UNIVERSITAT DE BARCELONA

Grau de Llengües i literatures modernes: Alemany

Treball de Fi de Grau

Curs 2016-2017

DIE MACHT DER OHNMACHT IN KLEISTS WERK. Eine Annäherung an die wichtigsten Ohnmachtsszenen in *Michael Kohlhaas, Penthesilea* und *Die Marquise von O…*

Marc Arévalo Sánchez

TUTOR: Dra. Loreto Vilar

Barcelona, 21.6.2017

DIE MACHT DER OHNMACHT IN KLEISTS WERK.
Eine Annäherung an die wichtigsten Ohnmachtsszenen in *Michael Kohlhaas, Penthesilea* und *Die Marquise von O…*

Resum:

En aquest TFG s'estudia la funció de les escenes d'esvaniments en tres obres de Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas, Penthesilea* i *La Marquesa de O…*, datades de 1808.

A través de l'anàlisi de les escenes de desmais prèviament identificades es prova de confirmar si els esvaniments dels personatges de Kleist representen un motiu per a la transmissió no només d'idees romàntiques, com l'enaltiment de la innocència, i el seu difícil encaix en el context de la Il·lustració alemanya, o el voler més irracional de l'ànima humana, sinó també de les idees poètiques que Kleist exposa en l'escrit "*Sobre el teatre de titelles*". Per això partim del fet que la paraula alemanya original "Ohnmacht" il·lustra la seva dualitat de significats en les tres obres seleccionades, designant alhora un estat físic, un esvaniment, i també la impotència de les figures.

Paraules clau: Heinrich von Kleist, *Penthesilea, Michael Kohlhaas, La marquesa d'O,* esvaniment i impotència romàntics.

Zusammenfassung:

Ziel dieser Arbeit ist, die Funktion der Ohnmachtsszenen in Kleists Werken *Michael Kohlhaas, Penthesilea* und *Die Marquise von O…* zu erforschen, drei Werken, deren erste Versionen um 1808 entstanden. Durch die Analyse der wichtigsten Ohnmachtsszenen, die vorher identifiziert werden, wird dann zu zeigen versucht, dass sie nicht nur zur Darstellung romantischer Ideen wie des Lobs der Naivität, und deren schwieriger Integration in den Kontext der Aufklärung, oder zum Ausdruck der irrationalsten Wünsche der Seele beitragen, sondern auch zur Schilderung von Kleists poetologischen Überlegungen, wie sie in seiner theoretischen Schrift *Über das Marionettentheater* dargelegt werden. Es wird hierfür von der Tatsache ausgegangen, dass das Wort „Ohnmacht" in den ausgewählten Werken ihre Doppelbedeutung illustriert, denn es bezieht sich sowohl auf den körperlichen Zustand als auch auf das Machtlosigkeitsgefühl, das die Figuren jeweils empfinden.

Schlüsselwörter: Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas, Penthesilea, Die Marquise von O…*, romantische Ohnmacht(en).

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 2
2. Zum Ohnmachtskonzept 4
2.1. Bewusstseinsstörungen: physische Deutungen von „Ohnmacht“ 4
2.2. Ohnmacht und Bewusstlosigkeit als seelisches Phänomen 6
3. *Über das Marionettentheater*: Kleists Gedanken zum Bewusstsein 9
4. Zum Motiv der Ohnmacht in Kleists Werk 12
4.1. *Michael Kohlhaas*: Ohnmacht der Macht 13
4.2. *Penthesilea*: Verzögerte Erkenntnis und innere Befreiung 16
4.3. *Die Marquise von O…*: Sexuelle Befreiung oder romantische Naivität? 21
5. Schlussfolgerungen 25
6. Literaturverzeichnis 28
Selbständigkeitserklärung 32

1. EINLEITUNG

Penthesilea, Die Marquise von O…, Käthchen von Heilbronn, Michael Kohlhaas, Das Erdbeben zu Chili, Der Findling. Alle diese Werke von Heinrich von Kleist haben etwas gemeinsam. Alle zeigen im Laufe ihrer erzählten Geschichten Ohnmachtsszenen, die irgendwie zur Charakterisierung von deren Figuren beitragen. Bekanntlich wandeln die Figuren in Kleists literarischem Werk zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit, weshalb sie oft die Wirklichkeit nicht wahrnehmen. Gerade das im Werk Kleists wiederkehrende Motiv der Ohnmacht stellt dieses ständige Schwanken dar.

Kleists Besessenheit mit diesem Phänomen wurde mehrmals erforscht. Zum Beispiel: Zur Verleihung des Kleist-Preises 2007 hielt der Schriftsteller Wilhelm Genazino seine Dankrede mit dem Titel „*Die Flucht in die Ohnmacht*“, in der die Wichtigkeit des Motives der Bewusstlosigkeit in den Werken Heinrich von Kleists hervorgehoben wurde. Darin hielt Genazino die Ohnmacht für „ein[en] bemerkenswerte[n] Versuch des Subjekts, die Knebelung des Innerlichen zu verlassen und sich als ein Ich darzustellen“ (Genazino 2008: 20). In diesem Sinne betrachtet auch Julia Freder in ihrer Dissertation *Es ist bloß ein Anstoß von Schwindel* die Ohnmacht als ein Motiv, mit dem Kleist „entscheidende Momente in der Bewusstseinsentwicklung seiner Figuren [markiert]“ (Freder 2012: 333).

Das Ziel dieser Arbeit ist, zur Erforschung der Umstände und der jeweiligen Funktion der Ohnmacht in drei ausgewählten Werken von Heinrich von Kleist beizutragen. Die Hypothese, die dadurch bewiesen werden soll, ist, dass der Einsatz von Ohnmachtsszenen zur Schilderung romantischer Ideen beiträgt, nämlich der Kraft des Naiven und der Allmacht der dunklen Seite der Seele.

Zur Analyse sollen konkret drei Werke Heinrich von Kleists herangezogen und untersucht werden, in denen das Motiv der Ohnmacht jeweils auftaucht und für den Ablauf der erzählten Geschichte wesentlich ist: *Michael Kohlhaas, Penthesilea,* und *Die Marquise von O….* Vermutlich hat Kleist während seines Aufenthalts in Dresden an den drei Texten gleichzeitig gearbeitet, denn ihre ersten Versionen wurden 1808 in der von ihm herausgegebenen Literaturzeitschrift *Phöbus* veröffentlicht. Das ist in einer Stadt und zu einer Zeit, als Kleist die ersten Kontakte zu einigen der bekanntesten deutschen Romantiker in Weimar – so zum Beispiel Wieland und Goethe – aufnahm.

Allerdings, Kleists Sprache zeichnet sich nicht nur durch einen gehobenen und komplexen Stil aus. Wie einzelne Szenen in den ausgewählten Werken beweisen – so zum Beispiel die allerletzten Worte Penthesileas –, übernimmt die Sprache im Werk Kleists eine entscheidende Rolle. Davon ausgehend, soll hier gezeigt werden, dass Kleist mit der Semantik des Wortes

„Ohnmacht“ spielt, was schließlich bei der poetisch-kritischen Darstellung der Position der Figuren innerhalb ihrer Gesellschaft mitwirkt.

Die Arbeit wird in zwei Hauptteilen strukturiert. Im ersten Teil wird auf die Theorie der Ohnmacht im medizinischen und philosophischen Bereich im Laufe der Geschichte kurz eingegangen. Die Theorien zu diesem Thema im 18. Jahrhundert werden auch herangezogen, um die zeitgenössischen Auffassungen zu beleuchten. In diesem Teil werden auch Kleists Theorien zum Bewusstsein in seiner Schrift „*Über das Marionettentheater“* behandelt. Der zweite Teil wird der Analyse des Motives in den genannten Werken gewidmet. Dabei werden jene Auszüge ausgewählt, in denen Kleists Figuren in Ohnmacht fallen. Die Umstände, die Ursachen und die Folgen dieses Ereignisses werden zur Bestimmung dessen Funktion im Kontext der deutschen Romantik untersucht.

2. ZUM OHNMACHTSKONZEPT

Das Wort „Ohnmacht“ weist in deutscher Sprache zwei verschiedene Bedeutungen auf[1]. Einerseits kann dieses Wort eine „vorübergehende Bewusstlosigkeit“ bezeichnen. Andererseits kann es sich auch auf „Schwäche, Machtlosigkeit, Unmöglichkeit zu handeln“ beziehen. Letztere Bedeutung ergibt sich aus der Summe der beiden Wortteile: der Präposition „ohne“ und des Substantivs „Macht“. In diesem ersten Teil der Arbeit wird der Begriff „Ohnmacht“ als physischer Zustand behandelt. Zuerst werden die physischen Deutungen von „Ohnmacht“ in den Bereichen der Medizin und der Psychologie thematisiert. Danach wird „Ohnmacht“ als seelisches Phänomen betrachtet, wobei kurz auf die Ohnmachtsauffassungen verschiedener Denker eingegangen wird.

