (1,144).

#### IV.

##### *Resümee und Ausblick*

Analytischer Fokus war die emblematische Hervorbringung von Bedeutungsbeziehungen als signifikantes Verfahren der Erzählung ›Von einem alten Wirtshausschild‹. Dingsymbol und erzählte Handlung verweisen wechselseitig aufeinander, wodurch zusätzliche Bedeutungsschichten – oder präziser Mehrdeutigkeiten – freigesetzt werden. Dieses Verfahren der Sinnaufladung nimmt der letzte Satz der Bildbeschreibung bereits vorweg, indem er deutlich macht: Die Szene auf dem Wirtshausschild verweist bildhaft auf etwas Allgemeines, nämlich wie dem Menschen als vermeintlichem Jäger seine Beute manchmal längst entglitten ist, ohne dass er es merkt, ja, dass er selbst gar in Wahrheit der Gejagte ist.

In der Erzählung ›Die Landstraße‹ (1921) sind die titelgebende, insbesondere durch Staub gekennzeichnete Straße<sup>36)</sup> sowie eine Schlange dingliche Elemente in der erzählten Realität, die symbolisch zu lesen sind. Anders als im Fall des Wirtshausschildes sind Erdenstaub wie Schlange aber entsprechend der christlichen Deutungskonvention derart offensichtlich Symbole, dass beide als dingliche Elemente der erzählten Realität völlig in den Hintergrund rücken. Gerade dort, wo die Schlange als Dinglelement der erzählten Realität auftaucht,<sup>37)</sup> fällt aber zugleich der Symbolbegriff explizit, wenn es über dieses „Getier“ heißt: „Und selber war es zusammengekauert in Biegungen und Wendungen, das Symbol seiner weglosen Wege“ (1,117). Vor der Beschreibung der dinglichen Schlange wurde der Mensch

<sup>36)</sup> So hat sich die Ich-Erzählerin „von dem Staube der Landstraße“ auf einen begrünten, kegelförmigen Berg, einen „Kogel“ (1,113), geflüchtet, von dem aus sie das Geschehen auf der Landstraße überblickt. Später heißt es in eigentümlicher Anthropomorphisierung der Landstraße: „Sie vergaß keinen Augenblick, daß sie sich Staub schuldig war, fußhohen Staub“ (1,115).

<sup>37)</sup> Schlafend liegt sie in einer Truhe auf jenem Wagen, auf dem die Ich-Erzählerin dann mitfahren wird (vgl. 1,117).



schon mit der Schlange verglichen, wobei textintern bereits eine Aufforderung zu einem symbolischen Verständnis – hier des Straßenstaubs – erfolgt ist: „Es war, als habe Gottvater ihn uns gelassen wie der Schlange des Paradieses, diesen Staub“ (1,115). Der menschliche Lebensweg ist demnach der biblischen Schlange parallel gesehen, die Gott in den Staub legte und zur mühevollen Fortbewegung im Staub verfluchte.<sup>38)</sup> Als ein aus dem Paradies Vertriebener ist der Mensch auf der staubigen Landstraße unterwegs – diese zeichenhafte Deutung wird bereits im ersten Teil der Erzählung kenntlich und in der Folge vertieft.<sup>39)</sup>

Noch genauer zu beschreiben ist die Beschaffenheit jener Elemente, die zu Symbolen werden. Im Fall des Wirtshausschildes ist dasjenige Element in der Realität des Textes, welches dann auch emblematisch zu lesen ist, interessanterweise ein Bild im konkreten Sinn. Vergleichbares lässt sich in anderen Texten Ullmanns beobachten. Anzuführen ist etwa das titelgebende Kirchenfenster in der Erzählung ›Madonna auf Glas‹ (1944) oder die Motivtafel im Text ›Die Barockkirche‹ (1925). Zwar wird das Geschilderte zunächst nur vorgestellt als auf der „Motivtafel dieses einen Schicksals“ (1,232) platziert – nämlich des Schicksals einer 47jährigen frommen Beguine, die, endlich in der ersehnten Barockkirche angekommen, aus Erschöpfung stirbt, weil sie an keinem Tag auf den Messebesuch verzichtet und deswegen auf ihrer Mission in ein Städtchen einen Umweg auf sich nimmt, sich dann aber unterwegs zur Kirche auf einem unbekanntem, beschwerlichen Waldweg verirrt hat. Entsprechend wurde die Hauptfigur schon vorher mit der Statur von „Barockfiguren“ (1,231)<sup>40)</sup> verglichen. Sogleich wird indes deutlich gemacht, dass die Motivtafel konkret in der Barockkirche ausgestellt ist, allerdings ohne dass der Leser erfährt, wer das Bild gemalt hat, geschweige denn, wie es in die Barockkirche gekommen ist.<sup>41)</sup> Ähnlich

