

Von Grau- und Petermännchen

Der Schauerroman um 1800 zwischen Exploitation und Emanzipation

Christoph Seelinger

Bezüglich ihrer Titel, ihrer Entstehungszeit, der zeitgenössischen Popularität ihres Verfassers und ihrer Verfasserin sowie nicht zuletzt der Geschichten, die sie erzählen, weisen die beiden, hier zu besprechenden Romane unübersehbare Gemeinsamkeiten auf. Christian Heinrich Spieß' *Das Petermännchen* erscheint 1791 in zwei Bänden in Prag;¹ Sophie Albrechts *Graumännchen oder Die Burg Rabenbühl* erlebt seine Veröffentlichung 1799 in Hamburg und Altona.² Während Spieß im Untertitel eine »Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte« verspricht, kündigt Albrecht eine »Geistergeschichte alteutschen Ursprungs« an. Beide, Spieß wie Albrecht, treffen nicht nur den Nerv des Lesepublikums zur Goethezeit, sondern erweisen sich auch als außerordentlich ertragreich in ihrer Textproduktion – sie sind, wie Walter Benjamin es 1932 in einem gleichnamigen Hörspiel pointiert ausdrückt, das, »was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben.«³

Sophie Albrecht, geboren 1756 bei Erfurt, gestorben 1840 in Hamburg, verfasste Gedichte, Bühnenstücke, Prosatexte, ist Darstellerin bei einigen der bedeutendsten Theatergesellschaften, zudem stark vernetzt in den kunstschaftenden Kreisen ihrer Zeit.⁴ Ebenso zählt Christian Heinrich Spieß, der ein Jahr vor Albrecht, 1755,

- 1 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: *Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte*, Prag 1791, Bd. 1 online unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10120425?page=,1>; Bd. 2 online unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10120426?page=,1> (letzter Aufruf am 20.12.2024).
- 2 Vgl. Albrecht, Sophie: *Graumännchen oder Die Burg Rabenbühl. Eine Geistergeschichte alteutschen Ursprungs*, Hamburg 1799. Online unter: <http://dx.doi.org/10.25673/40219> (letzter Aufruf am 20.12.2024).
- 3 Vgl. Benjamin, Walter: »Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben«, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1/2: *Kleine Prosa*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 641–670.
- 4 Vgl. zur Biographie Albrechts insbesondere Royer, Berit Christine Ruth: *Sophie Albrecht (1757–1840) im Kreis der Schriftstellerinnen um 1800. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Werkmonographie*, Ann Arbor (Michigan) 1999, S. 30–103.

im sächsischen Freiberg das Licht der Welt erblickt, und bereits 1799 im südböhmischen Besdiekau stirbt, zu den absoluten Bestsellerautoren um 1800. Wie seine Dichterkollegin steht er zunächst als Mitglied wandernder Schauspielgesellschaften auf der Bühne, verdient sich schließlich seinen Lebensunterhalt als Wirtschafter und Gesellschafter eines Grafen Künigl, ist allerdings im Gegensatz zur thematisch ungleich breiter aufgestellten Albrecht hauptsächlich abonniert auf Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten, deren Fülle ihm zuweilen den Ruf einbringen, im deutschsprachigen Raum der »Vater des Schauerromans«⁵ zu sein. Darüber hinaus gestalten sich die Lebensabende sowohl von Spieß wie von Albrecht tragisch: Nach dem Tod ihres Ehemanns Johann Friedrich Ernst Albrecht 1814, zu einem Zeitpunkt, als Sophies schriftstellerischer und schauspielerischer Ruhm seinen Zenit bereits überschritten hat, verarmt die Witwe zunehmend, muss sich mit Gelegenheitsdichtungen und Almosen über Wasser halten, stirbt schließlich im Armenhaus von St. Georg; Spieß wiederum verfällt, nachdem binnen kurzer Zeit sowohl seine Mutter wie seine Geliebte, die Ehefrau seines Dienstherrn Künigl, gestorben sind, zunehmend in geistige Umnachtung.

Die Romane Spieß' wie Albrechts ranken sich beide um dämonische Zwergfiguren, eben die titelgebende Peter- und Graumännchen, und erzählen ihre Teufelsbundgeschichten einerseits zwar angereichert mit den typischen Ingredienzien der Gothic Novel, greifen gleichermaßen aber auch auf Märchen- und Legendenstoffe zurück: Albrecht bedient sich beim Fundus französischen Feenmärchen, Spieß zieht Inspiration aus der Sage um ein Schlossgespenst im rheinland-pfälzischen Westerburg. Wohl primär aufgrund des Umstands, dass sowohl *Peter-* wie *Graumännchen* bereits paratextuell als Vertreter des als sensationslüsterne Unterhaltung verschrienen Schauerromans mit seiner Betonung des »Außeralltäglichen, Verbotenen, Verwünschten oder im aufgeklärten Zeitalter Unmöglichen«⁶ markiert sind, fällt das Urteil späterer Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte für Spieß' Roman vernichtend aus, während von demjenigen Albrechts im Grunde keinerlei Notiz genommen wird. Sophie Albrechts Ruhm verblasst, wie gesagt, noch zu Lebzeiten, sodass sie in den Literaturgeschichten des 19. und 20. Jahrhunderts, wenn überhaupt, lediglich als Duzfreundin Schillers oder als Ehefrau ihres gleichermaßen Unterhaltungsliteratur wie populärwissenschaftliche Medizinratgeber schreibenden Gatten Erwähnung findet; Spieß demgegenüber avanciert in Abgrenzung zur sogenannten »Höhenkammliteratur« zum abschreckenden Beispiel trivialer Vielschreiberei, die sich darin erschöpft, ein anspruchloses Lesepublikum

5 Vgl. Kraus, Arnost Vilém: »Der Vater des Schauerromans«, in: Bohemia 262 (1889), Beilage S. 1ff.

6 Murnane, Barry/Cusack, Andrew: »Der Deutsche Schauerroman um 1800«, in: Barry Murnane/Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800, München 2011, S. 7–22; hier S. 18.

mittels spekulativer Schauwerte zu affizieren. Wenig verwunderlich ermangeln sowohl *Peter-* wie *Graumännchen* bis heute einer kritischen Edition: Albrechts Roman ist gegenwärtig einzig als Digitalisat der Originalausgabe von 1799 zugänglich, Spieß' Roman erschien immerhin 1971 als Faksimile-Druck in Kleinstauflage beim Frankfurter Minerva-Verlag,⁷ wird 1981 von Hainer Plaul auszugsweise in seine Anthologie zur *Trivialprosa des 18. und 19. Jahrhunderts* aufgenommen,⁸ und erfährt 2019 eine Neuauflage als Books-on-Demand-Publikation.⁹

Im Folgenden möchte ich die beiden Romane bezüglich ihrer intertextuellen Bezüge unter folgenden Thesen näher beleuchten: *zum einen*, dass Spieß' *Petermännchen* ein Mustermodell des nicht nur deutschsprachigen Schauerromans um 1800 darstellt, das zahllose Epigonen und Adaptionen nach sich zieht, von denen Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796), der gemeinhin als direkt inspiriert von Spieß' Roman gilt, der bekannteste und wirkmächtigste Nachläufer sein dürfte;¹⁰ *zum andern*, dass Albrecht die Spieß'sche Formel an der Oberfläche zwar affirmativ übernimmt, sie dann aber einer fulminanten Subversion unterzieht, indem sie das *Petermännchen* in ihrem *Graumännchen*, abseits der äußeren Genreform, vor allem in Bezug auf die Gender-Relationen komplett gegen den Strich bürstet, um auf originelle, nicht zuletzt selbst- und metareflexive Weise, mit Erzählperspektiven, Erzählstrategien, letztlich mit der Erwartungshaltung ihres Publikums zu spielen.

In beiden Fällen gestaltet sich der Unterhaltungsroman um 1800 im Allgemeinen und der Schauerroman im Besonderen als ein experimentelles Genre par excellence, das seinen Verfassern und Verfasserinnen die Gelegenheit bietet, im geschützten Raum einer literarischen Laborsituation bestimmte, vom gesellschaftlichen Status Quo divergierende, Themen und Positionen aufs Tapet zu bringen. Gerade deshalb, weil den Schauerroman der Nimbus wertloser Meterware umgibt, bietet er Schreibenden die Möglichkeit, zumindest bis zu einem bestimmten Punkt freimütig beispielsweise mit tradierten Vorstellungen von Gesellschaft und Geschlecht, mit normierten literarischen Formen, mit Transgressionen à la Sex, Gewalt oder generell anti-aufklärerischen Elementen zu operieren – wofür Spieß' *Petermännchen* mit seiner Lust am Tabubruch und Albrechts durchaus proto-feministisch deutbarer Gegenentwurf frappante Beispiele darstellen. Zunächst aber möchte ich eine kurze Standortbestimmung von Spieß und Albrecht innerhalb des Literaturkanons vornehmen, und dabei das eine oder andere Schlaglicht auf die

7 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte, Frankfurt a.M. 1971.

8 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: »Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte«, in: Hainer Plaul (Hg.): Leidenschaft und Liebe. Trivialprosa des 18. und 19. Jahrhunderts, Rostock 1981, S. 107–219.

9 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte, hg. von Matthias Wagner, Norderstedt 2019.