2.1. Bewusstseinsstörungen: physische Deutungen von „Ohnmacht“

Ohnmacht gehört zu den Bewusstseinsstörungen, die von der ICD 10 (World Health Organization) beschrieben werden. Mit Bewusstseinsstörung bezeichnet man irgendeine Bewusstseinsveränderung. Je nach dem Bewusstseinsgrad, das ein Patient aufweist, werden die folgenden Störungen unterschieden: Somnolenz, Spor und Koma. Der erste Grad bezeichnet den Zustand, bei dem „[der Patient] bei erhaltener Ansprechbarkeit und bedingt erhaltener Kooperativität ohne äußere Stimulation schläfrig und apathisch“ (Merkenschlager 2013: 5) ist. Der zweite wird als eine körperliche Verfassung definiert, in der „kurze Wach-Phasen stimuliert werden [können], in denen kurze sprachliche Äußerungen und Kommando-Bewegungen möglich sind“ (Merkenschlager 2013: 5). Bei dem letzten ist aber „keine Erweckbarkeit durch starke Außenreize, keine Kontaktfähigkeit bei geschlossenen Augen“ (Merkenschlager 2013: 6) zu beobachten. Koma gilt als die schwerste Bewusstseinsstörung, weshalb es in den meisten Fällen eine Todesgefahr darstellt (vgl. Merkenschlager 2013: 6).

Weitere Bewusstseinsstörungen sind jedoch auch zu identifizieren, deren Umstände zwischen zwei oder mehreren der oben genannten zuzuordnen sind. Unter denen befindet sich die Ohnmacht.

Mit dem allgemeinen Begriff „Ohnmacht“ bezeichnet man ein „Sturz mit kurzer Bewusstlosigkeit, dem häufig Schwindel und ein Schwächegefühl vorausgehen“ (Weissinger/Lempert

[1] Im DUDEN-Wörterbuch kann dies nachgeschlagen werden (Dudenredaktion (o. J.): „Ohnmacht“ auf <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ohnmacht> Stand: 5.6.2017)

2005: 6). Dieser körperliche Zustand wird jedoch im medizinischen Sinne mit dem Begriff „Syncope“ bezeichnet. Sie unterscheidet sich vom Koma hauptsächlich dadurch, dass die Synkope in der Regel von einer „vorübergehende[n] Bewusstlosigkeit“ (Weissinger/Lempert 2005: 6) handelt, während das Koma als die maximale Störung des Bewusstseins definiert wird, bei der der Patient „nicht erweckt werden [kann] und keine Hinweise auf eine Wahrnehmung der Umgebung [zeigt]“ (Merkenschlager 2013: 4).

Physiologisch gesehen, wird solches Phänomen von einer ungeeigneten Funktionierung des kardiovaskulären Systems nach einem bestimmten Reiz ausgelöst. Das führt zu einem gelegentlichen Abfall des Blutdrucks und der Herzfrequenz (vgl. Geynor, Edgar 2011: 176). Wichtig ist zu beachten, dass Ohnmachtsanfälle oder Synkopen nicht als Krankheiten im eigentlichen Sinne zu betrachten sind, sondern als Symptome. Daher kann die Synkope durch verschiedene Anlässe ausgelöst werden, die entweder physischer oder psychologischer Natur sein können. In der ersten Gruppe befinden sich physische Anstrengung, Dehydratation, Blutverlust oder extremer physischer Schmerz. In der zweiten sind psychologische Belastung, Anblick von Blut, oder eine drohende Schädigung zu erwähnen (vgl. Weissinger/Lempert 2005: 7-8; Geynor, Edgar 2011: 176-177).

Mit den Bewusstseinsstörungen wird häufig das Konzept „Trance“ verbunden. Im Gegensatz zu den schon genannten Bewusstseinszuständen bezieht sich der Begriff „Trance“ auf keinen bestimmten Zustand, sondern auf eine Reihe von Bewusstseinsveränderungen unterschiedlichen Grades, die erlebt werden können. Deswegen wird über ihre Definition im akademischen Bereich noch diskutiert. Schütz beschreibt die Trance als „weder Wach- noch Schlafzustand, sondern ein eigener“ (Schütz 2009: 28), d.h. sie befindet sich zwischen beiden, da der Betroffene weder völlig wach noch völlig eingeschlafen ist. Sie ist nämlich der Zustand, den ein Hypnosepatient während einer Psychoanalyse aufweist. In diesem Sinne definiert Kick dieses Phänomen als „sensible und in bestimmte Weise zugleich kreative Zuständlichkeit des Bewusstseins“ (Kick 2004:1). Freud ordnet die Trance als eine der „dunklen Modifikationen des Seelenlebens“ neben der Ekstase, in denen „Regressionen zu uralten, längst belagerten Zuständen des Seelenlebens“ aufgefasst werden können (Freud 2004: 26).

Des Weiteren stellt Freud in seinen *Studien über Hysterie*[2] solche Bewusstseins-Veränderungen als eins der Symptome, die seine Patienten in vielen von im Werk beschriebenen Fällen

[2] Freuds Krankengeschichten in *Studien über Hysterie* galten Arthur Schnitzler als Vorbild für seine Novelle *Fräulein Else,* deren Protagonistin eine Hysterie-Episode erleidet und ums Bewusstsein kommt. Sie befindet sich in einem Zwischenzustand zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit, denn sie kann ihren Körper nicht kontrollieren, aber sie ist stets ihrer Umgebung bewusst.

erlitten hatten. Freud zufolge ist bei einer Hysterie „die Neigung […] zum Auftreten abnormer Bewußtseinszustände“ (Freud 1952: 91). Die Hysterie-Patienten erleiden dieses und andere Symptome im „Moment des Wiederauftauchens“ (Freud 1952: 88), d.h. als die Betroffenen Erinnerungen abrufen, die „Traumen entsprechen, welche nicht genügend „abreagiert“ worden sind“ (Freud 1952: 89). In anderen Fällen lösen sich solche Symptome aus, obwohl die „Erlebnisse dem Gedächtnisse der Kranken in ihrem gewöhnlichen psychischen Zustande völlig [fehlen] oder nur höchst summarisch darin vorhanden [sind]“ (Freud 1952: 88), d.h. dass die Erinnerungen, die das Trauma verursachten, absichtlich von den Patienten verdrängt und vergessen wurden (vgl. Freud 1952: 89).

2.2. Ohnmacht und Bewusstlosigkeit als seelisches Phänomen

Das Phänomen der Ohnmacht wurde im Laufe der Geschichte von mehreren Denkern behandelt, denn der plötzliche Verlust des Bewusstseins beunruhigte die Menschen seit der Antike. Dieser Zustand wurde aber schon immer als eine Folge der Empfindung von Schmerz oder Schrecken verstanden. Einer der Philosophen, der sich damit befasste, war Lukrez, der in seinem Werk *De rerum Natura* die Ohnmacht wie folgt definierte:

> Selbst solange sie noch von des Lebens Schrecken umzirkt ist,
> Scheint doch öfter die Seele durch irgendwelche Erschüttrung
> Schwankend zu werden und ganz von dem Körper sich lösen zu wollen:
> Schlaff schon werden die Züge, als nahe die Todesstunde,
> Und an dem blutlosen Körper ermatten und sinken die Glieder.
> Solches geschieht, wenn, wie man wohl sagt, es jemandem schlecht wird
> Oder die Ohnmacht naht. Da zittert man schon und ein jeder
> Sucht noch zu haschen das Ende des schwindenden Lebensfadens.
> Denn es erleidet alsdann wie der Geist so die Seele im ganzen
> Einen erschütternden Stoß; so schwanken sie selbst wie der Körper;
> So tritt leicht die Vernichtung ein, wenn ein stärkerer Stoß trifft. (Lukrez 2015: 96)

Wie im obigen Zitat bewiesen wird, ging Lukrez von einer unzertrennbaren Einheit zwischen Körper und Seele aus, wobei die Seele als leitende Instanz auftritt, die aber bei einer extremen Situation die Fähigkeit verliert, den Körper zu beherrschen.

Solche Einheit zwischen Körper und Seele wurde im 17. Jahrhundert von Descartes abgelehnt, indem er in der menschlichen Existenz zwei „Substanzen“ erkannte: „res extensa“ (den handelnden Teil) und „res cogitans“ (den denkenden Teil). Descartes stellte das Bewusstsein in den Mittelpunkt seiner Reflexionen, indem er die Existenz des denkenden Teils des Menschen der bloßen menschlichen Fähigkeit zum Denken zuschrieb. Daher sein berühmtes Zitat:

„Cogito ergo sum“. Allerdings äußerte sich der französische Philosoph über die Bewusstlosigkeit nicht.

Das Interesse an Ohnmachtsanfällen wurde jedoch erst im 18. Jahrhundert wiedergewonnen. Mit der Aufklärung begannen Denker nochmals, sich mit dem Thema der Bewusstlosigkeit zu beschäftigen. Einer von denen war der deutsche Dichter Friedrich Schiller, der sich in seiner theoretischen Schrift „*Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen*“ mit dem Verhältnis zwischen Körper und Seele auseinandersetzte. In dem Kommentar eines in seinem eigenen Drama *Die Räuber* vorkommenden Ohnmachtsanfalls beschrieb Schiller das Phänomen mit den folgenden Worten:

> Aus der Summe aller [dunkeln Ideen in Bewegung und dem ganzen Grund des Denkorgans] entspringt eine ganze äußerst zusammengesetzte Schmerzempfindung, die die Seele in ihren Tiefen erschüttert, und den ganzen Bau der Nerven per Konsensum lähmt. (Schiller 1975: 62)

Schillers Ohnmachtsauffassung nähert sich der von Lukrez, da ihm zufolge Seele und Körper eine Einheit bilden, deren Bestandteile miteinander verbunden sind. Deshalb reagiert der Körper auf eine Schmerz- oder Erschütterungsempfindung der Seele dadurch, dass er in bewusstlosem Zustand fällt.