<sup>38)</sup> Vgl. übereinstimmend: „Der Weg, welchen der Mensch über die Erde legt, der Weg, den wir Leben nennen dürfen, er ist entworfen nach dem Bilde der Schlange, welche der Gott in den Staub legte und zur Bewegung im Staub zwang. Der Weg ist immer ein Ausweg aus dem Paradies, ein Weggehen vom Garten; am Ausgang stehen die Engel mit dem flammenden Schwert, und zur Rechten und zur Linken ist die Erde gebreitet, der wir im Schweiß unseres Leibes begegnen.“ WERNER WEBER, Regina Ullmann, in: DERS., Tagebuch eines Lesers. Bemerkungen und Aufsätze zur Literatur, Olten 1965, S. 161–174, hier: S. 169.

<sup>39)</sup> Den zweiten Teil einleitend heißt es entsprechend dann ausdrücklich: „Wenn ich der Vertreibung aus dem Paradiese gedenke, so ist es mir, als sei das noch nicht lange her. [...] So wie sie jetzt beginnt, alle Tage, mit jedem neuen Menschenleben, ist es die Begebenheit eines einzigen“ (1,118). Das Vertriebenensein als *condition humaine* ist demnach ein solches, das sich gegenüber der biblisch Überlieferten verschlimmert hat. Es ist die einsame Vertreibung jedes Einzelnen, „keine Begebenheit zu zweit mehr und zu vielen, ja eines Volkes, und wieder der Stämme, die dieses Volk gründete ...“ (1,118).

<sup>40)</sup> Vgl. auch die Stelle, an der von der Beguine als „der kleinen Barockheiligen“ (1,235) die Rede ist.

<sup>41)</sup> „Und sie [= die Motivtafel] wurde in später'n Jahren *auch in Wirklichkeit* der Barockkirche einverleibt. Und wenn heute noch Einheimische oder Fremde durch diese großen Tanzhallen der Engel gehen, werden sie bewußt oder unbewußt darüber hinausträumend, vor diesem Bilde stehen bleiben“ (1,232, Hervorhebung K. W.). Passend zur religiösen Thematik der Erzählung wird diese Einverleibung als eine Art Wunder und das Stehenbleiben vor dem Bild als eine Art Heiligenanbetung inszeniert.

finden sich auf dem Kirchenfenster, der Madonna auf Glas in Ullmanns gleichnamiger Erzählung, Elemente der erzählten Realität wieder, nämlich die sich auf zwei Hügeln mitten im Böhmerwald gegenüberliegenden Schwesternkapellen, in deren einer in der Rahmenerzählung eine Fremde und ein betagter Edelmann im Anblick ebendieses perfekten Kirchenfensters zusammentreffen, dessen tragische Entstehungsgeschichte erzählt wird: „Ja, das waren die auf den beiden Anhöhen sich gegenüberstehenden Kapellen, in deren einer sie saßen: eine fremde Frau und ein alter Mann, einmütig zu dem Werke emporblickend“ (2,194). Elemente des Bildes kommen im Erzählten vor, interagieren mit ihm und kommentieren es, ähnlich, wie sich das Schild der Wirtshausschild-Novelle als Emblem lesen lässt. Wie gezeigt, ist die Bildbeschreibung als für die Handlung nebensächliches Element auf einer Metaebene bedeutsam, indem sie in der Dominanz des Hirschs über den die Situation verkennenden Jäger die Handlung gewissermaßen vorwegnehmend kommentiert. Die bedeutsame Verschiebung im Verhältnis von Jäger und Hirsch, die auf dem Wirtshausschild zur Darstellung kommt, mündet in den erzählten Vorgängen dann gar in einen Rollentausch: der vermeintliche Jäger wird zur Beute, die Hirsche werden zu Jagenden. In der ›Barockkirche‹ verbildlicht der Wald auf der Motivtafel „die Irrwege eines Menschen“ (1,232);<sup>42)</sup> später ist entsprechend vom „Gefängnis der Bäume“ (1,240) die Rede. Im Fall der ›Madonna auf Glas‹ wird der auf dem Kirchenfenster dargestellte Kelch ausdrücklich als „Sinnbild“ (2,194) in der Bedeutung der Leidensgeschichte Christi bezeichnet, die mit der Geschichte der Hauptfigur der Binnenerzählung – eines rechtschaffenen Glasschleifers, der einer Intrige eines Trunkenbolds zum Opfer fällt – parallelisiert wird. Analog dazu, wie sich mit dem Wirtshausschild der Bogen der Erzählung schließt, wird auch hier das Kirchenfenster am Ende nochmals beschrieben aus der Perspektive der Dorfbewohner, die zwar den Glasschleifer tot, zugleich aber sein Kunstwerk vollendet vorfinden.<sup>43)</sup> Dabei wird der Kelch in deutlichem Bezug auf die Geschichte Christi wie des Glasschleifers explizit als „Leidenskelch“ (2,209) gedeutet. Bild und Text interagieren in diesen drei Fällen auf bedeutsame Weise und tragen zur Symbolisierung des Erzählten bei. Sie steht im Zeichen einer Verschiebung des Harmlosen ins Beunruhigend-Rätselhafte. Sie zeigt sich mit Blick auf das – nur scheinbar harmlose – Wirtshausschild, auf welchem dem Menschen als bloß vermeintlichem Jäger seine

