

Der Gast in den Erzähltexten des deutschen Realismus – am Beispiel von Stifters *Brigitta* und Raabes *Zum Wilden Mann*

Jiang Aihong
(Beijing)

Kurzzusammenfassung: Das Programm des deutschen Realismus steht im Widerspruch zu seiner Zeit, was zur Koexistenz von Divergenz und Konvergenz in den realistischen Erzähltexten führt. Trotz des idealistischen Anspruchs harmonischer Totalitätsstiftung finden sich dissonante Elemente, die als erfahrene Verunsicherung einen Gegensatz zum Verklärungswunsch bilden. Dies wird durch besondere Erzählstrategien und Erzählstrukturen verwirklicht, wozu die Einführung der Figur des Gastes gehört. Als Gast vermag er es, hinter der ästhetischen Harmonie das Unvereinbare und das Verschwiegene auszuloten, auch kann er mit der Fremdheit in der eigenen Person konfrontiert werden, als Fremder kann er selbst mit seinen Geheimnissen Angst und Unruhe hervorrufen. Diese Funktionen des Gastes werden in der vorliegenden Arbeit am Beispiel von Adalbert Stifters *Brigitta* und Wilhelm Raabes *Zum Wilden Mann* untersucht.

1 Der Gast und sein Sonderstatus

Gastliche Begegnung ist ein häufiges Thema literarischer Werke, denn in gastlichen Szenen ist die Erzählung eine wesentliche Form der Kommunikation. Die Begegnung mit dem Fremden fordert das Erzählen heraus. Gäste und Gastgeber befinden sich in einem temporären Schweb- bzw. Schwellenzustand zwischen Eigenem / Bekanntem und Fremdem / Unbekanntem. Der Austausch findet im Erzählen statt. Erzählt wird vom eigenen Herkommen, von Erfahrungen und Absichten des Aufenthalts. Dabei ist Erzählung ein Mittel, durch welches das gegenseitige Verständnis verbessert wird. Die gastliche Begegnung bietet also einen reichhaltigen Stoff für die literarische Produktion.¹

Da der Gast von außerhalb kommt, also für die Einheimischen ein fremdes Element darstellt, ist die Forschung über den Gast häufig mit der Forschung über die Fremdheit verbunden. Der Begriff ‚Fremdheit‘ (Alienali-tät) steht in unmittelbarer Nähe zum Begriff ‚Alterität‘. Während ‚Alterität‘ ‚Andersheit‘ bedeutet und „eine Differenz bezeichnet, die nicht explizit

¹ Vgl. Peter Friedrich / Rolf Parr (Hg.), Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation. Heidelberg 2009, S. 8-10.

bewertet wird, betont das Wort ‚fremd‘ den Standpunkt des eigenen und kann als ‚Interpretament von Andersheit‘ verstanden werden.“² Während in der Kulturwissenschaft Fremde keine vorfindbare Gegebenheit oder Eigenschaft eines beobachteten Objekts bedeutet, sondern nur als relationale Qualität untersucht wird³, verstehen psychoanalytisch orientierte Konzepte das Fremde als Selbsterfahrungspotential. Hier wird die Fremdheit, die sich in die eigene Person verschoben hat, erkundet. Das Subjekt ist heterogenen Widersprüchen ausgesetzt. Es ist ambivalent und gespalten. Die Begegnung mit dem Fremden ist eigentlich die Begegnung mit der eigenen Fremdheit, mit den verschwiegenen, verdrängten Räumen des Inneren.⁴