Das Phänomen der Ohnmacht stellt erst im 18. und im 19. Jahrhundert ein Forschungsobjekt dar. Die Gründe dafür sind eigentlich die immer häufiger auftretenden Ohnmachtsszenen in der bürgerlichen Gesellschaft, besonders unter Frauen. Solche Erscheinungen werden nun der Mode der Epoche zugeschrieben, obwohl „erstaunlicherweise seitens der Mediziner zu keiner Zeit diese beengende Mode für das Auftreten von Ohnmachtsanfällen verantwortlich gemacht [wird]“ (Trummeter 1999: 67). Enge Kleider und Zwangsjacken sollten anscheinend die Durchblutung beeinträchtigen, was eigentlich zu Ohnmachtsanfällen führte.

Mit der Aufklärung wurde das Interesse an diesem körperlichen Zustand nochmals erweckt. Während dieser Zeit wurden nämlich mehrere Forschungen durchgeführt, um die Ursachen und die Symptome zu erkennen. Unter denen sind Barbeyracs und Barthez‘ Studien zu erwähnen. Der erste hob sich von seinen Zeitgenossen dadurch ab, dass er die Synkopen nicht nur als ein Symptom der Hysterie und anderer Nervenkrankheiten betrachtete, sondern auch als Folge extremer physischer Umstände (Trummeter 1999: 71). Barthez hielt in diesem Sinne „außergewöhnliche Entleerungen, […] äußere Verletzungen, Erkrankungen der Organe oder der Nerven“ (Trummeter 1999: 75) für die üblichsten Umstände, die zu einer Ohnmacht führen.

Die Wichtigkeit der Ohnmacht im 18. Jahrhundert kann deutlich dadurch bewiesen werden, dass ihre Definition ins Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon aller Wissenschaften*

und Künste (1740) aufgenommen wird. Im Gegensatz zu anderen Einträgen nimmt die Definition des Wortes „Ohnmacht“ ungefähr elf Seiten ein. Darin wird dieses Phänomen als ein „widernatürlicher Zustand der Menschen“ (Zedler 1740: 509) beschrieben, in dem den Betroffenen „nicht nur ihre inneren und äußeren Sinne, sondern auch ihre Vernunft beraubet“ (Zedler 1740: 509) wird. Unter die Ursachen dieses Phänomens zählen „Kopfschläge und Erschütterung des Gehirnes“, obwohl „eine empfindliche Lebensbeschaffenheit allerdings […] als eine Ursache dieser Krankheit anzusehen ist“ (Zedler 1740: 511). Es werden auch verschiedene Bezeichnungen je nach dem Bewusstseinsgrad. Demgemäß wird die normale Ohnmacht „Animi deliquium“ genannt und der stärkste Grad als „Synkope“ bezeichnet (vgl. Zedler 1740: 510). Zur Erklärung solchen Phänomens wird erläutert, dass die „Lebensgeister aus den Theilen ihres [der Patienten] Körpers“ (Zedler 1740: 511) herausgekommen sind. Bei solcher Gelegenheit soll dann die Seele „vermögend sen, die Lebensgeister in das Gehirne zurück zu ruffen“ (Zedler 1740: 511).

Schon im 20. Jahrhundert und nach den von Freud dargelegten psychoanalytischen Theorien befasste sich der französische Denker Jean-Paul Sartre mit dem Begriff und der Bedeutung der Ohnmacht. Ihm zufolge stellt die Bewusstlosigkeit „la fuite, la recherche d'un refuge“ (Sartre 1995: 61), „[un] passage à une conscience de rêve, c'est-à-dire *irréalisant*“ (Sartre 1995: 84. Hervorhebung im Original) dar. Im Gegensatz zu den bisherigen genannten Denkern, die eine Erklärung dieses Phänomens zu finden versuchten, befasst sich Sartre eher mit dessen Bedeutung. Sartre deutet die Ohnmacht als Zuflucht vor den Gefahren, indem er interpretiert, dass der ganze Körper das bedrohende Objekt verleugnet (vgl. Sartre 1995: 84).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Motiv der Ohnmacht ein großes Interesse im Laufe der Geschichte geweckt hat. Die ersten Auseinandersetzungen stammen eigentlich aus der Antike. Die Ohnmacht ist aber erst mit der Aufklärung zum Forschungsobjekt in den Bereichen der Medizin und der Philosophie geworden. Mit medizinischen Studien wie den oben genannten von Barbeyrac und Barthez wurden die Ursachen, die Zustände und die Symptome der Ohnmacht erforscht. Die Auseinandersetzung von Sartre mit dem Phänomen im 20. Jahrhundert beweist wiederum, dass das Interesse an dieser Bewusstseinsveränderung nicht aufhörte. Gerade dieses Interesse, diese Neugier, führte angeblich zur Einfügung dieses Motives in die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts.

3. *ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER*: KLEISTS GEDANKEN ZUM BEWUSSTSEIN

In seiner theoretischen Schrift „*Über das Marionettentheater*“ setzt sich Kleist mit den Konzepten der Grazie und des Bewusstseins auseinander. Der Text stellt ein Gespräch zwischen einem Ich-Erzähler und einem Marionettentheater-Zuschauer dar, die sich mit verschiedenen Themen beschäftigen, unter denen der Anmut, dem Bewusstsein und der Unmöglichkeit, die Naivität wiederzugewinnen.

Trotz seines theoretischen Charakters kann der Text wegen seiner Gestalt nicht als Essay zugeordnet werden. Das Gespräch zwischen beiden Figuren weist nämlich eine komische Natur auf. Die Konversation ähnelt einem Wettbewerb der Gesprächspartner darum, wer die seltsamste oder unglaublichste Geschichte erzählt (vgl. Montané 2011: 49).

In dieser Schrift äußert Kleist seine Theorie über den Zusammenhang zwischen dem Bewusstsein und der Grazie eines Menschen. Kleists Konzept der Grazie wird „als ästhetisches wie anthropologisches Ideal, als geschichtsphilosophische Erfüllungsfigur“ (Breuer 2009: 331) definiert. Diese Auffassung entfernt sich eigentlich von derjenigen zeitgenössischer Autoren und Denker wie Goethe oder Schiller, die die Grazie als einen moralischen Zustand verstanden, in dem der Mensch in der Lage war, Pflicht und Sinnlichkeit auszugleichen[3]. Im Gegensatz zu ihnen steht Kleists Auffassung „jenseits moralischer Kategorien“ (Röper 1990: 42). Das Wiedergewinnen der Grazie bedeutet für Kleist die Wiedererlangung des Paradieses (vgl. Breuer 2009: 331). Der Begriff „Grazie“ stellt in diesem Sinne das innere Gleichgewicht, die Unschuld, die Naivität dar, die durch das Bewusstsein und die Reflexion gefährdet werden (vgl. Röper 1990: 43).

Anhand verschiedener Metapher und Beispiele belegt Kleist diese Idee. Eins von denen ist das Marionettensymbol. Der Vergleich zwischen Menschen und Marionette wurde mehrmals im Laufe der Geschichte behandelt. Der Mensch sei eine Marionette, deren Bewegungen und Handlungen von einer anderen Person (dem *Maschinist*) kontrolliert werden. Kleists Auffassung ist dagegen völlig umgekehrt. Der deutsche Autor verleiht der Marionette den Wert ihrer Bewegungen und ihrer Handlungen (in diesem Fall ihres Tanzes) (vgl. Röper 1990: 37).

[3] Der Begriff “*Grazie*” wird im 18. Jahrhundert als ein Synonym für „*Anmut*“ betrachtet, ein Konzept, der in der zeitgenössischen Philosophie eng mit dem Begriff „Schönheit“ verbunden war. Goethe und Schiller bedienen sich von diesem Konzept, um die Figur der „schönen Seele“ im Kontext der Weimarer Klassik zu profilieren (vgl. Röper 1990: 40). Die Beschreibung der „schönen Seele“ wurde von Friedrich Schiller in seiner theoretischen Schrift „*Über Anmut und Würde*“ dargelegt. Als Beispiel der Schilderung dieser Figur in der Literatur ist Goethes *Iphigenie auf Tauris* zu erwähnen.

Das ergibt sich eigentlich daraus, dass die Marionette kein Bewusstsein entwickelt hat, weswegen sie imstande sei, ihre Grazie zu bewahren. So weist der Tanz der Marionette „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte“ auf (Kleist 1990: 86).