<sup>42)</sup> Zur Bildbeschreibung als ganzer vgl. 1,232f. Dem „Votivbild“ als Gattung der bildenden Kunst entspricht die „Legende“ als literarische Gattung. Die Bildkonstellation mit Barockkirche, Madonna und Beguine wird geometrisch als „Delta“ gefasst, worüber es heißt: „Aber der Weg von einem zum andern und von da zum Folgenden ist so verzweifelt gleich weit, daß man sich auf einem unendlichen Spaziergange befindet“ (1,233). Wie für die Beschreibung des Wirtshausschildes nachgewiesen, verweist auch hier der letzte Satz auf etwas Allgemeines.

<sup>43)</sup> Vgl. den Satzsatz der Erzählung: „Bis ihr [= der Dorfbewohner] von Schnee befangener Blick den Böhmerwald wiedererkannte, die beiden Zwillingkapellen, die einander friedlich zu grüßen schienen, und umrahmt von dieser geliebten Heimat: eine Muttergottes auf Glas, die zwar liebend ihr jubelndes Kind umfing, indessen mit der andern Hand, der man die Betrübnis bei aller königlichen Würde wohl anmerken konnte, den künftigen Leidenskelch verhüllte“ (2,208f.; vgl. dazu die Bildbeschreibung 2,194).

Beute entglitten ist, er selbst gar in Wahrheit der Unterlegene ist. Die dinglichen Bilder in diesen drei Texten veranschaulichen und verdichten den Erzählkern zu einem Sinnbild.

In der Wirtshauschild-Novelle wurde überdies die Evokation mythischer Konstellationen als ein Verfahren der Symbolisierung oder, wenn man lieber will, der Allegorisierung betrachtet. Sie situiert nicht nur das Mädchen in einer mythisch-göttlichen Sphäre, sondern gibt überdies dem Verhandelten das Gewicht einer zeitenthobenen Urszene und hebt am erzählten Geschehen jenen Rest hervor, vor dem jede logisch strukturierte Sinnstiftung versagen muss.<sup>44)</sup> In der Erzählung ›Die Landstraße‹ werden statt der mythischen christliche Urszenen evoziert. Das Motiv der Vertreibung aus dem Paradies ist eng verknüpft mit einem weiteren biblischen Motiv, dem Gleichnis vom verlorenen Sohn. Drei zentrale Figuren des zweiten Teils der Erzählung, der Wirt, der Schweinehirt sowie die Ich-Erzählerin selbst, repräsentieren je eine Fassung des biblischen Gleichnisses: „Jeder von uns dreien war eine Geschichte des verlorenen Sohnes“ (1,123). Der Schweinehirt lässt sich dabei am offensichtlichsten auf das Gleichnis beziehen.<sup>45)</sup> Die Ausweitung auf drei Figuren signalisiert, dass der Zustand der Verlorenheit – wie schon des Vertriebenseins – als *condition humaine* gesehen wird. Bezeichnend ist, welcher Ausschnitt des Gleichnisses in den Blick kommt: Keine Heimkehr, sondern das Verlorensein wird thematisiert. Wenngleich die Erzählung den Zustand der Vertreibung und des Verlorenseins gestaltet – anders als der lichte Garten Eden ist etwa der „Garten“ des Wirtshauses, in dem die Ich-Erzählerin dann absteigt, „staubig“ und „dunkel“ (1,118) – scheint Erlösung doch grundsätzlich möglich zu sein,<sup>46)</sup> allerdings ohne fixierten Zeitpunkt.<sup>47)</sup> So reflektiert die Ich-Erzählerin über die drei Fassungen des verlorenen Sohns rätselhaft: „Nur, wann sie endlich einmal reifen würden und süß abfallen, in das Paradies, das wußte man nicht“ (1,123). Die in den Figuren verkörperten drei Arten des Verlorenseins sind hier als Früchte gedacht, die reifen müssen, um dann, in eigentümlicher Umkehr der Redewendung des Abfalls vom Paradies, vom Baum abzufallen auf den Boden des Paradieses zurück. Vorerst aber befindet

<sup>44)</sup> „Wenn das authentische Mythische in seinen Ursprüngen aller Theorie, aller folgerichtigen Philosophie, allen logisch strukturierten Systemen vorauslag, so ist es, durchaus entsprechend, in späteren Zeiten nur dort möglich, kann nur dort Wirklichkeit werden, wo – trotz gegen- teiliger Anstrengungen – alle Theorie, alle folgerichtige Philosophie und alle strukturierten Systeme versagen.“ PETER VON MATT, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1991 (EA 1989), S. 209.