Als ein Fremder hat der Gast einen besonderen Status. Zunächst ist dieser zeitlich vorübergehend. Das bietet den Gästen einen relativ freien Handlungsraum. Sie können einerseits ihre eigenen Lebensgewohnheiten behalten, andererseits sind sie frei von der Fesselung durch Sitten, Gebräuche und Normen des Aufenthaltsortes. Das hält sie in einem Schwellenzustand, „weder nur bei sich selbst, noch nur irgendwo anders“⁵. Deshalb gilt der Gast als unberechenbar und unzuverlässig. „Obschon man vielleicht seinen Namen und seine Herkunft kennt, sind zumindest seine Absicht, die Dauer sowie die Wirkung seines Aufenthalts nicht mit Sicherheit zu deuten“⁶. Diese Unbestimmtheit zeigt sich nach der Untersuchung Bürner-Kotzams schon in den verschiedenen Wurzeln des Begriffs ‚Gast‘. Das Wort stamme einerseits aus dem indogermanischen ‚ghosti-s‘, das wiederum dem lateinischen ‚hostis‘ zugrunde liege und ‚Fremder‘ oder ‚Feind‘ bedeute; andererseits leite es sich aus dem lateinischen ‚hospes‘, das sowohl ‚Befremdung‘ als auch gegenseitige ‚Verpflichtung‘ beinhalte, ab.⁷ Daraus kann man folgern, dass die Bedeutung des Wortes ‚Gast‘ von Anfang an ambivalent ist: Es kann ein Freund, aber auch ein Feind gemeint sein.

Aufgrund des Sonderstatus, wie Bernhardt Waldenfels ihn im Hinblick auf den Fremden feststellt, ist der Gast niemals ein selbständiges Subjekt, sondern er ist in eine Ordnung ‚geschlichen‘ und befindet sich stets „an den Rändern und in den Lücken der diversen Ordnungen“⁸, so dass sich Frem-

² Alexandre Kostka / Sarah Schmidt, Alterität und Interkulturalität, in: Methodengeschichte der Germanistik, Jost Schneider (Hg.), Berlin / New York 2009, S. 37f.

³ Vgl. Marina Münkler / Ortrud Gutjahr, Alterität und Interkulturalität, in: Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte, Claudia Benthien / Hans Rudolf Velten (Hg.), Reinbek 2002, S. 325.

⁴ Vgl. Julia Kristeva, Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M. 2013, S. 208-210.

⁵ Hans-Dieter Bahr, Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik. Leipzig 1994, S. 162.

⁶ Evi Fountoulakis / Boris Previsic, Gesetz, Politik und Erzählung der Gastlichkeit, in: Ders. (Hg.), Der Gast als Fremder. Narrative Alterität in der Literatur. Bielefeld 2011, S. 10.

⁷ Vgl. Renate Bürner-Kotzam, Vertraute Gäste – Befremdende Begegnungen im Texten des bürgerlichen Realismus. Heidelberg 2001, S. 22.

⁸ Bernhardt Waldenfels, Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1997, S. 11.

des und Eigenes „auf der phänomenalen Ebene ineinander schieben, ohne deswegen miteinander zu verschmelzen“⁹. Dies führt dazu, dass er als Außenstehender über die Möglichkeit verfügt, objektiver als der Ansässige zu urteilen. So kann er die Verhältnisse aus einem von den Einheimischen unterschiedlichen Blickwinkel beobachten und vernachlässigte oder absichtlich verborgene Dinge entdecken. Gleichzeitig kann er mit seinem freien Status Tabus anrühren, Spuren verfolgen und ‚Wahrheiten‘ herausfinden. Deshalb kann man sagen, dass der Gastgeber, wenn er den Gast zu sich einlädt, seinen eigenen privaten Raum für diesen öffnet. Sobald ein fremdes Element einbricht, bedroht es die bestehende Ordnung, bringt Unruhe mit sich und bewirkt eine Veränderung.¹⁰

2 Der Gast in der Literatur des poetischen Realismus

Der Gast ist eine häufig vorkommende Figur in den Erzähltexten des deutschen Realismus. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts brachten die rasante Entwicklung von Wissenschaft und Technik und die Beschleunigung der Industrialisierung umwälzende Veränderungen für die Gesellschaft und das alltägliche Leben mit sich. Die Erfindung neuer Verkehrs- und Kommunikationsmittel revolutionierte die Erfahrung und Wahrnehmung der Menschen von Raum und Zeit. Alles schien rascher vorüberziehend und zunehmend undurchschaubar zu sein. Starke Fremderfahrung und kognitive Krise prägten die innere Welt der Menschen in dieser Zeit, wie Heinrich Heine schilderte:

Die Zeit rollt rasch vorwärts, unaufhaltsam, auf rauschenden Dampfwagen [...]. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unserer Anschauungsweise und in unseren Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. [...] Unsere ganze Existenz [wird] ins neue Gleis fortgerissen, fortgeschleudert.¹¹

Angesichts der unübersichtlichen und kontingent erscheinenden Realität versuchten die Realisten, eine harmonische und vollständige Welt in der Literatur wiederherzustellen. Daher plädierten sie für eine poetische Verklärung und eine mimetisch-plausible Repräsentation der Wirklichkeit. Totalität, Kausalität und Durchsichtigkeit sind Grundprinzipien des poetischen

⁹ Ebenda, S. 196.

¹⁰ Vgl. Evi Fountoulakis / Boris Previsic (Hg.), a. a. O., S. 15.

¹¹ Heinrich Heine, *Lutetia*, in: Ders., *Historisch Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 14, Bearbeitet von Volkmar Hansen. Hamburg 1990, S. 57.

Realismus, phantastische oder unerklärliche Phänomene sind grundsätzlich aus dessen Darstellungsbereich ausgeschlossen.¹² Man erkennt hier einen Widerspruch zwischen dem programmatischen Realismus und seiner Zeit, denn wie kann man die modernen Fremderfahrungen der Menschen ausdrücken, ohne dabei von den realistischen Prinzipien abzuweichen? Die Figur des Gastes ermöglicht es, dieses Dilemma der Realisten zu bewältigen. Mittels der Figur ‚Gast‘ werden die innere Gespaltenheit, Widersprüche und Ängste des Einzelnen unter der scheinbar herrschenden Harmonie präsentiert. Dank des Status des Gastes und seiner zeitlich begrenzten Anwesenheit ist es literarischen Texten einerseits erlaubt, Tabus zu verletzen, und andererseits vor unmittelbaren heftigen Konflikten und Verunsicherungen zu schützen. Hierin sieht man „eine Verbindung von erzählstrategischen Wagnissen und [versöhnlichen] Konfliktlösungen und Handlungsausgängen“¹³.

In den Erzähltexten des poetischen Realismus tritt die Figur des Gastes häufig auf. Er ist meist ein Bekannter oder Vertrauter, den der Gastgeber schon lange nicht mehr gesehen hat. Beide waren Jugend- oder Studienfreunde, frühere Geliebte oder Reisefreunde.¹⁴ Entweder sind die Gäste eingeladen oder sie sind unerwartet gekommen. Gleichgültig wie, so sind doch alle während des gastlichen Zusammenseins durch die fremd gewordene Vertrautheit einigermaßen verstört. Rolf Parr fasst in seiner Studie in Hinblick auf die Fremdheit die Gastlichkeitsszenarien in der realistischen Erzählliteratur in vier Strukturkomponenten zusammen: 1. Die unvorhergesehene Fremdheit des Gastgebers; 2. Die Fremdheit des eigentlich vertrauten Gastes; 3. Die Fremderfahrung des Gastgebers gegenüber sich selbst oder seiner engeren Umgebung nach der Ankunft des Gastes; 4. Die vermittelnde Funktion des Gastes zwischen dem Gastgeber und einer dritten Person.¹⁵ In den folgenden zur Analyse ausgewählten Werken von Adalbert Stifter und Wilhelm Raabe manifestieren sich diese vier Komponenten in unterschiedlichem Maße.

3 Der Gast als Teilhabender eines beglückenden Geschehens in *Brigitta*

In Stifters *Brigitta* ist die Figur des Gastes der Erzähler selbst. Im erzählerischen Rahmen erinnert sich der Ich-Erzähler an ein entscheidendes Erlebnis aus der Jugend. Als ehemaliger Reisefreund wird er von der männlichen

¹² Vgl. Otto Ludwig, Der poetische Realismus, in Gerhard Plumpe (Hg.), Theorie des bürgerlichen Realismus. Stuttgart 1985, S. 148f.