Ein weiteres von Kleist angeführtes Beispiel, um seine Anmutsauffassung zu illustrieren, wird vom Ich-Erzähler in der Form einer Anekdote eingesetzt. Er erzählt die Geschichte eines Jungen, der „durch eine bloße Bemerkung […] seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden“ (Kleist 1810: 88) hatte. Dieser Junge konnte sich vorher immer gleich bewegen, sodass seine Haltung, laut ihm selbst und dem Ich-Erzähler, an den *Dornauszieher*[4] erinnerte. An dem Moment, als er dessen bewusst ist, und absichtlich die gleiche Pose darzustellen versucht, gelingt es ihm nicht mehr. Der Verlust seiner Grazie ergibt sich aus der Erkenntnis, dass seine Haltung jener des *Dornauszichers* ähnelt. Dieses Phänomen wird von Röper wie folgt beschrieben:

> Das Bewusstsein bewirkt Verwirrung der bisherigen Harmonie und irritierten Lebensäußerungen, die Situation anders zu wollen als zu können, eine Situation der Entfremdung, weil der Jüngling nicht mehr im natürlichen Einverstanden mit den Bedingungen seines Seins lebt, im Gegensatz zur in sich geschlossenen Harmonie der Skulptur. (Röper 1990: 44-45)

Ein letztes in der Geschichte belegtes Beispiel dient Kleist zur Schilderung des Zusammenhangs zwischen Grazie und Reflexion. Das entspricht der sogenannten Bären-Episode. Der Zuschauer, mit dem sich der Ich-Erzähler unterhält, berichtet über eine eigene Erfahrung, als er einen Russen kennengelernte, „dessen Söhne sich eben damals stark im Fechten übten“ (Kleist 1990: 90). Bei einem Duell gelingt dem Erzähler, einen der Söhne zu besiegen, weshalb die anderen ihm daraufhin dazu zwingen, gegen einen Bären zu kämpfen. Der Bär erweist sich als „der erste Fechter der Welt“ (Kleist 1990: 90), da alle Stöße des Erzählers von ihm pariert werden, als ob das Tier seine „Seele darin lesen könnte“ (Kleist 1990: 91).

Der Fechter „unterliegt […], weil der Bär seine Täuschungsmanöver stets schon im Voraus durchschaut“ (Röper 1990: 49). Für ihn existiert nämlich nur das Wahre. Wahrheit und Wirklichkeit sind aus seiner Perspektive identisch. Da die Bewegungen des Bären ohne Reflexion entspringen, gelingt es ihm, seinen Instinkt zu folgen und seinen Gegner zu besiegen. Daher kann festgestellt werden, dass der Bär seine Grazie behält, im Gegensatz zum Erzähler, dessen Anmut durch die Reflexion verloren ging.

[4] Hier ist die Figur des *Spinario* gemeint, eine altgriechische Statue aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., die einen Jungen darstellt, der sich einen Dorn aus dem Fuß auszieht (vgl. Montané 2011a: 161).

Daraus kann geschlussfolgert werden, dass für Kleist die natürliche Grazie durch die Erkenntnis und die Reflexion zerstört wird und unwiederbringlich ist. Anhand von drei Beispielen wird das bildlich gezeigt. Diese Auffassung nähert derjenigen von den Romantikern, die die menschliche Naivität für nicht zurückgewinnbar hielten. Bei der Auseinandersetzung mit den relevantesten Ohnmachtsszenen, die in den im Folgenden zu untersuchenden Werken vorkommen, soll überprüft werden, ob die in dieser literaturtheoretischen Schrift dargelegten Gedanken darin literarisch erfasst werden.

4. ZUM MOTIV DER OHNMACHT IN KLEISTS WERK

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, zeichnen sich Kleists Figuren durch eine Neigung zur Bewusstlosigkeit aus. Eigentlich wandeln sie ständig zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit, wie das Beispiel des Prinzen von Homburg darstellt. Der Prinz scheint in seinen Träumen verstrickt zu sein, weswegen er nicht fähig ist, die Befehle des Kurfürsten zu befolgen. In dieser Arbeit werden sämtliche Ohnmachtsszenen aus drei Werken Heinrich von Kleists analysiert, nämlich *Michael Kohlhaas, Penthesilea* und *Die Marquise von O…*. Jeweils spielen die hier untersuchten Ohnmachtsszenen eine bedeutende Rolle für die Entwicklung der Handlung.

Auszüge aus diesen Werken wurden 1808 in der von Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller herausgegebenen Literatur- und Kulturzeitschrift *Phöbus* publiziert. Ein „organisches Fragment" von *Penthesilea* erschien darin im Januar 1808. Dieser Auszug wurde unter anderen an Goethe geschickt, der sich jedoch „mit der Penthesilea […] noch nicht befreunden" konnte (zit. in Kleist 1997: 409). Im Februar-Heft wurde trotz Kleists Widerwillen die vollständige Erzählung *Die Marquise von O…* veröffentlicht (vgl. Kleist 1990a: 769) und im Juni erschien eine erste obgleich unvollständige Version der Novelle *Michael Kohlhaas,* deren komplette Fassung hingegen erst 1810 erschien (vgl. Kleist 1990a: 707).

Vermutlich hatte Kleist in einer kurzen Zeitspanne zwischen 1805 und 1807 an diesen drei Werken gearbeitet. Nach seiner Befreiung vom von Franzosen besetzten Berlin zog sich Kleist 1807 in Dresden zurück (vgl. Blamberger 2011: 305). In einem Brief an Altenstein[5] beschrieb der Schriftsteller die deutsche Stadt als den „günstigsten Ort in dieser, für die Kunst, höchst ungünstigen Zeit, um einige Pläne, die ich gefaßt habe, auszuführen" (Kleist 1997: 403). Wichtig ist zu betonen, dass sich der deutsche Autor 1807 an den Dresdner Künstler- und Literatenkreis anzuschließen versuchte. Dadurch war er während seines Aufenthalts in Dresden imstande, sich mit Malern und Autoren der deutschen Romantik in Verbindung zu setzen. Unter denen sind beispielsweise Caspar David Friedrich und Ludwig Tieck zu erwähnen. Dort gab Kleist zudem seine Zeitschrift *Phöbus* heraus. Diese Zeitschrift und die *Berliner Abendblätter*, „in die Kleist mehr Ehrgeiz und Hoffnung setzte, […] starteten mit weitgehend *romantischer* Besetzung und sind Kleists Versuch, selbst zum Multiplikator der Epoche zu werden" (Schmidt 2013: 74. Hervorhebung im Original). Das führt eigentlich zur Annahme, dass die in Kleists Werken vorkommenden Ohnmachtsszenen stärker von romantischen Ideen geprägt wären.

[5] Karl Freiherr von Stein zum Altenstein (1770-1840) war der Geheime Oberfinanzrat im Generaldirektorium des preußischen Staates. Er war mit Kleist befreundet und hat seine Arbeit gefördert (vgl. Blamberger 2011: 230).

4.1. *Michael Kohlhaas*: Ohnmacht der Macht

Die auf einer alten Chronik[6] basierende Novelle *Michael Kohlhaas* gehört zu den beliebtesten Erzählungen Heinrich von Kleists. Darin wird die Geschichte eines Rosshändlers erzählt, der „für das Muster eines guten Staatsbürgers" (Kleist 1990a: 13) gehalten werden konnte. Seine Güte wird aber herausgefordert, nachdem er vom despotischen Junker Wenzel von Tronka betrogen wird, als er von Kohlhaas' Pferden profitiert ohne den Händler dafür entschädigen zu wollen. Nach solcher Beleidigung beschwert sich Kohlhaas bei allen juristischen Instanzen, die aber aufgrund von Tronkas guten Beziehungen seine Klage ignorieren. Deswegen versucht der bis dahin rechtschaffene Mann, seine eigene Justiz durchzukämpfen, indem er mithilfe seiner Diener nach dem Junker sucht, um seine Würde wiederzugewinnen.

Im Laufe der Geschichte sind verschiedene Ohnmachtsszenen zu verzeichnen, die ihrer Natur nach in zwei Gruppen zuzuordnen sind: physischer und psychologischer Natur. Zur ersten gehören die Fälle von Herse, Kohlhaas' Knecht, und Lisbeth, der Frau des Händlers. Beide Ohnmachtsanfälle werden von physischen Ursachen provoziert. Einerseits fällt Herse wegen eines schweren Blutverlusts in Ohnmacht nieder, nachdem er von den Raubhunden Wenzel von Tronkas verletzt und „von jämmerlichen Zerfleischungen gequält" (Kleist 1990a: 37) wurde. Andererseits ähnelt Lisbeths Fall der Erfahrung Herses, denn ihre Ohnmacht wird auch von einer körperlichen Verletzung provoziert. Kohlhaas' Frau fällt mehrmals „in bewußtlosem Zustand" (Kleist 1990a: 59), nachdem sie „einen Stoß, mit dem Schaft einer Lanze, vor die Brust" (Kleist 1990a: 59) erhielt. Ihre Ohnmachtsanfälle wiederholen sich immer öfter bis zu ihrem Tod. Solche Synkopen können wohl als ein Beweis der neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse der Aufklärung interpretiert werden[7]. Die Untersuchungen zur Ohnmacht berücksichtigend kann vermutet werden, dass Kleist die neuesten wissenschaftlichen Entdeckungen auch in sein Werk zu integrieren versucht, indem er Ohnmachtsanfälle beschreibt, deren Ursachen physischer Natur sind.