10 Vgl. bspw. Praz, Mario: The Romantic Agony, Oxford 1970, S. 130.

bisherige Rezeption unseres Autors und unserer Autorin werfen, wobei die zitierten Stimmen gleichsam die Basis bilden werden, auf der sich sodann die Feinanalysen beider Werke entfalten sollen.

I. Jenseits des Kanons

Christian Heinrich Spieß und Sophie Albrecht, verehrt, verflucht, vergessen. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein wird Sophie Albrechts umfassendes Œuvre in den seltensten Fällen ohne Rückbindung an männliche Autoritäten rezipiert, entweder, indem man ihr aufgrund ihres Geschlechts von vornherein eine ernsthafte Betrachtung verweigert oder aber, indem ihr Schaffen stets im Schatten ihrer männlichen Berufsgenossen beziehungsweise der Männer in ihrem engeren Umfeld betrachtet wird. So geht bereits die Literaturkritik der Goethezeit, trotz oder gerade, weil der Autorin nicht geringer kommerzieller Erfolg beschieden ist, wenig zimperlich mit Albrechts literarischen Produktionen um. Sicher, gerade zu ihren drei Bänden Gedichte und Prosa zwischen 1781 und 1791 sind durchaus positive Rezensionen erhalten. Beispielhaft sei eine Besprechung der *Fragmente aus dem Tagebuche einer Unglücklichen* genannt, bei der der anonyme Rezensent dem im Grunde aus einem einzigen inneren Monolog einer unter der Untreue ihres Gatten leidenden Ehefrau bestehenden Text bescheinigt, er habe sie »mit noch größerer Zufriedenheit, als die Gedichte, gelesen«, denn die Autorin ver falle nicht darauf, »zu göthisieren.«¹¹ Weitaus häufiger jedoch sind Besprechungen, die wenig Konkretes über die literarische Qualität der rezensierten Werke selbst verlauten lassen, und stattdessen ganz grundlegend Kritik daran üben, dass eine Vertreterin des weiblichen Geschlechts es überhaupt wagt, den heimischen Herd gegen Literaturmarkt und Theaterbretter einzutauschen. So schreibt Joachim Christoph Friedrich Schulz in seiner *Litterarischen Reise durch Deutschland* 1786: »Als Dichterin ist Madame Albrecht so rühmlich bekannt, als es eine Dame verlangen kann, von der man, ohne ungerecht zu seyn, keine Manns-Arbeit fordern wird«, kommt dann aber zum Schluss: »Sie verwechselt die Küche mit der Bühne«¹² – ein Diktum, das letztlich mehr über den Verfasser aussagt als über diejenige, die er damit zu kritisieren versucht.

Selbst lobend gemeinte Rezensionen bringen ungewollte Abwertungen mit sich, wie ein anonymes Kritiker der »Zweimonatsschrift« *Dresdner Museum* in einer enthusiastischen Besprechung von Albrechts Gedichten unter Beweis stellt. Er bezeichnet Sophie Albrecht als »Deutsche Sappho«, die mit »Meisterhand« ihre Gedichte »hingemalt« habe. »So schreiben Weiber!«, ruft er aus, und nennt die

11 Zit. n. B. Royer: Sophie Albrecht, S. 333.

12 Schulz, Joachim Christoph Friedrich: *Litterarische Reise durch Deutschland*. Erstes Heft, Leipzig 1786, S. 60f.

Autorin schließlich »männlich groß«¹³ – sicherlich, wie Albrecht-Exegetin Berit Royer bemerkt, »das höchste Lob, das dem Rezensenten einfiel, gleichzeitig das vernichtendste, ging es doch einher mit der Negierung ihrer Weiblichkeit.«¹⁴

Eine weitere invektive Auffälligkeit, auf die man immer wieder in den überschaubaren Quellen zwischen ausgehendem 18. und frühen 20. Jahrhundert stößt, ist eine gewisse Genugtuung, die mitschwingt, wenn die Autorinnen oder Autoren über Albrechts letzte Lebensjahre berichten. Hierfür liefert Christine Touaillon 1919 in ihrer Darstellung des deutschen Frauenromans im 19. Jahrhundert ein paradigmatisches Beispiel, wenn sie Sophie Albrechts Biographie auf folgende beiden lapidare Sätze herunterbricht:

Sophie Albrecht, Schillers Freundin, ist in bürgerlichen Verhältnissen geboren und erzogen (sie war die Tochter eines Erfurter Professors), kommt durch ihre Heirat mit einem Manne von abenteuerlichen Schicksalen in Verbindung – Albrecht machte als Leibarzt des Grafen Manteuffel Reisen durch Rußland, war Buchhändler, Theaterdirektor und Schriftsteller –, kann ihre Leidenschaft für das Theater nicht bezähmen, geht zur Bühne und bleibt trotz Schillers Warnungen Schauspielerin. Sie läßt sich scheiden und beschließt ihr Leben in großer Dürftigkeit.¹⁵

Nachdem Sophie Albrecht, wie so oft, gleich nach Namensnennung als »Schillers Freundin« eingeführt worden ist, sind es anschließend ihr Vater, der Erfurter Medizinprofessor Johann Paul Baumer, sowie ihr Gatte als »Manne von abenteuerlichen Schicksalen« die ihre Persönlichkeit definieren beziehungsweise geradewegs überschatten. Mehr noch mutet es an, als würden Albrechts Zurückweisung männlichen Rates und Beistandes – erst schlägt sie die Warnungen Schillers in den Wind, und kostet trotzdem den Ruhm der Bühne; dann trennt sie sich auch noch von ihrem Ehemann – und ihr anschließendes ökonomisches Elend in direktem kausalem Zusammenhang stehen: Hätte Albrecht bloß auf ihren Freund Schiller gehört und wäre sie bloß ihrem Mann treugeblieben, hätte es mit ihr nicht ein so schlimmes Ende nehmen müssen!

Einen Paradigmenwechsel läutet erst die feministische Literaturwissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Namentlich ist es die in den USA lebende Germanistin Berit Royer, die Sophie Albrecht 1999 mit einer ausführlichen Pionierarbeit dem Vergessen entreißt. In der Folge sind es ebenfalls vor allem US-amerikanische Germanistinnen, die richtungsweisende Arbeiten vorlegen. Während Albrecht, wie gesagt, bis dato primär in Bezug auf die ungleich berühmteren Männer in ihrem Umfeld rezipiert worden ist, modelliert die feministisch

13 Zit. n. B. Royer: Sophie Albrecht, S. 334.

14 Ebd.

15 Touaillon, Christine: Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts, Wien/Leipzig 1919, S. 443.

grundierte Germanistik des 21. Jahrhunderts Sophie Albrecht zu einer ihrer Galionsfiguren: auf rezeptionshistorischer Ebene als signifikantes Beispiel dafür, wie primär die Geschlechtszugehörigkeit einer schreibenden Frau bereits zu Lebzeiten den vorurteilsfreien Blick auf ihr literarisches Schaffen verstellt, und ihr posthum die Aufnahme in den literarischen Olymp verwehrt, die sie, laut Meinung von Wissenschaftlerinnen wie Royer, Ruth Dawson oder Mary Helen Dupree, unbedingt hätte; auf biographischer beziehungsweise werkimmanenter Ebene als Vordenkerin und Vorkämpferin für Geschlechtergerechtigkeit, die mit künstlerischen Mitteln mal unterschwellig, mal offenen Visiers gegen ein patriarchales Machtssystem opponiert. Jenseits dieser beiden Lager – der Reduktion Sophie Albrechts auf vor allem ihre Freundschaft mit Friedrich Schiller einerseits sowie der Zuweisung einer exponierten Stellung innerhalb einer Literaturgeschichte weiblicher Emanzipation andererseits – bleiben Zwischenpositionen eine Seltenheit: Die meisten Texte Albrechts sind seit zweihundert Jahren nicht mehr neu aufgelegt worden; höchstens einige ihrer Gedichte findet man in virtuellen oder analogen Poesieanthologien;¹⁶ immerhin erscheint ihr 1871 veröffentlichtes bürgerliches Trauerspiel *Theresgen* 2016 in einer Kritischen Ausgabe im Wehrhahn-Verlag.¹⁷

Dabei kann man auch innerhalb der Sophie-Albrecht-Forschung eine hierarchische Ordnung beobachten: Ihr einzig relevantes Bühnenstück sowie ihr stattliches Korpus an Gedichten sind vergleichsweise gut erschlossen, ein blinder Fleck klafft indes in Bezug auf jene beiden Prosawerke der 1790er Jahre, die sich dem Ritter- und Schauerroman zuordnen lassen – zum einen *Das höfliche Gespenst*, 1797 erschienen mit dem Untertitel »Legenden I«, dem jedoch niemals ein zweiter Teil gefolgt zu sein scheint, sowie eben *Graumännchen oder Die Burg Rabenbühl* aus dem Jahre 1799.