<sup>45)</sup> Vgl. Lukas 15, 11–32. Beim Schweinehüten kommt der Hunger leidende ‚verlorene‘ Sohn zu sich und beschließt, nach dem verprassten Leben zum Vater zurückzukehren.

<sup>46)</sup> Ein Durchleiden zur Erlösung, eine Anstrengung zum Licht“ diagnostiziert ähnlich WEBER, Regina Ullmann (zit. Anm. 38), S. 169.

<sup>47)</sup> Ein partielles Aufblitzen des paradiesischen Zustandes im Diesseits scheint möglich zu sein, wie sich z. B. am Martinsschmaus bei Bauersleuten in der Erzählung ›Durchs Glasaug‹ (2,272–279) oder am reichhaltigen Frühstück bei einer blinden Greisin im Text ›Nacherzählt‹ (1,188–193) zeigt. Gestört wird dieser Partikel des verlorenen Paradieses im ersten Fall durch das ungebetene Auftauchen der Base sowie im zweiten Fall durch die Lüge des gekauften Gugelhopfs.

sich der Mensch im Zustand des Verlorenenseins. Vorerst ist der Mensch auf der Suche, sei es, dass sein Weg – mythisch – als Odyssee oder – christlich – als Pilgerschaft oder als Versinnlichung des Heilwegs gesehen wird. Es ist ein Unterwegssein mit offenem Ausgang, mit unklarer Hoffnung auf ein zweites Paradies, wobei sich der Topos der Kindheit als erstem Paradies andeutet, phylogenetisch wie ontogenetisch verstanden: „Das Paradies ist ungewiß. Man hat ja damit begonnen, zum mindesten hat man es mitgebracht. Schau jeder, daß er es nicht aufbrauche bis zum letzten“ (1,118). Auf der Kippe zum Beunruhigenden befindet man sich angesichts der Landstraße, deren Staub der Mensch als aus dem Paradies Vertriebener gleichwohl zu entkommen sucht. Exemplarisch bestätigt sich, was Ullmanns Werk insgesamt kennzeichnet: „Die katholische Motivik von Leid und Mitleid, kreatürlicher Unschuld und Selbstaufgabe wird immer wieder von einem existenziellen Zweifel durchzogen, der in zahllosen Passagen von kaffkascher Schärfe aufscheint“.<sup>48)</sup> Einem solchen Zweifel ausgesetzt wird etwa auch die Frömmigkeit jener Beguine der ›Barockkirche‹, die „mit Gewalt in den Himmel kommen!“ (1,232) will.

Schließlich bleibt zu ergänzen: Mit der Evokation übergreifender Konzepte und symbolischer Deutungssysteme, seien diese nun biblisch oder mythisch, ist nur die eine Hälfte beschrieben, kennzeichnet Ullmanns Texte doch auch, dass eigentümlich konkret erfahren und detailliert erzählt wird. Die Erfahrung des unglücklichen Bauernburschen und sein grausamer Kampf mit den Hirschen werden – jenseits von jeder Symbolisierung – äußerst konkret. Wir müssen nachempfinden, wie der Bursche „furchtbar gequält“ (1,147) und isoliert wird durch sein Geheimnis, wie er das „blödsinnige“ Mädchen „wirklich schön“ (1,142) findet und doch das Sündige seiner Begierde ahnt, wie er diese durch Weggang und Heirat kanalisieren will und wie er schließlich nichts mehr denkt, außer „daß er sie haben wollte“ (1,153). Wir geraten, ähnlich der Wirkungsabsicht der antiken Tragödie, angesichts des Vorgeführten in kreatürliches Erschrecken. Und gerade weil so detailliert beschrieben wird, sind wir zugleich gezwungen, uns den „furchtbaren Kampf“ des Burschen mit den Hirschen noch weiter auszumalen: „Wie oft sie den Schädel getroffen, wie oft sie Arme und Füße gestreift, ist nur zu ahnen“ (1,155).

---

<sup>48)</sup> DOROTHEA DIECKMANN, Gold und Stein. Erzählungen von Regina Ullmann – und ein Roman über sie, in: Neue Zürcher Zeitung, Dienstag, 23. Oktober 2007, S. 47.