Andererseits könnten die Synkopen von Herse und Lisbeth in einem narratologischen Sinne interpretiert werden. Von der Zweideutigkeit des Begriffs „Ohnmacht" ausgehend, stellen Lisbeths und Herses Anfälle Vorzeichen der Ohnmacht (der Machtlosigkeit) Kohlhaas' den juristischen Instanzen gegenüber dar. Daher mag das Motiv der Ohnmacht auch als ein narratologisches Motiv fungieren, das auf vorkommende Ereignisse im Werk hinweist.

[6] Kleists Erzählung basiert auf alten Chroniken über den Fall Hans Kohlhases um 1540. Viele von den in Kleists Text erzählten Ereignissen, wie Kohlhases Hinrichtung, wurden von Mentz und Leutinger anhand von Originalakten dokumentiert (vgl. Müller-Salget 1990a: 708-709).
[7] Vgl. Punkt 2.2.

Zu den von psychologischen Faktoren verursachten Bewusstseinsstörungen gehört die Ohnmacht des sächsischen Kurfürsten, dessen Regierung von „Übermacht und Willkür“ (Kleist 1990a: 113) geprägt ist. Er wird ohnmächtig, als er erfährt, dass Michael Kohlhaas einen Zettel besitzt, in dem das Schicksal des Kurfürsten von einer geheimnisvollen Zigeunerin geweissagt wurde. Die Besessenheit des Kurfürsten, das Papier so bald wie möglich zu erhalten, wird deutlich, als er „zwei neue Ohnmachten“ (Kleist 1990a: 120) erleidet, nachdem sich Kohlhaas dazu geweigert hat, ihm den Zettel zu geben. Kohlhaas „erfährt […] die Genugtuung, dass der Kurfürst ohnmächtig niederfällt“ (Kerkel 2009: 97). Die Wiederholung der Ohnmachten relativiert Kerkel zufolge „die Macht der Vorhersage“ (Kerkel 2009: 97).

Die vom Kurfürsten erlittenen Synkopen stellen die körperliche Reaktion auf die Konfrontation mit der Realität dar. Der Kurfürst ist erst seiner Schwäche und seiner Machtlosigkeit Kohlhaas gegenüber bewusst, als er erfährt, dass sein Schicksal in den Händen eines zum Tode verurteilten Mannes liegt. Diese Erkenntnis lässt ihn erst, die Grenzen seiner Macht aufspüren (vgl. Freder 2012: 29). Die Ohnmacht des Kurfürsten erscheint Berger zufolge wie ein Blitz „des Erblickens, unterstrichen mit der prompten unbewussten Auslöschung dieses Augenblicks“, der „den kompletten Bruch einer ohnehin gespalteten Verbindung […] mit der äußeren Realität. Aber auch mit der inneren Welt“ (Berger 2008: 271) widerspiegelt. Es könnte davon ausgegangen werden, dass er als Kurfürst in einer Scheinwelt gelebt hatte, in der seine Macht offenbar unbegrenzt war und seine Wünsche immer erfüllt wurden. Dass diese Weltvorstellung aufgrund eines bloßen Papiers zerstört wird, deckt die Naivität und das Ausgeliefertseins des mächtigen Kurfürsten auf. Er ist nämlich nicht in der Lage seinen Willen, den Zettel zu erhalten, durchzusetzen.

Der Höhepunkt der Entlarvung der Ohnmacht (der Machtlosigkeit) des Kurfürsten findet erst am Ende der Erzählung statt: Kohlhaas „nahm den Zettel […] überlas ihn […] steckte er ihn in den Mund und verschlang ihn“ (Kleist 1990a: 141). In diesem Moment sinkt der verkleidete Kurfürst nochmals ohnmächtig. Nach Kohlhaas‘ Tat wird er nie wieder die Chance haben, sein Schicksal und das seiner ganzen Familie herauszufinden. Nach dieser Erkenntnis erreicht sein Ohnmachtsgefühl seine Klimax und der Kurfürst erlebt eine Niederlage. Mit dieser Erfahrung ist seine Scheinwelt völlig zerstört und die Autorität, durch die sich sein Leben und seine Amtszeit ausgezeichnet hatten, verschwunden.

Die Ohnmachtsszenen tragen auch zu einer gewissen *Machtübertragung* bei. Die Ohnmachten zeigen Kohlhaas die Schwäche und die Machtlosigkeit des Kurfürsten. Und wiederum: „Die Abergläubigkeit des Kurfürsten macht den Zettel zu einem Machtinstrument für den Rosshändler“ (Kerkel 2009: 95). Daher findet ab dem Moment, als der Kurfürst seine erste

Ohnmacht erleidet, die erwähnte Übertragung der Macht. Bis dahin hielt der Kurfürst Kohlhaas‘ Schicksal in den Händen, denn er war imstande, seine Hinrichtung durchzuführen oder ihn zu retten. Nachdem Kohlhaas aber erfahren hat, dass sein Zettel so wichtig für den Kurfürsten ist, hat er die Situation im Griff. Er ist offensichtlich nicht in der Lage, seine Hinrichtung rückgängig zu machen, er ist jedoch derjenige, der das Schicksal des Kurfürsten bestimmt.

Wichtig ist hier nochmals, die Zweideutigkeit des Wortes „Ohnmacht“ zu betonen. So handelt Michael Kohlhaas „im Gefühl seiner Ohnmacht“ (Kleist 1990a: 23), d.i. seiner Machtlosigkeit, nachdem er von Wenzel von Tronka getäuscht wurde und nachdem alle politischen Instanzen ein ungerechtes Urteil über seinen Fall abgegeben haben. In diesem Sinne könnten auch die von Lisbeth erlittenen Synkopen als Produkt von ihrer eigenen Ohnmacht, ihrer eigenen Machtlosigkeit, dem Landesherrn gegenüber gehalten werden.

Das Spiel mit dieser Zweideutigkeit gelingt Kleist aber vollkommen mittels der Geschichte des Kurfürsten. Seine Ohnmacht (Bewusstlosigkeit) könnte als eine Reaktion auf die Erkenntnis seiner Ohnmacht (Machtlosigkeit) Kohlhaas gegenüber betrachtet werden. Die Ohnmacht ist dann sowohl physisch als auch psychisch zu deuten.

Abschließend kann geschlussfolgert werden, dass die Ohnmachtsanfälle des Kurfürsten eigentlich zur Entlarvung seiner despotischen Autorität und zur Hervorhebung seiner Schwäche beitragen. Die Erkenntnis seiner begrenzten Macht entfremdet ihn von seiner Autorität und konfrontiert ihn mit der Wirklichkeit. Die Ohnmacht könnte dann ein Zwischenzustand zwischen Naivität und Erkenntnis sein. Daher kann die Geschichte des Kurfürsten als literarisches Beispiel für die literaturtheoretischen Ideen betrachtet werden, die Kleist in seiner Schrift *Über das Marionettentheater* erläutert hat. Außerdem muss auch das Spiel Kleists mit der Zweideutigkeit des Begriffs „Ohnmacht“ hervorgehoben werden. Der Anfall des Kurfürsten kann nämlich als eine Folge der Erkenntnis seiner Ohnmacht, seiner Machtlosigkeit, Kohlhaas gegenüber verstanden werden.

4.2. *Penthesilea*: Verzögerte Erkenntnis und innere Befreiung

Die auf dem altgriechischen Mythos[8] basierende Tragödie *Penthesilea* thematisiert die Geschichte der Königin Penthesilea, die sich neben ihren Untertaninnen in den trojanischen Krieg einmischt, damit die Amazonen ihre Gefangenen zur Feier des Rosenfests nehmen können. Penthesileas Absichten divergieren jedoch von denjenigen ihrer Schwestern. Sie handelt nach dem Wunsch ihrer Mutter Otrere und aber gegen die strengen Gesetze der Amazonen, und versucht, den griechischen Helden Achill in ihren persönlichen Gegner zu verwandeln. Auf diese Weise spiegelt das Theaterstück *Penthesilea* den inneren Konflikt eines Menschen zwischen Pflicht und Willen wider. Die Königin verkörpert dadurch den Durchbruch der Romantik in einer von der Aufklärung geprägten Gesellschaft. In einer durch die Regel ausgezeichnete Gesellschaft wie der der Amazonen weisen aber Penthesileas Versuche, ihre privaten Wünsche zu erfüllen, ein ständiges Scheitern auf, was sie eigentlich zum Tode führt.

Im Laufe der Geschichte sind Bewusstseinsstörungen in der Figur der Penthesilea konstant zu erkennen. Meistens scheint sie überdies nicht dessen bewusst zu sein, was um sie herum geschieht. Allerdings lassen sich drei Synkopen registrieren, die von zentraler Bedeutung sind. Die erste entspricht dem Moment während des Kampfes zwischen Penthesilea und Achill, in dem die Königin vom Pferd hinunterfällt und ohnmächtig wird. Die zweite Ohnmachtsszene findet nach dem Kampf vor dem Besuch Achills bei den Amazonen statt. Während des Zweierkampfs in der letzten Szene ist der letzte Anfall zu finden, als Penthesilea den griechischen Helden besiegt und zerfleischt.