¹³ Renate Bürner-Kotzam, a. a. O., S. 52.

¹⁴ Vgl. ebenda, S. 56.

¹⁵ Vgl. Rolf Parr, Unruhige Gäste bei Wilhelm Raabe, in: Peter Friedrich / Rolf Parr (Hg.), Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation. Heidelberg 2009, S. 302.

Hauptfigur der Novelle, dem Major Stephan Murai, auf dessen Gut Uwar in der ungarischen Steppe eingeladen. Dort ermittelt und verfolgt er die Liebeserlebnisse des Gastgebers und seiner Geliebten Brigitta. Es geht dabei um eine ungewöhnliche Liebesgeschichte zwischen einem schönen Mann und einer hässlichen Frau, die sich trotz unveränderter Liebe voneinander scheiden lassen und später wieder zusammenkommen. Der Gast-Erzähler hat diesen Prozess als Zeuge erlebt und dabei auch sein eigenes Lebensziel gefunden.

Am Anfang der Novelle äußert der Erzähler, dass er sehr gespannt auf das Wiedersehen mit seinem Freund sei, weil der ihm in der Einladung schrieb, er habe in der Heimat „ein Ziel gefunden, das er sonst vergeblich auf der ganzen Welt gesucht hatte.“¹⁶ Der Erzähler ist neugierig darauf, welches Glück der Freund Murai nun gefunden hat.

In der Novelle litten alle drei Figuren zuvor unter einer Störung der persönlichen Identität. Im Text wird mehrmals erwähnt, dass Stephan Murai, bevor er sich in der Heimat niederließ, viele Jahre in der Welt umherzog und sich an keinen Ort und keine Person band. Es scheint so, „als hätte er sich, obwohl er schon gegen die fünfzig Jahre ging, seine Seele bis jetzt aufgehoben, weil sie das Rechte nicht hatte finden können.“¹⁷ Wandern' ist also ein wichtiges Motiv der Novelle. Es bezieht sich nicht nur auf die geographischen Bewegungen der Figuren, sondern es dient auch „als Ausdruck für die Suche nach der eigenen Identität“¹⁸. Auch der Gast-Erzähler wanderte damals ruhelos in der Welt umher und wusste zu der Zeit nicht, „was [er] zu erleben und zu erforschen“¹⁹ verhoffte.

Der Prozess des Wiederzusammenkommens von Brigitta und Murai ist gerade der Prozess ihres Kampfes gegen die innere und äußere Welt. Im Text kann man eine Reihe von semantischen Gegensätzen finden: innere und äußere Welt, Kultur und Natur, Schönheit und Hässlichkeit, Angst/Bedrohung und Harmonie. Die eigene Identität zu finden, bedeutet für Brigitta und Murai, die innere Fremdheit zu beseitigen und die verlorene Harmonie wiederherzustellen.

Das innere Unbehagen kommt für beide aus der Kulturwelt. Gleich am Anfang der Novelle wird der Konflikt von Schönheit und Hässlichkeit, der differenten Sichtweisen von Innen und Außen erörtert:

In dem Angesichte eines Häßlichen ist für uns oft eine innere Schönheit, die wir nicht auf der Stelle von seinem Werte herzuleiten vermö-

¹⁶ Adalbert Stifter, *Brigitta*, in: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Band 2, Wiesbaden 1959, S. 187.

¹⁷ Ebenda, S. 189.

¹⁸ Christiane Baumann, *Angstbewältigung und „sanftes Gesetz“*. Adalbert Stifter, *Brigitta* (1843), in: *Deutsche Novellen*, Winfried Freund (Hg.), München 1993, S. 125.