Die Fälle, in denen Albrechts Gothic-Romane eine ernsthafte Auseinandersetzung erfahren, kann man an einer Hand abzählen. In ihrem Grundlagenwerk von 1999 liefert Berit Royer selbstverständlich auch kursorische Analysen vom *höflichen Gespenst* und vom *Graumännchen*;¹⁸ Silke Arnold-de-Simine streift beide Texte in ihrer 2000 erschienen Dissertation zu *Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790–1830)*;¹⁹ ganz im Fokus stehen Albrechts Schauerromane aber eigentlich nur bei der US-amerikanischen Germanistin Sara Luly,

16 Vgl. bspw. Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe, Frankfurt a.M. 1978, S. 143–148.

17 Vgl. Albrecht, Sophie: *Theresgen*. Ein Schauspiel mit Gesang, in fünf Aufzügen, hg. von Gaby Pailer/Rüdiger Schütt, Hannover 2016.

18 Vgl. B. Royer: Sophie Albrecht, S. 242–271.

19 Vgl. Arnold-de-Simine, Silke: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790–1830), St. Ingbert 2000, S. 278–297 u. S. 327–351.

die *Graumännchen* 2004 ihre Master Thesis widmet,²⁰ und 2016 einen originellen Artikel zu den homoerotischen Implikationen im *höflichen Gespenst* folgen lässt.²¹

Während Albrecht also immerhin in, wenn auch überschaubarem, Umfang eine Renaissance innerhalb der Frauenliteraturforschung erlebt, lassen sich bei den Urteilen über die Romanproduktion Christian Heinrich Spieß' vom 18. bis ins 20. Jahrhundert keine wirklichen Umbrüche feststellen, steht der Autor doch seither gleichsam synonymisch für eine minderwertige, plakative, moralisch fragwürdige Literatur, schematisch, fließbandartig verfasst, ohne sittlichen Mehrwert, wenn nicht sogar schädlich in ihrem Ausschachten transgressiver Inhalte. Gelindes Interesse haben lediglich Spieß' Sammlungen von *Biographien der Wahnsinnigen* beziehungsweise *Biographien der Selbstmörder* von 1796 respektive 1785 geweckt, die beide auszugsweise 1966²² und 2005²³ bei Luchterhand und Wallstein neu verlegt worden sind, wo sie die jeweiligen Herausgeber aus der Perspektive psychologischer Konzepte der Aufklärung beleuchten, und beispielsweise in einen Zusammenhang mit Karl Philipp Moritz's »Erfahrungsseelenkunde« bringen. Ansonsten lautet das Verdikt über Spieß aber eher so, wie es Heinrich Kurz 1864 in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* formuliert:

In seinen Ritter-Romanen ließ er mit Vorliebe die rohen Elemente des Ritterthums hervortreten, mit denen er freilich oft die pöbelhaften Elemente der modernen Welt vermischte. Bald waren ihm aber auch diese nicht grell genug und er ging zu Geistergeschichten über. [...] Ueberhaupt kannte er keine höhere Absicht als die, seine Leser mit Schauer zu erfüllen, und man muß gestehen, daß er in der Erfindung und Ausführung von gräßlichen Stoffen eine wahre Virtuosität besaß. Aber selbst das einfach Gräßliche ward ihm zu gewöhnlich, daher er auch das Widrige und Eckelhafte zum Gegenstande seiner Bearbeitungen machte.²⁴

Im 35. Band der *Allgemeinen Deutschen Biographie* von 1893 kann man im Spieß gewidmeten Artikel von Hermann Arthur Lier wiederum lesen:

-
- 20 Luly, Sara: Love, marriage, and sexuality in Sophie Albrecht's *Graumännchen*. Unveröffentlichte Master Thesis, University of Michigan 2004. Online unter: <https://doi.org/doi:10.25335/j7k2-1589> (letzter Aufruf am 20.12.2024).
 - 21 Luly, Sara: »Polite Hauntings. Same-Sex Eroticism in Sophie Albrecht's *Das höfliche Gespenst*«, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 52/1 (2016), S. 60–79.
 - 22 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: *Biographien der Wahnsinnigen*, hg. von Wolfgang Promies, Darmstadt/Neuwied 1966.
 - 23 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: *Biographien der Selbstmörder*, hg. von Alexander Košenina, Göttingen 2005.
 - 24 Kurz, Heinrich: *Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller*, Leipzig 1864, S. 511.

S. hat in seinem kurzen Leben seit dem Jahre 1782 als Roman- und Schauspieldichter eine staunenswerthe Fruchtbarkeit entwickelt und sich bei seinen Zeitgenossen einer ungewöhnlichen Beliebtheit erfreut. Verstand er doch ausgezeichnet, in seinen Ritter-, Räuber- und Geisterromanen seine Leser mit Schauer zu erfüllen, da er in der Erfindung und Ausführung von gräßlichen und widrigen Stoffen eine wahre Virtuosität besaß.²⁵

Und Johann Wilhelm Appell resümiert 1859 in seiner Darstellung der *Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*:

Bei Spieß erhielten die Leser stets ›ihr vollgerüttelt Maß geschmackloser Abenteuerlichkeit‹. [...] Alles war sehr wunderbar, übernatürlich und grauslich, und doch wieder so handgreiflich und hausbacken. Mit Recht wurde daher auch bemerkt, es mache oft den Eindruck, als mute Spieß dem Leser nichts zu, als die Fähigkeit zu buchstabieren; selbst im Halbschlummern könne man ihn recht wohl verstehen.²⁶

Ähnlich wie es bei den Biographen und Biographinnen Albrechts gleichsam dazu gehört, ihre wenig glanzvollen letzten Lebensjahre in Korrelation mit ihrem vorherigen selbstbestimmten Lebenswandel zu setzen, trifft man in der Spieß-Rezeption kontinuierlich auf die Mutmaßung, die psychische Krankheit, unter der der Schriftsteller kurz vor seinem Tod zu leiden hatte, müsse das Ergebnis seiner langjährigen Produktion überspannter Romane sein. So schreibt Sepp Skalitzky in einer 1934 erschienenen Polemik, es sei durchaus möglich, »vielleicht wahrscheinlich, daß die immerwährende Beschäftigung des Dichters mit Geistern, Teufeln und Gespenstern einen Wahn hervorgerufen hat, der schließlich mit ausgesprochenem Wahnsinn enden mußte«, und modelliert das Schicksal Spieß' nachgerade als abschreckendes Beispiel nicht zuletzt auch für all diejenigen, die mit Genuss zu seinen Romanen greifen: »Schon waren die Nerven des Schauerromantikers derartig hergenommen, daß er zum Skelett abmagerte. In seiner letzten Lebenszeit nahmen die Geister, die er gerufen hatte, Besitz von ihrem Erzeuger.«²⁷

Erneut analog zu Albrecht setzt eine ernstzunehmende Beschäftigung mit dem Spieß'schen Œuvre vermehrt erst ab den 1980er und 1990er Jahren ein, wie beispielsweise die integrale Rolle beweist, die Lorenz von Stackelberg Spieß in seiner 1982er Dissertation *Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und*

25 Lier, Hermann Arthur: »Spieß, Christian Heinrich«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 35, Leipzig 1893, S. 17.

26 Appell, Joann Wilhelm: Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik, Leipzig 1859, S. 35–41; hier S. 36.

27 Skalitzky, Sepp: Christian Heinrich Spieß. Ein Schauerdichter und sein Schicksal, Prag 1934, S. 17 und S. 21.

der Romantik (1787–1820)²⁸ zuweist, oder aber die Promotionsschrift Ulrich Hartjes aus dem Jahre 1995 *Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung*, die sich voll und ganz *Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755–1799)*²⁹ widmet.

Ausgehend von diesen Vorbemerkungen, die den schweren Stand aufzeigen sollten, den Albrecht wie Spieß innerhalb des bisherigen Literaturkanons bekleideten, möchte ich mich nunmehr detaillierter den beiden Romanen zuwenden, ihre Inhalte und Inszenierungsstrategien abgleichen, und letztlich auf die Subversionsmechanismen zu sprechen kommen, mit denen Albrechts *Graumännchen* Spieß' *Petermännchen* zu Leibe rückt.

II. *Petermännchen* oder: Schauerromantische Exploitation

Im Mittelpunkt von Spieß' *Petermännchen* steht der Ritter Rudolph von Westenburg, der als letzter lebender Nachkomme auf der Festung seiner Ahnen unweit der Reichsstadt Speyer residiert, und sich bis weit in sein drittes Lebensjahrzehnt hinein nicht für das andere Geschlecht interessiert, seine Manneskräfte stattdessen lieber bei der Jagd verschleudert. Treuer Begleiter seit Kindertagen ist ihm das titelgebende Petermännchen, ein der Familie Westenburg über die Jahrhunderte hinweg verbundener Hausgeist, der als prototypisches Zwerglein mit grauem Bart und Mützchen beschrieben wird. Dieser kleine Peter weckt nun in Rudolph Stück für Stück sexuelles Verlangen, und reißt ihn damit ebenso sukzessive in ein wollüstiges Inferno hinein, das Spieß auf hunderten Seiten schillernd ausmalt. Obwohl Rudolph selbst es bis weit ins Zweite Buch hinein nicht wahrhaben möchte, wird doch schon früh evident, dass es das Petermännchen keineswegs gut mit dem seinen Emotionen und Gelüsten weitgehend hilflos ausgelieferten Protagonisten meint. In Wirklichkeit handelt es sich bei Peter nämlich um einen Spießgenossen des Beelzebub, dessen Auftrag lautet, Rudolph so weit in den Lastersumpf hineinzuzerren, bis er bereit ist, seine Seele an den Gehörnten zu verkaufen.