Die erste Ohnmachtsszene, die Penthesilea erleidet, könnte als ein natürliches Symptom des schweren Falles interpretiert werden. Die Bewusstlosigkeit wäre dann aus physischen Gründen verursacht worden, so wie in *Michael Kohlhaas* der Fall von Herse und von Lisbeth ist. Prothoe hält den Sturz für die Ursache von Penthesileas Bewusstseinsveränderung, indem sie den anderen Amazonen das Geschehene mit folgenden Worten erklärt: „Der Sturz / Hat völlig ums Bewusstsein sie gebracht“ (Kleist 2001: 46, v. 1194-1195). Dennoch könnte diese physische Reaktion auch anders gedeutet werden, indem auf mögliche psychologische Ursachen geachtet wird. So wie beim Fall des sächsischen Kurfürsten erfährt die Amazone eine solche körperliche Reaktion erst dann, als sie die Grenzen ihrer Macht begreift. Als die unbesiegbare Penthesilea Achill unterliegt, fällt sie unmittelbar in Ohnmacht nieder. Das kann an-

[8] Penthesileas Geschichte basiert auf einem griechischen Mythos. Kleists wichtigste Quelle war Hederichs *Gründliches Lexicon Mythologicum* (1674-1748) (vgl. Seeba 1987: 685)

hand der Beschreibung der Gestalt Penthesileas nach dem Kampf bestätigt werden. Die Amazonen beziehen sich auf ihre Königin als „das Bild des Jammers“ (Kleist 2001: 45). Nochmals kann davon ausgegangen werden, dass Kleist, so wie in *Michael Kohlhaas*, das Wort „Ohnmacht“ mit einer gewissen Zweideutigkeit verwendet.

Die Hypothese, dass die erste Ohnmachtsszene Penthesilea erlaubt, ihre Machlosigkeit Achill gegenüber zu erkennen, wird jedoch von der zweiten Episode teilweise kontraargumentiert. Der Einsatz dieser Ohnmachtsszene trägt zur weiteren Charakterisierung der Figur bei. Die Unfähigkeit Penthesileas, ihre Niederlage zu akzeptieren, ist als die Ursache dieser zweiten Ohnmacht zu verstehen. Dafür sprechen die Worte, die Penthesilea kurz vor ihrer Synkope ausspricht:

> Wenn es mir möglich wär – ! Wenn ich‘s vermöchte – !
> Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,
> Hab' ich getan – Unmögliches versucht –
> Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt;
> Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:
> Begreifen muss ich's – – und dass ich verlor. (Kleist 2001:50, v. 1302-1307)

In dem Zitat kann deutlich beobachtet werden, wie sich Penthesilea um die Annahme ihrer Niederlage bemüht und wie sie sich mittlerweile damit abfindet. Sie ist nämlich sogar bereit, sich dem Peliden hinzugeben, den sie mit der Sonne verwechselt. Als sie die Widerspiegelung der Sonne im Wasser sieht, versucht sie sich in den Fluss zu stürzen: „Ich, Rasende! / Da liegt er mir zu Füssen ja! Nimm mich –“ (Kleist 2001: 54, v. 1387-1388). Nach diesem gescheiterten Versuch „fällt sie leblos“ (Kleist 2001: 54, v. 1389). Durch die Ohnmacht geling es Penthesilea, die Billigung des Siegs Achills zu verzögern. Deshalb erinnert sich die Königin nicht mehr daran, was zwischen beiden erlittenen Ohnmachten geschehen ist, als ob diese Zeitspanne nie existiert hätte. Ebenso wird Achilles Sieg für einen Traum gehalten und nicht für die Wirklichkeit, wie das folgende Zitat beweist:

> Mir war, als ob, im heftigen Getümmel,
> Mich des Peliden Lanze traf: umrasselt
> Von meiner erznen Rüstung, schmettr' ich nieder;
> Der Boden wiederhallte meinem Sturz.
> Und während das erschrockne Heer entweicht,
> Umstrickt an allen Gliedern lieg' ich noch,
> Da schwingt er sich vom Pferde schon herab,
> Mit Schritten des Triumphes naht er mir,
> Und er ergreift die Hingesunkene,
> In starken Armen hebt er mich empor,
> Und jeder Griff nach diesem Dolch versagt mir,
> Gefangen bin ich und mit Hohngelächter
> Zu seinen Zelten werd' ich abgeführt. (Kleist 2001: 62, v. 1560-1572)

Kleist spielt hier meisterhaft mit den Traum- und Wirklichkeitssphären. Im Laufe des Stücks verwechselt Penthesilea mehrmals Traum und Realität, was eigentlich an ihrem konstanten Schwanken zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein liegt. Der Traum scheint eigentlich „ihrer inneren Widersprüche näher zu bringen" (Berger 2008: 256). Die Ohnmacht Penthesileas lässt Berger zufolge „selbstentfremdend anmutende Veränderungen in der Wahrnehmung der äußeren und inneren Welt […] konstatieren" (Berger 2008: 256). Davon profitieren Prothoe und Achill, um der Königin weiszumachen, dass sie im Kampf den Peliden besiegte. Prothoe trägt eigentlich zur Täuschung von Anfang an dadurch bei, dass sie sich nämlich an Penthesilea beim Erwachen mit den Worten „O du Träumerin!" (Kleist 2001: 61, v. 1538) richtet. Die Unbereitschaft Penthesileas, die Wirklichkeit zu akzeptieren und die von Achill und Prothoe eingeführte Täuschung setzen die perfekte Hintergrundskulisse, damit die Amazone betrogen werden kann. Wäre Penthesilea nicht in Ohnmacht niedergefallen, dann hätte der griechische Held nicht mit Prothoe sprechen können, um ihr seine Absichten mitzuteilen. Aus diesem Grund kann behauptet werden, dass die zweite Synkope in Kleists *Penthesilea* als ein dramatisch organisierendes Motiv wirkt, das der Ablauf der Geschichte bestimmt.

So wie beim Kurfürsten in *Michael Kohlhaas* erleidet die Amazone den Ohnmachtsanfall, als sie mit „einer anderen Welt konfrontiert" (Freder 2012: 32) wird. Penthesileas Fall unterscheidet sich hingegen von dem des Kurfürsten dadurch, dass ihre Ohnmacht keine unmittelbare Konfrontierung mit der Wirklichkeit darstellt. Sie trägt dagegen zu einer Verzögerung ihrer Erkenntnis bei (vgl. Freder 2012: 37). Daher kann Penthesileas Synkope als keinen Weg zur Erkenntnis verstanden werden, sondern eher als einen Rückfall in die Naivität der Königin.

Darüber hinaus empfindet Berger Penthesileas zweite Ohnmacht als eine Zäsur im Text, „weil sie eine mit dem 5. Auftritt einsetzende und dann wachsende Veränderung der Wahrnehmung ihrer selbst markiert: von der […] siegesfroh Triumphierenden zur sich überwunden Wähnenden durch ein Gefühl zu Boden Geworfenen" (Berger 2007: 106). Dies unterstützt die Hypothese, dass das Wort „Ohnmacht", so wie in *Michael Kohlhaas*, eine Zweideutigkeit aufweist, denn der Ohnmachtsanfall betont das Machtlosigkeitsgefühl der Königin.

Der dritte von Penthesilea erlittene Ohnmachtsanfall ist freilich keine Synkope im eigentlichen Sinne, da Penthesilea handelt, als wäre sie wach, wohingegen sie nach dem Duell nicht dessen bewusst ist, was auf dem Kampffeld geschah. Dieser Zustand wird häufig als eine "Trance-Episode" beschrieben (vgl. Breuer 2009: 52).

Nachdem die Königin von der Täuschung und ihrer Niederlage erfährt, bemerkt sie, dass sie sowohl an ihrer Pflicht als auch an ihren Wünschen gescheitert ist. Alle *Fehler* Penthesileas werden von der Oberpriesterin in den folgenden Monolog aufgelistet:

Nun denn, du setzest würdig, Königin,
Mit diesem Schmähungswort, muss ich gestehn,
Den Taten dieses Tags die Krone auf.
Nicht bloß, dass du, die Sitte wenig achtend,
Den Gegner dir im Feld der Schlacht gesucht,
Nicht bloß, dass du, statt ihn in Staub zu werfen,
Ihm selbst im Kampf erliegst, nicht bloß, dass du
Zum Lohn dafür ihn noch mit Rosen kränzest:
Du zürnst auch deinem treuen Volke noch,
Das deine Ketten bricht, du wendest dich,
Und rufst den Überwinder dir zurück.
Wohlan denn große Tochter Tanaïs‘,
So bitt' ich – ein Versehn war's, weiter nichts –
Für diese rasche Tat dich um Verzeihung.
Das Blut, das sie gekostet, reut mich jetzt,
Und die Gefangnen, eingebüßt um dich,
Wünsch' ich von ganzer Seele mir zurück.
Frei, in des Volkes Namen, sprech ich dich;
Du kannst den Fuß jetzt wenden, wie du willst,
Kannst ihn mit flatterndem Gewand ereilen,
Der dich in Fesseln schlug, und ihm den Riss,
Da, wo wir sie zersprengten, überreichen:
Also ja will's das heil'ge Kriegsgesetz!
Uns aber, uns vergönnst du, Königin,
Den Krieg jetzt aufzugeben, und den Fuß
Nach Themiscyra wieder heimzusetzen;
Wir mindestens, wir können jene Griechen,
Die dort entfliehn, nicht bitten, stillzustehn,
Nicht, so wie du, den Siegskranz in der Hand,
Zu unsrer Füße Staub sie nieder flehn. (Kleist 2001: 88-89, v. 2312-2341)

Wie aus diesen Worten interpretiert werden kann, gilt die Oberpriesterin als „Repräsentantin des Amazonengesetzes“ (Breuer 2009: 54). Sie erinnert Penthesilea ständig an ihre Pflicht als Königin der Amazonen und konfrontiert sie schliesslich mit ihrem Scheitern als Heerführerin.