¹⁹ Adalbert Stifter, *Brigitta*, a. a. O., S. 186.

gen, während uns oft die Züge eines andern kalt und leer sind, von denen alle sagen, daß sie die größte Schönheit besitzen.²⁰

Brigitta ist gerade eine solche Person, unter deren häßlichem Aussehen sich ein stolzes Herz verbirgt. Von klein auf lebt sie wegen ihrer Häßlichkeit von familiären und sozialen Bindungen isoliert, was zu ihrem rebellischen und ungebärdigen Charakter führt. Ihr Herz, dem es an Liebe und Fürsorge mangelt, ist wie eine immer größer werdende „Wüste“ (224), bis sie Stephan Murai trifft. Der schöne und anmutige Murai ist in der Abgeschiedenheit auf dem Lande aufgewachsen. Daher bewahrt er ein einfaches und natürliches Herz, das ihn in der hauptstädtischen Gesellschaft eigenartig erscheinen lässt. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass er sich von innerlich starken und selbstbewussten Brigitta beim ersten Anblick angezogen fühlt. Brigitta verlangt von Stephan „die allerhöchste“ Liebe, eine Liebe „ohne Maß und Ende“ (230). Doch Murai kann ihr Bedenken nicht richtig verstehen. Nach der Heirat führt er das Eheleben ganz im traditionellen Sinn und kann nicht absehen, dass die Umgebung die Andersartigkeit Brigittas und die den gesellschaftlichen Erwartungen widersprechende Ehe nicht tolerieren würde. Als Murai die Isolation schließlich nicht mehr erträgt und einen kurzen Seitensprung wagt, trennt sich Brigitta von ihm. „Aber endlich nahm sie das aufgequollene, schreiende Herz gleichsam in ihre Hand, und zerdrückte es.“ (236) Nach der Scheidung zieht sie mit ihrem Sohn auf ihr geerbtes Gut Maroshely in der Steppe. Was Stephan Murai betrifft, so wandert er fünfzehn Jahre lang ziellos in der Welt umher.

Man erkennt, dass beide Figuren bisher keine glücklichen Menschen gewesen sind. Die innere Wildnis hat nicht nur sie selbst, sondern auch die Menschen um sie herum verletzt. Die Bewältigung der inneren Fremdheit geschieht nach ihrem Umzug in die Steppe, während der Bearbeitung des Naturlandes. Brigitta macht aus der Wildnis Kulturland, legt Wege an, hegt Quellen ein und lässt zum Schutz gegen die Wölfe Mauern errichten. Durch die Kultivierung der äußeren Öde wird auch ihre innere Wüste bewältigt. Auch Murai erlebt eine innere Wandlung. Nach seiner Rückkehr nach Uwar erwirbt er durch seine Nachbarin Brigitta landwirtschaftliche Kenntnisse. Er ist „Landmann, Kultivator, Straßenbauer, Lehrer des Volkes, ja sogar Heiler“²¹. In der gemeinnützigen Arbeit haben die beiden nun ihren Lebenssinn gefunden.

Doch das Verhältnis zwischen ihnen ist „von ganz merkwürdiger Art“²². Sie haben sich darauf geeinigt, dass Freundschaft, Aufrichtigkeit

²⁰ Adalbert Stifter, *Brigitta*, a. a. O., S. 187.

²¹ Gerda Wesenauer, *Literatur und Psychologie*. Am Beispiel von Stifters *Brigitta*, in: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich*, 38 / 1,2 (1989), S. 69.

²² Adalbert Stifter, *Brigitta*, a. a. O., S. 244.

und „gleiches Streben und Mitteilung zwischen ihnen herrschen sollte, aber weiter nichts“²³. Dieses Verhältnis verändert sich, als ihr gemeinsamer Sohn von Wölfen angefallen wird. Die von der Natur herrührende Todesgefahr lässt sie erkennen, was im Leben am wichtigsten ist. Nach dem Leid vieler Jahre herrscht nun endlich Harmonie zwischen ihnen.