Aber auch das Petermännchen hat eine Gegenspielerin in der eigenen Ehefrau, dem sogenannten Peterweibchen, das analog in göttlicher Mission darum besorgt ist, Rudolph aus der Einflussphäre ihres teuflischen Gatten zu befreien. Bei unserem naiven Helden, der weitgehend frei ist von Skrupeln und Selbstreflexion, hilft indes alles gute Zureden und jeder offensichtliche Fingerzeig nichts, sodass im

28 Stackelberg, Lorenz von: Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und der Romantik (1787–1820). Unveröffentlichte Dissertation, München 1982.

29 Hartje, Ulrich: *Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung: Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755–1799)*, Frankfurt a.M. et al. 1995.

Verlaufe der mehr als ein Jahrzehnt und mehr als einen Kontinent umspannenden Handlung Rudolphs Herz, wie es in Spieß' bildreicher Prosa heißt, zunehmend »verwildert«³⁰ – da können auch wundersame Artefakte wie ein unsichtbar machender Hut oder ein verzauberter Keuschheitsgürtel nichts ausrichten. Rudolph verspricht es, nachdem er die väterliche Burg verlassen hat, als Kreuzfahrer in den Orient, wo er seine geschlechtliche Gier im Harem eines Sultans zu stillen versucht und nur knapp dem Hinrichtungstod entkommt; er bestreitet in Frankreich Ritterturniere, um die Gunst des, wie es heißt, »schönsten Mädgens ihres Zeitalters«³¹ zu gewinnen, und verstößt dafür eine andere, bereits von ihm schwangere Geliebte; er gewinnt unrechtmäßig mehr und mehr Reich- und Besitztümer, verausgabt sich bei rauschenden Festen, wird zum Schrecken der ganzen Gegend, in der er nunmehr herrscht, sodass, wie Spieß schreibt, »kein Tag [sich] endigte, an welchem er nicht sagen konnte: Ich habe Uebles gethan in Menge!«³² Endlich unterzeichnet er einen Pakt mit dem Beelzebub, der ihm garantiert, noch eine Dekade seinen Übeltaten frönen zu können, danach würde ihn der Herr der Fliegen in die Hölle mitnehmen – und genau so geschieht es dann auch nach einem retardierenden Moment, in dem Rudolph kurzfristig ernsthaft seine verbliebenen Christenkräfte mobilisiert, sein gesamtes Hab und Gut der Kirche vermacht und als Betbruder ins Kloster geht, dann aber doch zurück in alte Gewohnheiten verfällt, indem er – unwissentlich – den Geschlechtsakt mit seiner eigenen Tochter vollzieht: In einer veritablen Theaterszene erscheinen Rudolph im Finale die insgesamt sieben Frauen, die er bis dato auf dem Gewissen hat, als Rachegeister, um ihn mit all seinen Übeltaten zu konfrontieren; eine der drastischsten Splatter-Szenen des Romans spart sich Spieß für Rudolphs Lebensende auf, wenn ein Schwarm geflügelter Teufel mit ihm wie folgt ins Gericht geht:

Freudengelächter der Hölle erfüllte den Saal. Die Rächer ergriffen den ohnmächtigen Rudolph, schüttelten ihn zum Leben empor. Verzweifle! riefen sie, verzweifle! Und schleuderten ihn an die Wand, daß das Blut und Gehirn umherspritzte. Rauschend flogen sie mit ihm von dannen, verfinsterten mit ihren schwarzen Fittichen die Gegend, und zerrissen hoch in der Luft seinen Körper.³³

Exemplarisch steht diese Szene für die exploitative Grundausrichtung, die Spieß' gesamtem Roman eigen ist. Marcus Stiglegger definiert den Terminus »Exploitation« in Bezug auf das Kino als »eine kategorisierende Bezeichnung für Filme, die reißerische Grundsituationen ausnutzen, um mittels der exploitativen Darstellung

30 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 73.

31 Ebd., S. 94.

32 Ebd., S. 98.

33 Ebd., S. 227f.

vornehmlich von Sex und Gewalt über die damit erreichten Schauwerte affektiv auf den Zuschauer zu wirken.«³⁴ Sex und Gewalt sind dann auch die Hauptattraktionen, mit denen Spieß' Text operiert, und die sich entlang der repetitiven, immer wieder von Theaterdialogen unterbrochenen Handlung mit ihren, wie Hartje schreibt, »zahlreichen fast stereotyp wiederholten Motiven«³⁵ gemäß einer kumulativen Überbietungsästhetik aneinanderreihen.

Zu Beginn des Romans ist Rudolph, wie gesagt,

noch unbeweibt, hatte noch niemals den Sturm und Drang der allgewaltigen Liebe empfunden, noch nie den vollen Busen der deutschen Mädchen mit Sehnsucht beschielt, noch nie auf seinem Lager sich matt geweint. Denn immer bestieg er sein Bette müde von der Jagd, und verließ es früh, um die gesammelten Kräfte wieder an Wölfen und Bären zu verschwenden.³⁶

Dann aber, nachdem der kleine Peter ihm quasi argumentativ die Jungmännlichkeit ausgedreht hat, ist der Nährboden für jenen Konflikt bestellt, der die folgenden Episoden strukturieren wird: Rudolph begegnet einer Frau, die er begehrt – sei sie verheiratet, sei es die Gespielin eines Sultans, sei es gar eine Nonne –, spornt, um ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen, Peter zu immer maßloseren Untaten an, geht aus jedem dieser Intermezzi moralisch noch verkommenen hervor als er hineingegangen ist, wobei an der Peripherie jeder Episode die erfolglosen Bestrebungen des Peterweibchens Mathilde stehen, Rudolph doch wieder auf den Weg der Tugend zurückzuführen. Versinnbildlicht wird die zunehmende Exzessivität von Rudolphs Ausschweifungen – zu Beginn des Romans ist lediglich eine einzelne Frau betroffen, der er vor der Hochzeit die Unschuld nimmt, worauf sie sich erdolcht; gegen Ende des Romans wird die Bevölkerung eines ganzen Landstrichs von Rudolph als lokalem Feudalherrn malträtiert – auf narratologischer Ebene dadurch, dass das Petermännchen in der zweiten Romanhälfte zu einem Peterriesen heranwächst:

Schnell krachte über Rudolphs Haupt das niedere Dach der Hütte. Er sah erschrocken in die Höhe, und sein Blick gleitete an einer großen, schrecklichen Figur herab, die vor ihm stand, und mit dem gebückten Haupte das Dach zu zerreißen drohte. Die Figur glich einem Riesen, wie Rudolph noch keinen so groß, so fürchterlich sah. Seine Höhe war wenigstens acht Schuh, er war, wie der kleine Peter, in brauner Leinwand gekleidet, sein Bart floß wie jenes Bart bis zu den Füßen herab, aber in der Hand trug er statt des Knotenstocks eine dicke Keule.³⁷

34 Stiglegger, Marcus: »Exploitationfilm«, in: Thomas Koebener (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2011, S. 186f.; hier S. 186.

35 U. Hartje: Trivalliteratur, S. 23.

36 C. H. Spieß: Das Petermännchen. Bd. 1, S. 5.

37 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 2.

Ebenso wie der Antagonist vom Gnom zum Giganten mutiert, steigern sich auch die Spieß'schen Darstellungen von Sex, Gewalt und Sexualgewalt im Laufe des Romans, wobei die beschriebene physische Dekonstruktion Rudolphs durch die Höllmächte den logischen Kulminationspunkt markiert. Zuvor sind die Lesenden bereits Zeuge geworden, wie eine Frau, mit der Rudolph Ehebruch begangen hat, hierfür zum Tode verurteilt worden ist, und wie ihr »erblaßter Körper im Sande da lag«, und »der von diesem abgesonderte Kopf ihn mit halbgeschlossenen Auge anstarrte und Rache forderte«, ³⁸ wie gefangene Kreuzfahrer von ihren muslimischen Kontrahenten »alle Morgen in die Haken [geworfen werden]«, ³⁹ wie ein weiteres von Rudolphs weiblichen Opfern während Rudolphs Audienz beim Kaiser der versammelten Gesellschaft den Kopf ihres Liebsten präsentiert, der auf Geheiß Rudolphs enthauptet worden ist: »Sie stieß den obern Deckel herab, und Ritter Ivans Haupt, das die Verwesung schon unkenntlich gemacht hatte, grinste ihn schrecklich an.« ⁴⁰ Eingedenk der klassischen Unterscheidung zwischen Terror und Horror, die Ann Radcliffe in ihrem 1826 posthum erschienen Essay *On the Supernatural in Poetry*⁴¹ eröffnet, und nach der Terror als bloß schattenhaft umrissene Angst der Seelenerweiterung zuträglich sei, Horror als ungleich expliziterer Modus der Grauens-Erweckung demgegenüber eine Seelenverengung zur Folge habe, lässt sich Spieß' *Petermännchen* klar dem zweiten Prinzip zuordnen: Wenig bleibt der Phantasie überlassen, stattdessen zelebriert der Autor seine Gewaltschilderungen förmlich.