Dieses Gefühl des Scheiterns verursacht, dass Penthesilea in einen Trance-Zustand eintritt, in dem sie ihrer Handlungen nicht bewusst ist und in dem sie ihre Sprache verliert, denn sie spricht in der Zeitspanne vor, während und nach dem Duell kein Wort mehr aus. Unter diesen Umständen besiegt Penthesilea den Peliden und schändet seine Leiche mithilfe ihrer Raubhunde. Über solch ein unerhörtes Ereignis wird von einer Amazone mit folgenden Worten berichtet: „Sie liegt, den grimm'gen Hunden beigesellt, / Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt, / Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!“ (Kleist 2001: 100, v. 2595-2597). Die Oberpriesterin beschreibt daher die von solchem Zustand betroffenen Königin als eine „Hündin“, die „der Menschen Hände […] nicht mehr [bänd’gen]“ (Kleist 2001: 98, v. 2554).

Durch diese Trance gelingt Penthesilea ihrer innersten, unterdruckten Wünsche zu erfüllen. Das stimmt mit Freuds These über die Trance überein, nach der die Trance für einen Zustand gehalten wird, in dem „Regressionen zu uralten, längst belagerten Zuständen des Seelenlebens“ (Freud 2004: 26) aufgefasst werden können. Die Problematik bei Penthesilea ist, dass ihre Wünsche zu der Zeit widersprüchlich sind: einerseits liebt sie Achill, andererseits muss und will sie ihn im Kampf *gewinnen*. Deswegen findet in dieser Szene eine unerhört problematische Kombination von Liebe und Gewalt statt, was eigentlich zur grausamen Tat Penthesileas führt.

Danach erinnert sich die Königin aber wieder nicht daran, was im Zweierkampf geschehen ist. So wie bei ihrer zweiten Ohnmacht vergisst sie alles, was während des Duells passierte, als ob diese Zeitspanne nie existiert hätte. Ihr Sprachverlust geht mit den Worten „Ach! – Wie wunderbar“ (Kleist 2001: 110, v. 2835) zu Ende, als sie zu Prothoe sagt, ihr sei „zum Entzücken!“ (Kleist 2001: 110, v. 2842). Penthesilea befindet sich nach ihrer Trance in einer Ekstase[9], in der sie sich „Überseelig / Ganz reif zum Tod“ (Kleist 2001: 111, v. 2864-2865) fühlt, obwohl sie ihres Sieges über den Griechen nicht bewusst ist. Dennoch fühlt sie sich aber, als hätte sie ihn besiegt, so wie sie mit den folgenden Worten äußert: „Doch gleich des festen Glaubens könnt' ich sterben, / Daß ich mir den Peliden überwand“ (Kleist 2001: 111, v. 2867-2868). Auch wenn Penthesilea völlig dessen unbewusst ist, empfindet sie das Gefühl des Sieges und der Erfüllung ihrer intimsten, verdrängten Wünsche. Hier wird nochmals Bergers These bestätigt, dass die Ohnmachtsanfälle, oder in diesem Fall eher Trance-Episoden, oft eine Wahrnehmungsveränderung in den Betroffenen verursachen (vgl. Berger 2008: 256).

Als Penthesilea aber erfährt, dass sie eigentlich Achill nicht nur besiegte, sondern ihn auch verschlang, kann sie nicht begreifen, warum sich der starke und mutige griechische Held nicht verteidigte. Da teilt ihr die Oberpriesterin die echten Absichten des Peliden mit:

> Er liebte dich, Unseligste! Gefangen
> Wollt er sich dir ergeben, darum naht' er!
> Darum zum Kampfe fordert' er dich auf!
> Die Brust voll süßen Friedens kam er her,
> Um dir zum Tempel Artemis' zu folgen. (Kleist 2001: 115, v. 2970-2974)

Der Königin zufolge liegt aber Achills Zerfleischung an einem rein sprachlichen Versehen: „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt / Kann schon das Eine für das Andre greifen“ (Kleist 2001: 115, v. 2981-2983). Die Dualität

[9] Ruth Klüger versteht solchen Zustand als „post-koitale […] Erschöpfung“ (Klüger 1996: 152), indem sie Penthesileas Zerfleischung als einen Akt der Nekrophilie betrachtet.

von Identitäten, als liebendes Individuum und als gewalttätige Amazonenkönigin führte zu solchem gräulichen Akt, in dem Küsse, die die Liebe verkörpern, durch Bisse ersetzt wurden. Wichtig ist auch hier die Prägnanz der Sprache in Kleists Werk zu betonen. So wie bei der Zweideutigkeit des Worts „Ohnmacht", spielt die Sprache in dieser Szene eine signifikante Rolle, denn erst sie bedingt und erfasst einen solchen brutalen Akt[10].

Zusammenfassend kann aus der Analyse geschlussfolgert werden, dass Ohnmachtsszenen in Kleists *Penthesilea* eine wichtige Rolle spielen. Penthesileas Ohnmachtsanfälle fungieren nicht nur als ein dramatisches organisierendes Motiv, das den Ablauf der Geschichte bestimmt, sondern sie tragen auch zur Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur bei. Einerseits zeigt die erste von Penthesilea erlittene Ohnmacht die Naivität und die Scheinwelt der Königin. Nach der Niederlage gegen Achill erkennt Penthesilea die Grenzen ihrer Macht und ihre Unbesiegbarkeit wird daher entlarvt. Diese Erkenntnis wird jedoch durch die zweite Ohnmacht unterbrochen und verzögert. Als sie aber von Achills Täuschung erfährt und er sie zu einem zweiten Zweikampf herausfordert, werden die im innersten Inneren unterdrückten Gefühle und Wünsche der Amazonenkönigin unkontrollierbar. Das führt zu einer grausamen Kombination von Liebe und Gewalt, die sich in Achills Zerfleischung materialisiert. Wiederum muss betont werden, dass das Wort „Ohnmacht", so wie in *Michael Kohlhaas*, eine Zweideutigkeit aufweist.

4.3. *Die Marquise von O…*: Sexuelle Befreiung oder romantische Naivität?

In der auf Cervantes Novelle *La fuerza de la sangre*[11] basierenden Erzählung *Die Marquise von O…* wird über den Fall der Marquise von O… berichtet, einer Frau, die, „ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei" (Kleist 2004: 3) und nach dem Vater des Kindes sucht. Wegen des unerklärlichen Charakters dieser „unerhörte[n] Begebenheit" (Eckermann 1837: 319) kann dann Kleists Erzählung der Definition Goethes entsprechend als eine Novelle bezeichnet werden (vgl. Cohn 1975: 141). Die Marquise wird wegen ihrer neuen Umstände

[10] Die Sprache spielt im ganzen Werk eine wichtige Rolle. Am Ende der Geschichte erreicht die Rolle der Sprache ihren Höhepunkt, als Penthesilea ein mit Worten erfasstes Gefühl zu einem Dolch schmiedet, mit der sie Selbstmord begeht.

[11] Miguel de Cervantes Erzählung *La fuerza de la sangre*, die zur Novellensammlung *Novelas ejemplares* (1613) gehört, berichtet über die Geschichte eines jungen Mädchens, Leocadia, die von Rodrigo, dem Sohn einer adligen Familie vergewaltigt und daraufhin schwanger wird. Der Einfluss dieser Geschichte auf Kleists Novelle wurde jedoch als „sehr unwahrscheinlich" (Müller-Salget 1990: 772) betrachtet. Garrido hält dagegen Cervantes Novelle für „eine mehr als wahrscheinliche Inspirationsquelle für *Die Marquise von O…*" (Garrido 2009: 157). Andere mögliche Quellen dieser Erzählung wären Montaignes *Essai über die Trunksucht* und Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (vgl. Müller-Salget 1990: 772).

vom Familienhaus verwiesen. Solche Situation wirkt sogar absurder, als die Marquise entscheidet, ihre Schwangerschaft bekannt zu machen, indem sie eine Anzeige in der Zeitung veröffentlicht.

Im Laufe der Geschichte erleidet die Marquise insgesamt vier Ohnmachtsanfälle[12]. Der erste entspricht dem Moment, in dem die Marquise schwanger wird. Als ihre Familie aus der Zitadelle flüchtete, wurde die Witwe von einem Trupp russischer Kämpfer angegriffen. Sie wurde jedoch vom Graf F. gerettet und zu ihrer Familie in den Palast gebracht, wo „sie auch völlig bewusstlos niedersank" (Kleist 2004: 5). Die zeitliche Ellipse, die der Ohnmacht der Marquise entspricht und worüber in der Novelle nicht berichtet wird, bietet den perfekten Moment, in dem der Graf seine sexuellen Triebe freilassen kann. Daher kann behauptet werden, dass dieser erste Ohnmachtsanfall, so wie bei *Penthesilea*, hier ein narratologisch organisierendes Motiv darstellt, da er die perfekten Umstände zur Begehung der Tat bietet.