Als Zeuge dieses beglückenden Geschehens zieht der Gast-Erzähler daraus ebenfalls einen Gewinn. „Er entscheidet sich für den Lebensstil des Schaffenden, Bewahrenden und Seßhaften, gegen denjenigen des flüchtigen Abenteurers und Nomaden.“²⁴ So wird die innere Divergenz aller drei Figuren der Novelle bewältigt. Das „sanfte Gesetz“ als künstlerische Auffassung des Autors Stifter findet hier seine Erfüllung:

Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren gelassenen Sterben.²⁵

Doch auch wenn die Erzählung an der Textoberfläche ein glückliches Ende zu nehmen scheint, ist der Ehebund von Brigitta und Murai „nur in der selbstgewählten Abgeschiedenheit“²⁶ in der Steppe möglich, wie Christiane Baumann in ihrer Studie feststellt. Ihr Leben ist wie auf „einer Insel inmitten der Wüste“²⁷, isoliert sowohl von der wilden Natur als auch von der entfremdeten Kultur und dennoch ständig den Bedrohungen der Außenwelt ausgesetzt. Es geschieht nicht zufällig, dass ihr Sohn gerade am Ort des Galgens von Wölfen überfallen wird. Der Ort, wo früher „die Übeltäter aufgehängt worden sind“ (198), liegt auf dem unkultivierten Land zwischen Uwar und Maroschely. Durch die unvorhersehbare Wiederkehr der Wölfe wird angedeutet, dass die Drohung der Außenwelt noch immer existiert. Das Glück von Brigitta und Murai ist demnach nur auf die kultivierte Naturwelt begrenzt.

Diesen Prozess der Versöhnung verfolgt der Gast-Erzähler aufmerksam. Bereits seit seiner italienischen Reise beobachtet er seinen Reisefreund. Nach seiner Ankunft in Uwar nutzt er alle Gelegenheiten, um das verschwiegene Geheimnis des Gastgebers aufzudecken. Er merkt sich wichtige Anhaltspunkte in der Umgebung, führt Gespräche mit Gastgeber und Dienern und erkundigt sich bei den Einheimischen nach der Vergangenheit des Gutsbesitzers. Dank des Status des Gastes gelingt es ihm, die durch ein Auf und Ab gekennzeichnete Liebesgeschichte klar zu erfassen und dadurch die Men-

²³ Ebenda, S. 244

²⁴ Gerda Wesenauer, a. a. O., S. 56.

²⁵ Adalbert Stifter, Vorrede der Bunten Steine, in: Ders., Gesammelte Werke in sechs Bänden, Band 3, Wiesbaden 1959, S. 7.

²⁶ Christiane Baumann, a. a. O., S. 125.

²⁷ Ebenda.

schen in der Konfrontation mit der Bedrohung aus der Innen- und Außenwelt erzählend zu präsentieren.

4 Der Gast als Fremder in *Zum wilden Mann*

Wenn der Gast in *Brigitta* selbst ein beobachtender Erzähler ist, so ist er in Raabes *Zum wilden Mann* eine zu beobachtende Figur des Erzählers. Die 1874 entstandene Novelle soll die erste moderne Gasterzählung und gewissermaßen der Prototyp sein, den Raabe in den nachfolgenden Texten dann zu variieren sucht.²⁸ Die Geschichte erzählt von einem Mann namens Philipp Kristeller, der dreißig Jahre zuvor von seinem Freund mit dem sprechenden Namen August Mördling ein rätselhaftes pekuniäres Scheingeschenk erhielt, mit dem er eine Apotheke kaufte. Dreißig Jahre später kommt der Freund plötzlich zurück und fordert die Rückzahlung des angeblichen Darlehens inklusive Zins und Zinseszins, was zum Bankrott der Apotheke führt. Die Novelle beginnt gerade am Abend des dreißigsten Jubiläums des Erwerbs der Apotheke, zu dem Kristeller die Honoratioren des Ortes einlädt. Als er den Gästen erzählt, wie er einst in den Besitz der Apotheke kam, taucht der ehemalige Freund mit dem neuen Namen Oberst Agonista unerwartet auf. Der Plot der Novelle weist Anklänge an eine Kriminalerzählung auf. Julia Bertschik spricht von einem „spurenverfolgenden Erzählen“²⁹. In der Tat herrscht in der Novelle eine nachhaltig spannende und manchmal unheimliche Stimmung. Es gibt zwei Erzählebenen: Auf der ersten Ebene steht der auktorial figurierte Erzähler, der an einem stürmischen Abend den ebenfalls figurierten Leser in die Apotheke *Zum wilden Mann* einführt, um sich zugleich im Haus „wie in der Geschichte vom *wilden Mann*“³⁰ zu befinden. Auf der zweiten Ebene sind Gäste und Gastgeber im Hinterzimmer der Apotheke angesiedelt, wo sie in einem trinkfreudigen Kreis die Geschichte der Apotheke erzählen und erzählt bekommen.