Noch deutlicher wird dies beim von Spieß konsequent eingesetzten »male gaze«, mit dem die weiblichen Figuren innerhalb der Diegese unverhohlen sexualisiert und objektifiziert, letztlich auch extradiegetisch zum Stimulationsmittel für die (männliche) Leserschaft funktionalisiert werden. Anschaulich hat die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey in ihrem epochemachenden Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1975 aufgezeigt, wie sich im klassischen Hollywoodkino als Paradigma des kommerziellen Spielfilms Blick- und Machtstrukturen verzahnen. »In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist«, schreibt sie,

wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. [...] Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen Rolle als sexuelles Objekt werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ih-

38 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 1, S. 91f.

39 Ebd., S. 174.

40 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 160.

41 Vgl. Radcliffe, Ann: »On the Supernatural in Poetry«, in: New Monthly Magazine VII (1826), S. 149f.

re Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ›An-gesehen-werden-Wollen‹.⁴²

Eben einer solchen männlichen Perspektive begegnet man in Spieß' Roman immer wieder, und zwar wohlgemerkt nicht nur auf Ebene der Diegese, wo Rudolph die Objekte seiner Begierde regelmäßig bereits bei den ersten Begegnungen mit seinen Blicken auszieht. Denn ebenso scheint sich an vielen Stellen die Erzählinstanz mit dem Protagonisten zu verbrüdern, wenn sie sich in langen Beschreibungen der körperlichen Reize von Rudolphs Opfern verliert. Als eindrucksvolles Beispiel dafür, wie in solchen Momenten die intradiegetische Position Rudolphs mit der extradiegetischen Position der Erzählinstanz verschmilzt, sei folgender symptomatische Passus zitiert:

Um Johannes dies vorzutragen, und als höchst nötig begreiflich zu machen, öffnete Rudolph Früh ihr Gemach. Sie lag schlafend auf ihrem Lager. Der durch Kummer, Angst und Verzweiflung abgemattete Körper hatte jede andere weibliche Bedenklichkeit und Furcht überwältigt, kraftlos war sie hingesunken in die Arme des Schlags, der sie jetzt sanft wiegte. Um freier atmen zu können, um wegzuhauen die Last, die ihre Brust drückte, hatte sie den Halskragen gelöst, gelöst die Spangen ihres Kleides. Entschleiert lag sie da, und bot ihren unbefleckten Busen Rudolphs gierigen Augen zur Schau. O es war ein herrliches Bild! geschaffen zur Weide für ein unschuldiges, noch mehr für ein wollüstiges Auge. Ihr lockiges Haar träufelte sich um ihren Schwanenhals, wiegte sich auf der atmenden Brust, und zitterte an der Seite ihres klopfenden Herzens. Blendend weiß, mit sanftem Blau durchwebt, hob sich hie und da der volle Busen über die Locken empor, die kaum merkbar nach und nach von der elastischen Höhe herabsanken, und dem Auge immer herrlichere, immer schönere Aussicht öffneten.⁴³

Aufschlussreich hierbei sind die Bemühungen des Autors, seine plakativ ausgespielten Sex- und Gewaltdarstellungen immer wieder an einen (fadenscheinigen) moralischen Impetus rückzubinden, der ihm während der Abfassung des *Petermännchens* vermeintlich die Feder führt, oder aber mit Momenten, in denen die Erzählinstanz vorgeblich vor den allzu pikanten und blutigen Details der Diegese zurückschauert. Diese Modi der Entrüstung beziehungsweise der Unterweisung finden beispielsweise zueinander, nachdem Rudolph den Geschlechtsverkehr mit einer weiteren Frau durch die Drohung erpresst hat, ihren Verlobten hinrichten zu lassen:

42 Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M. 1994, S. 48–65; hier S. 55.

43 C. H. Spieß: *Das Petermännchen*, Bd. 2, S. 85f.

Es ist die höchste Zeit, daß ich den Vorhang über diese schreckliche Szene fallen lasse. Sie muß schon längst das Gefühl meiner Leser empört haben! schon längst hätte ich sie geendigt, wäre es nicht des Erzählers Pflicht, nicht die Absicht des Ganzen, daß ich anschauend beweise, wie nach und nach menschliche Bosheit und Tücke, wird sie gewartet und gepflegt, fürchterlich emporwächst! wie sie aufsteigt bis zur höchsten Stufe, und unbarmherzig niedertritt, was sie auf dem Pfade des Fortwandelns hindert.⁴⁴

Regelrecht unfreiwillig komisch geraten diese Einsprengsel, wenn sie willkürlich in die fortlaufende Handlung montiert werden. So hebt die Erzählinstanz einmal den moralischen Zeigefinger, nachdem Rudolph mitansehen musste, wie eine von ihm begehrte Frau mit einem anderen Mann intim wird, was Anlass gibt für mahnenden Worte, deren Charakter derart allgemeiner Natur ist, dass sie sich kaum organisch mit dem zuvor geschilderten Handlungsverlauf verbinden:

Darum, merkt euch das, Männer! macht eurer liebenden Gattin die Welt nicht zur Hölle, wenn ihr in ihrer Gegenwart mit dem schönen Stubenmädchen vertraulich scherzt! Merkt euch das, Weiber, und werdet nicht des treuen Mannes Teufel, wenn ihr von ihm, der mit der ganzen Seele noch an euch hängt, wegflattert und einem Andern freiwillig den Kuß gewährt, den er bittend von euch vergebens heischte!⁴⁵

Der Gipfel einer solchen Strategie, fortwährend Tugend- und Moralgrenzen zu überschreiten, dann aber, sobald der jeweilige Tabubruch zu Papier gebracht ist, ebenso gebetsmühlenartig Betroffenheit über die vollzogenen Grenzübertritte zu artikulieren, und diese darüber hinaus in ein behauptetes didaktisches Programm einzubetten, erreicht Spieß' Roman gleichermaßen in seinem Epilog wie in seiner Vorrede: Der Romanschluss berichtet anhand einer verschachtelten Rahmenhandlung davon, wie Rudolphs Lebensgeschichte von einer Reihe von Mönchen als bloße abschreckende Allegorie interpretiert wird. Unter anderem heißt es dort:

Unter Peters Person [...] werden die Leidenschaften des Menschen, vorzüglich aber die Wollust, verstanden. Sie ist der Teufel, welcher den Menschen zu allem Bösen lockt, dem Abgrunde näher führt, und endlich gar hineinstürzt. [...] Die Leidenschaften der Menschen sind anfangs Zwerge, werden sie aber gepflegt und gewartet, so verwandeln sie sich, wie Peter, in Riesen, und dann kann ihnen nichts widerstehen.⁴⁶

44 Ebd., S. 144.

45 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 1, S. 201.

46 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 251.

Im Vorwort, das dem Roman ab seiner zweiten Auflage beigegeben ist, erklärt sich Spieß wiederum zu einem Geist der Aufklärung, der sich des populären Genre-Korsetts lediglich bedient habe, um seine Tugendlehre umso nachdrücklicher vor allem der jungen Generation ans Herz legen zu können:

Ich wählte und schilderte absichtlich die Folgen einer zügellosen Wollust, weil sie das Lieblingslaster unsers Zeitalters ist; ich ließ Geister und Teufel in meiner Geschichte auftreten, weil Erfahrung mich belehrte, daß alle dergleichen Geschichten etwas Anziehendes für die menschliche Einbildungskraft haben, und ich gern häufig gelesen zu werden wünschte, um häufig nützen und bessern zu können. Wohl mir, wenn hie und da ein unschuldiges Mädchen, durch meine Geschichte belehrt, in ihrem schmeichelnden Liebhaber einen zweyten Rudolph erkannte, seinen Begierden tapfer und muthig widerstand, um nicht, gleich der verlaß'nen Klara, den Verlust ihrer Unschuld und seiner Liebe im Kloster beweinen zu müssen! Wohl mir, wenn mancher irrende Jüngling, durch Rudolphs Ende abgeschreckt, den Plan aufgab, welchen er eben zur Verführung seines Mädchens entworfen hatte, sie lieber ehlichte als unglücklich machte, und in ihren Armen ein Glück genoß, welches Rudolph nie erreichen konnte!⁴⁷

Auch hier lässt sich erneut eine Analogie zum Kino herstellen, namentlich zu einem Phänomen, für das Eric Schaefer in Bezug auf den frühen US-amerikanischen Exploitation-Film das Schlagwort »Square-Up« vorschlägt. Hierbei handelt es sich um ein Statement der Verantwortlichen zu Beginn eines Films grenzüberschreitenden und diese Grenzüberschreitung sensationalistisch zur Schau stellenden Inhalts, »to apologize for the necessity of bringing an unsavory subject to light [or to] claim that the producers' earnest hope that such exposure will put an end to an evil or bring about a greater understanding.«⁴⁸ Als exploitatives ästhetisches Artefakt par excellence ist auch Spieß' *Petermännchen* eine gewisse Hypokrisie immanent: Der Roman changiert zwischen Modi der Transgression und Modi der Indignation – wobei das aufklärerische Programm, im Gewand von Trivilliteratur Appelle für einen sittsamen Lebenswandel zu verstecken, eher den Eindruck einer kalkulierten Legitimationsstrategie erweckt, die möglicherweise nicht zuletzt aus Zensur-Befürchtungen erwachsen ist. Wenn sich ein Hauptmovens aus Spieß' Roman herausdestillieren lässt, dann scheint es eher das Ausloten der Darstellbarkeitsgrenzen vor allem im Hinblick auf Sex und Gewalt zu sein. Bereits von Stackelberg merkt an, für den Schauerroman Spieß'scher Couleur sei es typisch, »daß sich der Autor in eigener Person in das Geschehen einschaltet und den Leser vor den verderblichen Folgen einer abergläubischen Haltung warnt«, und führt als mutmaßliche Gründe an,