Während in *Brigitta* der Erzähler als Gast mit den beiden Hauptfiguren eine triadische Konstellation bildet, begegnet man in *Zum wilden Mann* den Antagonisten Philipp Kristeller und Agonista. Im Vorantreiben des Erzählens und des Handlungsverlaufs entwickelt sich die Rolle Agonistas von einem alten Freund zu einem bedrohlichen Gast bzw. Fremden, während Philipp das ganze Geschehen hindurch nach dem „auf idealistischer Herzensbildung basierenden Gastlichkeitsgebot“³¹ handelt. Anders als in *Brigitta*, wo

²⁸ Vgl. Rolf Parr, a. a. O., S. 303.

²⁹ Julia Bertschik, „Giftigen Geschenken“ auf der Spur. Kriminalistische Erzähl-Anschlüsse zwischen Wilhelm Raabe und Friedrich Glauser, in: „Die besten Bissen vom Kuchen“. Göttingen 2009, S. 342.

³⁰ Wilhelm Raabe, *Zum wilden Mann*. Stuttgart 2007, S. 5.

³¹ Rolf Parr, a. a. O., S. 304.

vor allem von der inneren Fremdheit des Gastgebers die Rede ist, wird hier der Gastgeber durch die Fremdheit des Gastes irritiert. Agonista wirkt unzuverlässig, er ist unberechenbar, geheimnisvoll und sogar unheimlich. Zuerst bringt sein plötzliches Auftauchen Unruhe mit sich: Man weiß nicht, zu welchem Zweck er gekommen ist. Besonders die Tatsache, dass er mittels einer Zeitungsreklame für Kristellers Likör den Freund aus früherer Zeit gefunden hat, lässt erahnen, dass sein Besuch mit einer bestimmten Absicht verbunden ist. Nach seiner Ankunft erklärt er, dass er vor dreißig Jahren wegen der „schwersten Last“³², der Ausübung eines ererbten Scharfrichteramts, das ererbte Geld seinem Freund Philipp gegeben habe und danach ohne weitere Habe nach Brasilien ausgewandert sei. Doch mit der Annahme dieser Gabe scheint Kristeller unbewusst „einen Teufelspakt“³³ eingegangen zu sein. Kristellers Frau Johanna starb bald nach der Annahme dieses die Heirat ermöglichenden Geldes. Jetzt erscheint der Geldgeber wieder. Man ahnt die latente Gefahr, die vom Gast für den Gastgeber ausgeht.

Neben seiner Erklärung, wie es zu der Übergabe des Geldes an Kristeller kam, erzählt Agonista auch von seinen abenteuerlichen Erlebnissen in Südamerika. Die Erzählungen Kristellers und seines Antagonisten Agonista erscheinen, um mit Julia Bertschik zu sprechen, wie „eine Art Wettkampf um die Gunst ihrer Zuhörer“³⁴. Das Erzählen des Gastes zielt nicht nur auf die gespannt lauschenden Honoratioren innerhalb der Apotheke, sondern auch auf die Bewohner des Dorfes. Agonista weiß „exakt die exotistischen Sehnsüchte nach fernen Abenteuern der Daheimgebliebenen zu bedienen und für seine egoistischen Zwecke zu instrumentalisieren“³⁵. Am Ende liegen die Sympathien der Dorfbewohner ganz auf Seiten Agonistas, als dieser von Kristeller die Rückübereignung des Vermögens fordert.