47 C. H. Spieß: *Das Petermännchen*, Bd. 1, S. 4f.

48 Schaefer, Eric: »Bold! Daring! Shocking! True!« A History of Exploitation Films, 1919–1959, Durham/London 1999, S. 71.

daß die Schriftsteller als Vertreter der intellektuellen Elite sich der Aufklärung verpflichtet fühlten, zum andern der nicht geringzuschätzenden Gefahr der Zensur entgegen mußten, die die geschilderten Absonderlichkeiten nur als warnendes Beispiel für die Schlingen, die sich der Abergläubische selbst legt und die natürlich in befriedigender Form wieder gelöst zu werden hatten, passieren ließ.⁴⁹

III. *Graumännchen* oder: Schauerromantische Emanzipation

Hält man diesen Befund Sophie Albrechts *Graumännchen* entgegen, stellt man rasch fest, dass ihr Roman dem Spieß'schen Vorbild zwar in Grundzügen folgt, dieses jedoch, wie bereits angedeutet, einer zuweilen subtilen, zuweilen offensichtlichen Umwälzung unterzieht. Gerade die zwischen beiden Texten existierenden Berührungspunkte machen ihre Differenzen noch augenfälliger, weshalb zunächst ausführlich die Gemeinsamkeiten zwischen *Peter-* und *Graumännchen* ins Blickfeld gerückt werden sollen. Spieß' Roman beginnt, für den Schauerroman typisch, mit einer ausgedehnten Landschaftsbeschreibung voller Erhabenheitstopoi, die die Erzählung als in einer romantisch-historistischen Mittelalterprojektion – oder, wie Stackelberg es nennt, einem »Alibi-Mittelalter«⁵⁰ – angesiedelt kennzeichnen:

Nicht fern von der uralten Reichsstadt Speyer lag ehemals eine eben so alte Veste; auf hohe Felsen gethürmt stand sie am Ufer des Rhein's. Schauernd bebte der Wanderer zurück, wenn er von dieser Seite athemlos sie erstieg, und nun ausruhend in den tiefen Abgrund blickte, durch welchen der Strom sich schäumend wälzte, und den Schwindelnden mit fortzureißen drohte; willig und gerne verweilte er aber auf der andern Seite, wo die furchtbare Höhe nach und nach zur weiten Ebene sich wandelte, und über bebaute Fluren, über schattige Hügel, über bekränzte Weinberge hinweg die lachendste Aussicht gewährte.⁵¹

Auch Albrecht wählt acht Jahre später für ihr *Graumännchen* eine ganz ähnliche Topographie: »Vor uralter Zeit«, lautet der Eröffnungssatz ihres Romans »lag tief im Schwarzwalde eine Burg, die man nur die uralte Veste nannte.«⁵² Diese inzwischen ruinöse Festung, bei der es sich um die titelgebende Burg Rabenbühl handelt, kauft zu Beginn der Handlung ein Ritter Liebestreu dem namenlos bleibenden Vorbesitzer ab, der sich daraufhin zur Wallfahrt zum Heiligen Grab aufmacht, um, wie es heißt, für seine Sünden zu büßen. Dies hat er auch bitter nötig, wie Liebestreu feststellt, als er sein neues Besitztum inspiziert, und untrügliche Zeichen dafür erhält,

49 L. von Stackelberg: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 40.

50 Ebd., S. 81.

51 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 1, S. 1.

52 S. Albrecht: Graumännchen, S. 3.

dass der vorherige Burgherr ein ausgemachter Sadist gewesen sein muss, denn hinter den Mauern von Rabenbühl stößt er auf »viele verlassene Gefängnisse, die noch, selbst in ihren Ruinen, welche doch jetzt das Tageslicht milderte, schrecklich waren; Gerippe, die in Ketten hingen, Fallthüren, die in zackigten Felsen endeten, andere, die in bodenlose Abgründe führten.«⁵³ Liebetreu lässt die Burgruine abbrechen – abgesehen von einem einzigen Turm, der notwendig ist, um die Ringmauer zu tragen –, und an ihrer Stelle einen Neubau errichten, den er auf den ungleich freundlicheren Namen Waldschütz tauft, und in dem seine zweite Ehefrau Athlene mit ihren beiden Töchtern sowie Liebetreus eigene Tochter aus erster Ehe, Agnes, einziehen sollen.

Wie viel Albrechts Roman nicht nur dem Standardrepertoire der Gothic Novel verdankt, sondern auch der Tradition französischer Feenmärchen, zeigt sich mit Beginn der nunmehr einsetzenden Kernhandlung: Aschenputtelgleich leidet die bildschöne und tugendhafte Agnes unter der Eifersucht von Stiefmutter und Stiefschwestern, die sie schließlich, als ihr Vater auszieht, um neue Reichtümer für seine prunksüchtige Gattin zu akquirieren, in das Gewölbe des verbliebenen Turms von Rabenbühl sperren, wo man sie tagelang hungern und dürsten lässt, sie physisch wie psychisch misshandelt, ihr unlösbare Aufgaben stellt wie, dass sie aus Spinnweben Festkleider für ihre Stiefschwestern weben soll – ein Martyrium, dem Agnes nur deshalb nicht durch Suizid ein Ende setzt, weil sich alsbald das Graumännchen zu ihr gesellt, ein Zwerg mit zahnlosem Mund, langen gelben Ohren und schwarzen glühenden Augen, der für unsere Heldin die perfiden Proben, mit denen sie von ihrer Stiefmutter überhäuft wird, mittels Zauberkraft zu meistern versteht. Nach und nach wird Graumännchen zu Agnes' unverzichtbarem Begleiter, lässt sie Nacht für Nacht, während er für sie am Webstuhl sitzt, mit drolligen Späßen und Small Talk ihr schweres Los vergessen, entpuppt sich dann aber als ein Gehilfe Wotans, der seit der Christianisierung des Schwarzwalds im Verborgenen darauf wartet, die alten heidnischen Religionen wiederaufleben zu lassen. Schließlich unterbreitet Graumännchen Agnes folgenden Rumpelstilzchen-Deal: Wenn Agnes einwilligt, ihm ihren erstgeborenen Sohn zu überlassen, damit er diesen zu einem heidnischen Superkrieger ausbilden kann, wird der Zwerg dafür sorgen, dass sie aus ihrer Kerkerhaft erlöst wird, und dass sie ihre heimliche Liebe, Ritter Justus, zum Traualtar führen wird; nur falls Agnes bis zur Geburt ihres Kindes seinen richtigen Namen errät, wird Graumännchen auf seinen Lohn verzichten.

Die Parallelen zu Spieß' *Petermännchen* sind unverkennbar, zumal, wie sich gegen Ende von Albrechts Roman herausstellt, auch das Graumännchen genealogisch an Heldin Agnes gebunden ist, hat doch, was nicht einmal ihr Vater bei seinem Kauf ahnte, die Burg Rabenbühl einst ihren Vorfahren gehört, von denen einer bereits einen Pakt mit dem Zwerg eingegangen war. Auch Graumännchen erscheint

53 Ebd., S. 5.

Agnes zunächst als Helfer in der Not, der ihr in der Zeit ihrer ärgsten Bedrängnis mit Ratschlägen und Zeitvertreib zur Seite steht, um sie dabei aber allmählich von der christlichen Religion zu entfremden, denn alsbald betet Agnes nicht mehr, da ihr neuer Freund dies nicht leiden mag, wendet sich schließlich gar explizit von Gott ab. Nicht zuletzt verwandelt auch Graumännchen sich, als er Agnes nach ihrer Befreiung erscheint, um sie an das Versprechen zu erinnern, ihm ihren Erstgeborenen zu überlassen, »zu einem schrecklichen Riesen, dessen sich emporsträubendes Haar die Decke des Gewölbes berührten«;⁵⁴ und auch Graumännchen ist einer heidnischen Gottheit subordiniert, wenn diese auch, im Gegensatz zum Beelzebub im *Petermännchen*, niemals aktiv ins Geschehen eingreift, lediglich als Schmuckstück an einer »künstlichen Kette von schwarzem Erz« in Erscheinung tritt, »an welcher ein ungestaltetes Bild schwebte, das Agnes an eine kleine Götzenfigur erinnerte, die sie einst bei einem ihrer Verwandten, der ein Freund von Alterthümern war, gesehen hatte, den er ihr den Götzen Püstrich nannte.«⁵⁵

Selbst bei einer oberflächlichen Lektüre stechen darüber hinaus die fundamentalen Unterschiede beider Romane hervor. Obwohl aus Mangel an autobiographischen Quellen nicht eindeutig belegt werden kann, dass die Autorin den Roman von Spieß gekannt hat, liegt es doch nahe, *Graumännchen* als explizites Kontrastmodell zum *Petermännchen* zu lesen: Bei Spieß erstreckt sich die Handlung, wie gesagt, über mehrere Jahrzehnte, quer durch Europa bis in den Orient; der Schauplatz von Albrechts höchstens einige Monate an erzählter Zeit umfassenden Roman wiederum ist allein die Burg Rabenbühl beziehungsweise Waldschütz, wobei eine zusätzliche topographische Verengung dadurch geschieht, dass das Gros der Handlung sich als veritables Kammerspiel zwischen Agnes und Graumännchen in einem dumpfen Turmverlies entfaltet; der Teufelspakt bei Spieß hat den Tod von sieben weiblichen Opfern Rudolphi zur Folge, sowie von unzähligen namentlich nicht genannten Kollateralschäden; innerhalb der Diegese von *Graumännchen* wiederum gibt es keinen einzigen Toten, vielmehr stehen statt Leib und Leben hauptsächlich zwei Dinge auf dem Spiel: Agnes' Seelenheil durch ihre Abwendung von der christlichen Religion sowie das Schicksal ihres Sohnes, den Graumännchen für sich einfordert; Spieß' Roman suhlt sich stellenweise, wie gezeigt, förmlich in den Schilderungen von blutigen und anrühigen Szenen, Albrecht demgegenüber enthält sich weitgehend jedweder Horror-Elemente im Sinne Radcliffes, verlegt sich vielmehr auf das psychologische Drama, das sich im Innern Agnes' abspielt, seziert die ambivalenten Gefühle, die ihre Heldin gegenüber Graumännchen hegt, wenn sie ihn einerseits als Tröster nicht missen mag, andererseits aber ahnt, dass seine Gesellschaft früher oder später einen bitteren Lohn fordern wird.

54 Ebd., S. 142.

55 Ebd., S. 127.

Vor allem aber: Wo *Petermännchen* ganz auf den männlichen Blick zugeschnitten scheint, verortet *Graumännchen* sich in seinem Hauptteil komplett in der Sphäre weiblichen Erlebens. Agnes wird eben nicht wie die vielen Opfer Rudolphs als bloßes Objekt männlicher Begierden, als stereotype verfolgte Unschuld modelliert, deren tragisches Ende sie gleichsam schicksalhaft ereilt, vielmehr handelt es sich bei Agnes um eine weitaus ambivalenteren – man könnte auch sagen: realistischere – Figur, die zwar einerseits in bedingungsloser romantischer Liebe ihrem Ritter Justus zugetan ist, die andererseits aber auch mit ihrem Glauben hadert, die List anwendet, um Graumännchens Gunst zu erwirken oder bestimmte Informationen aus ihren Kerkermeistern herauszulocken, die psychologisch durchaus glaubhaft zwischen Sympathie und Abscheu ihrem mitternächtlichen Zellenbesucher gegenüber hin und her schwankt. All dies hat freilich auch Auswirkungen auf die jeweilige Angstinszenierung: Agnes' Beklemmung lädt zur Identifikation ein, ergibt sich logisch aus den sie ereilenden Schicksalsschlägen, wohingegen Rudolph als weitgehend eindimensionale Figur agiert, die rein reflexartig auf externe Einflüsse, seien es Bedrohungen oder sexuelle Verlockungen, reagiert.

Exemplarisch für Albrechts Fokus auf die psychischen Dispositionen, die Hoffnungen und Ängste ihrer Protagonistin, sei folgende Passage zitiert:

Die Gewohnheit – diese Möglichschaffnerin dessen, was uns oft unmöglich scheint, – sie, die den Kerker endlich minder eng und die Kette weniger drückend – sie, die uns alles erträglich macht – verwandelte auch Agnesen jenes zweideutige Wesen, was wir unter dem Namen Graumännchen kennen, in einen unentbehrlichen Gesellschafter. Sie schlief am Tage – und fürchtete die Morgenröte, denn mit ihr verschwand Graumännchen. [...] Freilich verzerrte dieses sein Lächeln, seinen breiten, in einen Bogen geschlitzten, zahnlosen Mund bis an seine langen gelben Ohren, und die kleinen schwarzen glühenden Augen hatten dabei einen abscheulichen Blick; doch das alles hatte sie nur im Anfang von dem kleinen Wesen zurückgeschreckt. Wie gesagt, Gewohnheit, ihn allnächtlich und in jeder Abendstunde zu sehen, hatten ihn ganz leidlich gebildet. Die ganze Menschenwelt hatte sie ausgestoßen, die ganze Menschenwelt schien sie vergessen zu haben; ein freundlicher Geist, das einzige freundliche Wesen jetzt für die Eingekerkerte in der ganzen Natur, schien sich nur noch für sie zu interessieren. Könnten wir es ihr verdenken, dass sie sich vielleicht mehr, als sie es nach ihrer Religion sollte, an dieses Wesen anschloss? [...] Freilich wurde da, unter heißem Gebet mancher guter Entschluss gefasst, lieber alles zu tragen, als länger in der Gemeinschaft eines Geistes zu leben, der sich ihr doch schon da und dort verdächtig gemacht hatte. Sie entschlief – fromme Träume umschwebten ihre Stirn – aber Graumännchen schlang sich nie in eine Gruppe der Engel in ihren Phantasien. Auch dieses wurde zu seiner Schuld gelegt, und beim Erwachen der

Vorsatz gefasst, mit ihm zu brechen; – doch der Abend fand Agnes nicht mehr so stark als der Morgen.⁵⁶

Neben dieser Konzentration auf den inneren Zwiespalt von Agnes überrascht Albrechts *Graumännchen*, gerade im Vergleich zu Spieß, zudem vor allem mit zwei Dingen: zum einen damit, dass der Roman seine demonstrativ vorgetragene Märchenhaftigkeit mehrmals mittels Wendungen konterkariert, in denen die phantastischen Auswüchse immer wieder auf ein realistisches Fundament gestellt werden; zum andern dadurch, dass der Roman vor allem zu Beginn und an seinem Ende Töne anschlägt, die man als Zeichen eines metareflexiven Verhandelns des Konflikts zwischen Aufklärung und Romantik und letztlich der Gattung des Schauerromans selbst zu lesen vermag.

Obwohl *Graumännchen* in einer Welt voller böser Stiefmütter, zaubernder Zwerge, magischer Gegenstände spielt, und obwohl Anklänge an traditionelle Märchenmotive offenkundig sind, durchkreuzt Albrecht den Märchencharakter ihres Romans einige Male mit irritierenden narrativen Volten: So hat Ritter Justus, statt der angeblich ins Kloster gegangenen Agnes nachzutruern, diese in der Zwischenzeit ihrer Kerkerhaft augenscheinlich völlig vergessen; so erfahren Stiefmutter und Stiefschwestern keine gerechte – das heißt: blutige – Strafe, sondern entziehen sich dieser durch Flucht, und verschwinden in einer Nacht- und Nebel-Aktion sowohl aus Burg Waldschütz wie aus der Handlung; so endet der Roman auch nicht, wie zu erwarten wäre, mit einem Showdown zwischen Graumännchen und Agnes. Nachdem nämlich Justus zufällig bei einer mitternächtlichen monströsen Ratsversammlung den Spottnamen Graumännchens »Dütteldüßgen« erfahren hat, und diesen seiner Frau mitteilt, ist der Pakt zwischen Agnes und dem Geistwesen von selbst gelöst, ohne dass es zu einer finalen Konfrontation zwischen der Protagonistin und ihrem Antagonisten kommt. Stattdessen endet der Roman verblüffend prosaisch, denn seine letzten Sätze beschreiben lediglich, wie sich die Locke, die Agnes Graumännchen als Unterpfand gegeben hat, in einen Haufen Asche verwandelt:

Ihre Freude war grenzenlos, als sie ihre Locke, das Pfand ihres so langen Kummers, welches sie in jener unglücklichen Stunde Graumännchen gab, hervorzog. Sie war um eine feine Rolle von Baumrinde geschlagen, welches die Schriftzüge trug, die das Versprechen ihrer Urahnen enthielten, wie ihr nach vielen Jahren eine geschickte Altertumskennerin erklärte.⁵⁷

56 Ebd., S. 67ff.

57 Ebd., S. 169.

Neben diesem reizvollen Spiel mit Publikumserwartungen und Genrekonventionen ist *Graumännchen* aber auch eine weitere metareflexive Komponente eigen. Diese artikuliert sich jeweils vor allem in den Eröffnungsszenen, wenn Agnes' Vater die alte Festung Rabenbühl niederreißen und an ihrer Stelle den Neubau Waldschütz errichten lässt, und am Ende, wenn Agnes, besessen davon, Graumännchens wahren Namen zu erfahren, Kundschafter überall ins Land ausschickt, um ihr ungewöhnliche, ungebräuchliche Namen zuzutragen. In beiden Fällen bringt Albrechts Roman, ähnlich wie Spieß mit seiner programmatischen Vorrede und dem eine allegorische Interpretation des *Petermännchens* nachreichenden Schluss, das Verhältnis zwischen Aufklärung und Romantik zur Sprache, tut dies jedoch wesentlich feinsinniger und origineller. So heißt es am Anfang bezüglich Liebetreus Baueifer, dass der Ritter diesen nicht zuletzt deswegen entwickelt, um all die Gespenstergeschichten, die sich um Burg Rabenbühl ranken, ein für allemal auszurotten. Nachdem Liebetreu versucht hat, die Menschen der Gegend mittels rationaler Argumente davon zu überzeugen, dass sie keine Gespenster zu fürchten brauchen, und nachdem er selbst erfolglos auf Geisterjagd gegangen ist, spekuliert er, dass, wenn die Gespensterfurcht an das alte Gemäuer geknüpft sein sollte, mit dessen Abriss auch der unvernünftige Aberglaube verschwinden werde:

Was Liebetreu verhüten wollte, geschah: in Kurzem war alles voll Sagen von Gespenstergeschichten, die sich in dem Bezirk seiner Burg zugetragen haben sollten, alles floh seine Gegend, und in Kurzem sah er manchen seiner treuen Diener die Bürg verlassen, aus Furcht vor den täglichen Neckereien der Geister, welche die Burg bewohnten. [...] Bei Nacht und Dämmerung, in Mittags- und Abendstunden, war er allein, selbst in den verrufenen Gängen, die ehemals die Gefängnisse enthielten, und alles blieb ruhig; sollte ihm, als dem Besitzer, denn nicht eher etwas begegnen, wenn etwas begegnen könnte, als seinen Verdienern? Doch was half alles dieses! Er war nur mit Wenigen auf der Seite der Vernunft; jenes Geschrei über Poltergeister war fast die allgemeine Stimme. [...] Mit jeder alten Mauer, die man niederstürzte, mit jedem Gewölbe, das man verschüttete, wurde eine alberne Sage nach der andern vergessen, und in die neuen schönfarbigen Zimmer, unter die schattigen Gänge des angelegten Gartens, der die Burg umschloss, traute sich kein düsterer Wahn, der nur in schwarzen Mauern zu schleichen gewohnt ist.⁵⁸

Wie bereits bei der Initialzündung der Gothic Novel – Horace Walpoles *The Castle of Otranto* von 1768 – hat man es hier mit einer, wie Annette Simonis es nennt, »Ver-räumlichung psychologischer und individualgenetischer Prozesse«⁵⁹ zu tun. Jedoch

58 Ebd., S. 6f.

59 Simonis, Anette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres, Heidelberg 2005, S. 32.

auch eine zeitgeschichtliche Komponente tritt hinzu, die besonders dadurch sinnfällig wird, dass Agnes ausgerechnet in den einzigen Teil von Rabenbühl, den ihr Vater nicht hat abreißen lassen, den Ringmauerturm, eingesperrt wird, und ausgerechnet dort die Bekanntschaft mit Graumännchen macht, das sich, wie der Roman implizit nahelegt, in der übrigen Burg Waldschütz nicht zu manifestieren vermag – eine Konstruktion, die den Konnex zwischen Aufklärung und Romantik gleichsam in Architektur überführt.

Exemplarisch für das Oszillieren des Romans zwischen einem volksmärchenhaften Duktus, der das Wunderbare selbstverständlich als integralen Teil der fiktionalen Welt betrachtet, und Momenten, in denen der Text selbstreflexiv über die eigene Genre-Zugehörigkeit, über den Erfolg oder Misserfolg von Gespenstergeschichten, letztlich über die eigene Gemachtheit zu reflektieren scheint, sei auch noch eine Passage kurz vor dem anti-klimaktischen Finale zitiert: Agnes ist über die Angst vor dem Verlust ihres Kindes psychisch wie physisch krank geworden, lebt nur noch dafür, Graumännchens wahren Namen zu entdecken, was bei ihrem Gatten und ihrem Vater, die sie beide nicht in ihren verhängnisvollen Pakt eingeweiht hat, auf Besorgnis und Unverständnis stößt:

Agnesens unermüdetes Forschen nach Gespenstersagen und den längst vergessenen Namen derselben, welches ihre einzige Beschäftigung war, bestärkte alle, die auf ihre kleinsten Bewegungen lauschten, in dem traurigen Wahn von Agnesens zerrüttetem Verstande; man erschöpfte sich in Ammenmärchen, um die Leidende nur einigermaßen zu zerstreuen, weil sie schlechterdings sonst keiner Sache Aufmerksamkeit schenkte. Tränen der Wehmut weinte jedes führende Herz, wenn man den klugen Ritter Justus, den aufgeklärten Vater den lächerlichsten Sagen nachstören sah, um für die langen bangen Herbsttage ihre einst so kluge Agnes zu unterhalten. Der Gedanke: jeder dieser verlorenen Tage erreicht sein Ende, und führt den Zeitpunkt herbei, wo wir hoffen dürfen, unsere Verlorene wieder zu finden, machte ihnen ihre geschmacklose Unterhaltung erträglich; Vater und Gemahl freuten sich der vergehenden Tage, und Agnesens Qual stieg mit jedem Abendrot, denn aus allen Erzählungen und den tausend langweiligen Gespenstersagen, fand ihr ängstlich suchender Geist nicht einen einzigen Namen, der ihrem Verderber gehören konnte.⁶⁰

Es besitzt beinahe selbstironischen Charakter, wenn das Publikum eines Schauerromans in demselben die wenig vorteilhaften Urteile zu lesen bekommt, die deren Protagonisten über Gespenstergeschichten fällen – eine Selbstironie, die Spieß gänzlich abgeht, bei dem aufklärerische und exploitative Tendenzen ja ein reines *Call-and-Response*-Verhältnis unterhalten: Zuerst werden all die Dinge eindringlich

60 S. Albrecht: Graumännchen, S. 147f.

geschildert, die aufklärerischem Denken widersprechen, dann werden sie im nächsten Schritt skandalisiert und letztlich rationalisiert; anders bei Albrecht, in deren Roman das Wunderbare und die Vernunft vielleicht nicht friedlich, aber zumindest gleichberechtigt koexistieren dürfen.

Nur angedeutet werden können hier die feinsinnigen Reflexionen über Geschlecht und Gesellschaft im *Graumännchen*, die Sara Lully in ihrer Master-Thesis 2004 luzide herausgearbeitet hat, wo sie Albrechts Roman als Patriarchatskritik analysiert und damit in eine Reihe stellt mit wesentlich offensiveren feministischen Texten Albrechts wie dem Theaterstück *Theresgen*, oder auch ihrem früheren Schauerroman *Das höfliche Gespenst* von 1797, laut Royer immerhin »one of the earliest examples of a female homoerotic epic in Germany.«⁶¹

Abschließend möchte ich einen Blick in Gero von Wilperts Standardwerk zur *Deutschen Gespenstergeschichte* werfen, und die Urteile des Autors zu Spieß und Albrecht einmal mehr als paradigmatisch zitieren. Der Autor des *Petermännchens* kommt bei Wilpert überraschend positiv weg, wenn Spieß bescheinigt wird, dass »der eigentliche Geisterroman« mit ihm beginne und zugleich seinen Höhepunkt erreiche, und zudem anerkennend hervorgehoben wird, dass die Romane, »die er im nachhinein allegorisch als Warnung vor einer Hypertrophie der Leidenschaften auslegte, seit 1794 in erfolgreichen Dramatisierungen den Weg ins Wiener Volkstheater fanden.«⁶² Schreibenden Frauen widmet von Wilpert demgegenüber folgenden problematischen Passus:

Erstaunlicherweise nahm auch das zarte Geschlecht in Heimarbeit aktiven Anteil an der Verbreitung von Gespenstern, so Elisabeth HOLLMANN mit *Hinko von Waldstein mit der eisernen Tasche* (1794–97), die Schiller nahestehende Professorentochter und Schauspielerin Sophie ALBRECHT mit der sentimental-moralischen Geschichte einer hochmütigen Schönheit *Das höfliche Gespenst* (1797) und *Graumännchen, oder die Burg Rabenbühl, eine Geistergeschichte altdeutschen Ursprungs* (1799) und Isabella von WALLENRODT mit *Geistererscheinungen und Weissagungen* (1796) und *Der kleine Ritter* (II 1799).⁶³

Weshalb einzig und allein das »zarte Geschlecht« in »Heimarbeit« Gespenstergeschichten geschrieben haben soll, während die Männer, laut Ansicht des Literaturhistorikers, offenbar allesamt außerhalb dichteten, und wieso es überhaupt

61 Royer, Berit: »Beating the Odds. Sophie Albrecht (1756–1840), a Successful Woman Writer and Publisher in Eighteenth-Century Germany«, in: Carme Font Paz/Nina Geerdink (Hg.): *Economic Imperatives for Women's Writing in Early Modern Europe*, Rodopi/Leiden/Boston 2018, S. 221–256; hier S. 246.

62 Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv, Form, Entwicklung*, Stuttgart 1994, S. 125.

63 Ebd., S. 126f.

einen »erstaunlichen« Sachverhalt darstellt, dass auch Autorinnen Schauerromane verfasst haben, bleibt ebenso fragwürdig wie die Klassifizierung vom *Höflichen Gespenst* als eine bloß »sentimental-moralische Geschichte«, während *Graumännchen* wiederum gar nicht erst weiter kommentiert wird. An diesem Punkt könnte eine Betrachtung des Schauerromans unter Gender-Gesichtspunkten einsetzen, indem beispielsweise auch die beiden anderen Autorinnen, die von Wilpert nennt, Wallenrodt und Hollmann, daraufhin befragt werden, mit welchen der beiden vorgestellten Romanmuster sich ihre literarischen Erzeugnisse synchronisieren lassen: dem exploitativen von Spieß oder dem emanzipatorischen von Albrecht.