Wie das plötzliche Eintreffen ist auch der Abschied des Gastes unerwartet. Agonista ist auf einmal spurlos verschwunden. Was er hinterlässt, ist der wirtschaftliche und psychische Ruin Kristellers. Dieser ist nicht nur finanziell ruiniert, sondern am Ende auch „gesellschaftlich und sprachlich tot“³⁶: Es gibt „keinen Menschen, dem man seinen Kummer klagen kann, klagen darf.“³⁷

Während in *Brigitta* der Kampf der Menschen und deren Verunsicherung gegenüber der Wildheit der Innen- und der Naturwelt zur Darstellung

32 Wilhelm Raabe, a. a. O., S. 34.

33 Oliver Jahraus, Unrealistisches Erzählen und die Macht des Erzählers. Zum Zusammenhang von Realitätskonzeption und Erzählinstanz im Realismus am Beispiel zweier Novellen von Raabe und Meyer, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 122/2 (2003), S. 230.

34 Julia Bertschik, a. a. O., S. 342.

35 Ebenda, S. 343.

36 Ebenda, S. 345.

37 Wilhelm Raabe, a. a. O., S. 86.

gebracht wird, werden bei Raabe die Erschütterung der alten Werte und Normen und die Wehrlosigkeit der Menschen in der gründerzeitlichen modernen Welt demonstriert. Als Vertreter der traditionellen bürgerlichen Normen kann sich Kristeller nicht an die neuen sozialen und ökonomischen Bedingungen anpassen und handelt unverändert nach der alten idealistischen Gastlichkeitsethik. So erscheint es unvermeidlich, dass er der kalkulierenden und von Gewinnsucht besessenen Welt zum Opfer fällt. In diesem Sinne impliziert Raabes Erzählung eine literarische Gründerzeitkritik: Der Kapitalismus wird hier als Pakt mit dem Teufel dargestellt.³⁸

Die Analyse der beiden Werke von Stifter und Raabe zeigt, dass der Gast ein wichtiges Motiv und Erzählmittel des poetischen Realismus ist. In *Zum wilden Mann* spielt der Gast die Rolle des bedrohlichen Fremden, dessen Fremdheit durch die gründerzeitlichen Maximen gnadenloser Ökonomie geprägt ist. Der Gast scheint zwar ein Außenstehender zu sein, doch seine Erscheinung hat nicht nur dem Gastgeber die Grundlage seiner Existenz genommen, sondern auch „der ganzen Gegend die Phantasie verdorben“³⁹ und ihre Wertorientierungen in Unruhe versetzt. In der Figur des Gastes als einem Fremden werden Zeitdiagnostik und -kritik exponiert. In *Brigitta* spielt der Erzähler die Rolle des Gastes, der seine von außen auf Figuren und Geschehen gerichtete Perspektive für Beobachtungen im Umgang und im Gedankenaustausch mit den Handelnden nutzt. Hier erlebt der Gast, wie der Gastgeber mit der inneren Fremdheit kämpft und schließlich zur seelischen Beruhigung gelangt. Gleich, ob es sich um ein glückliches oder ein tragisches Ende handelt, werden in beiden Werken die inneren Verstörungen der Menschen gegenüber der Außenwelt dargestellt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Erzählungen besteht allerdings darin, dass Stifter die latent fortbestehende Bedrohung aus der Menschen- und Naturwelt nur als Gewährwerdung im Bewusstsein des Lesers evoziert und nicht auf der Textoberfläche als relevanten Erzählgegenstand inszeniert, während Raabe den Gast mit all seinen Fremdheiten und Bedrohungen unmittelbar vorführt.

³⁸ Vgl. Oliver Jahraus, a. a. O., S. 231.

³⁹ Wilhelm Raabe, a. a. O., 86.