Trotzdem wird von einigen Experten, wie z.B. Cohn (1975), darauf hingewiesen, dass die Marquise ihre Ohnmacht vorgetäuscht haben könnte. Die Marquise hatte nämlich nach dem Tod ihres Mannes versprochen, „in keine zweite Vermählung einzugehen" (Kleist 2004: 11). Sie hätte dann bei der Vortäuschung einer Ohnmacht die perfekte Gelegenheit genossen, um auch ihre seit dem Tod ihres Ehemannes verdrängten sexuellen Triebe zu befriedigen (vgl. Cohn 1975: 130). Zu dieser Interpretation dient Kleists folgende Epigramme, die im April/Mai 1808-Heft der Zeitschrift *Phöbus* veröffentlicht wurde:

> *Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!*
> *Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.* (Kleist 1990a: 414)

Cohn zufolge trägt auch Kleists Sprache zum Beweis der vorgetäuschte-Ohnmacht-Hypothese bei. Dass der Autor der Zustand der Marquise als „völlig bewusstlos" (Kleist 2004: 5) statt als ohnmächtig beschrieb, lässt sich als ein Indiz dafür lesen, dass die Marquise völlig bewusst ihrer Taten war (vgl. Cohn 1975: 131). Das Wort „bewusstlos" würde in diesem Fall „unbewusst", „gedankenlos" bedeuten. Die Marquise hätte dann die Ohnmacht vorgetäuscht, ohne die Folgen dieser Handlung zur Kenntnis genommen zu haben. Ihr Unwissen würde dann in der Novelle nachgewiesen, als sie dem Graf F. bei einer geheimischen Begegnung gesteht: „Ich *will nichts* wissen!" (Kleist 2004: 31. Hervorhebung im Original).

Gegen Cohns Hypothese spricht aber die Veröffentlichung der Anzeige, in der die Marquise ihre Schwangerschaft bekannt macht und sich an den Vater des Kindes wendet mit der

[12] Einige Experten, wie Freder, identifizieren nur zwei Ohnmachten und halten den Rest für „gesundheitlich bedingte […] Bewusstlosigkeiten" (Freder 2012: 88). Genazino dagegen behauptet, dass die Marquise von O… „dreieinhalb Mal in Ohnmacht" (Genazino 2008: 20) falle.

Absicht, ihn zu heiraten. Im Gegensatz zu Cohn behauptet Peterson, dass die Zeitungsanzeige "underscore her innocence in the place of public humiliation, and it appeals, albeit without her knowledge to the guilt to the Count" (Peterson 2012: 134). Dass die Marquise ihrer Tat bewusst wäre und trotzdem solche Anzeige veröffentlicht würde, kann nur schwer begriffen werden. Die öffentliche Demütigung ist nur wegen einer schweren Verzweiflung verständlich. Dennoch könnte es als Teil der ganzen Absurdität der Geschichte betrachtet werden.

Ein weiterer Ohnmachtsanfall findet nach der Erkenntnis der Schwangerschaft statt. Nachdem der Doktor und die Hebamme die Marquise untersucht und beide ihr ihren neuen Zustand angekündigt haben, fällt sie nochmals ohnmächtig nieder. Die Funktion der Ohnmacht in dieser Szene ähnelt sich dem Fall des sächsischen Kurfürsten in *Michael Kohlhaas*. So wie beim Kurfürsten erleidet die Marquise den Anfall, nachdem ihre Weltvorstellung zerstört worden ist. Die Schwangerschaft stellt so eine extreme und unvorstellbare Situation für die Marquise dar, dass sie nicht mehr ertragen kann. Je nachdem, ob der Sexualakt für bewusst oder unbewusst gehalten wird, kann diese Ohnmachtsszene zweierlei interpretiert werden.

Wäre die Marquise während des Sexualakts ihrer Handlungen ganz bewusst, so wie Cohn vorschlägt, könnte die zweite Ohnmacht als eine Konfrontierung mit den Folgen eines törichten Akts betrachtet werden. Die Naivität der Marquise hielt sie davon ab, vor ihrer Handlung an die möglichen Konsequenzen zu denken. Die Schwangerschaft bedeutet nicht nur den Beweis ihres außerehelichen Geschlechtsverkehrs, sondern auch den Verlust ihrer Naivität und ihrer Würde als bürgerliche Frau. Ihr neuer Zustand beweist in dem Fall ihren bisher unbekannten Akt, der mit sich ihre Schmach und die ihrer ganzen Familie bringt.

Wäre die Marquise dagegen der Vergewaltigung vom Grafen unbewusst, dann könnte der Ohnmachtsanfall als eine Reaktion auf eine aus der Perspektive der Marquise unerklärliche Begebenheit interpretiert werden. Die Naivität der Marquise wird auch in diesem Sinne hervorgehoben, als sie die Hebamme fragt, „ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei" (Kleist 2004: 26). Trotzdem stellt hier auch die Schwangerschaft den Verlust der Würde der Marquise und ihrer ganzen Familie dar.

Beide Interpretationen gehen davon aus, dass die Ohnmacht direkt nach der Erkenntnis seiner Schwangerschaft erlitten wird. Diese Erkenntnis bedingt die Verwirrung der Marquise und einen eventuellen Verlust ihrer Würde und ihrer Naivität. Sie verliert ihre Grazie, so wie Kleist in seiner Schrift „*Über das Marionettentheater*" bemerkte. Dieser Verlust der Grazie wird mittels der Ohnmachtsszene gekennzeichnet. Deswegen kann darauf hingewiesen werden, dass in bestimmten Fällen, wie in dem der Marquise, die Ohnmacht auch als Motiv zur Darstellung des Anmutsverlusts verwendet wird.

Egal ob die Marquise das Unwissen vortäuschte oder nicht, provozierte ihre Schwangerschaft den Verweis aus der Familie. Ihr Vater wagte nicht einmal, ihr die Nachricht höchstpersönlich anzukündigen, sondern er schrieb an sie den folgenden Brief:

> Herr von G... wünsche, unter den obwaltenden Umständen, dass sie sein Haus verlasse. Er sende ihr hierbei die über ihr Vermögen lautenden Papiere, und hoffe dass ihm Gott den Jammer ersparen werde, sie wiederzusehen. (Kleist 2004: 26)

Nach der Ankündigung erleidet die Marquise ihren dritten Ohnmachtsanfall. Dieser liegt natürlich an der Gefühlsüberschwemmung, welche die Entscheidung ihres Vaters ausgelöst hat. Später in der Geschichte wird darüber berichtet, dass in diesem Moment die Marquise eine vierte Ohnmacht erleidet, „aus der sie sich zwar bald wieder erholte" (Kleist 2004: 33), als sein Vater in seinem Zimmer einen Schuss abfeuerte. Bei diesen beiden Ohnmachtsszenen wird nochmals mit der Zweideutigkeit des Begriffs „Ohnmacht" gespielt. Die Ohnmacht wird als körperliche Reaktion auf das von der Marquise empfundene Ohnmachtsgefühl, als sie aufgrund ihrer unerwarteten Schwangerschaft von ihrer Familie verstoßen wird. Diese Machtlosigkeit spiegelt aber nicht nur die Situation der Marquise wider, sondern auch die Situation der Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft der 18. und 19. Jahrhunderte. In jener Zeit mussten Frauen auf ihren eigenen Willen verzichten und sich den Befehlen der Männer unterziehen, wie der Fall der Marquise exemplifiziert. Die Ohnmacht trägt daher zur Darstellung der schwierigen Lage der Frau bei, was eigentlich Teil der von Kleist in der Erzählung geäußerten Gesellschaftskritik ist.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Ohnmacht in *Die Marquise von O…* ein wichtiges und wiederkehrendes Motiv darstellt. So wie in *Penthesilea*, fungiert die Ohnmacht als ein dramatisches organisierendes Motiv, das die perfekte Hintergrundskulisse für die Vergewaltigung der Marquise ermöglicht. Sie trägt andererseits auch zur Beschreibung der Figur bei. Die von der Marquise erlittenen Ohnmachten spiegeln nicht nur die Naivität und Unschuld der Marquise wider, sondern auch die Machtlosigkeit der damaligen bürgerlichen Frauen, deren Wünsche stets unterdrückt wurden und die immer einer männlichen Figur unterlagen. Deswegen kann geschlussfolgert werden, dass der Begriff „Ohnmacht" eine Zweideutigkeit aufweist, so wie in den in den anderen Abschnitten dieser Arbeit analysierten Werken.

5. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Wie in dieser Arbeit festgestellt wurde, Ohnmachtsszenen sind ein relevanter Bestandteil von Kleists Werk. Ihre Funktion und Wirkung wurde daher von vielen Experten untersucht. Die in dieser Arbeit unternommene Analyse von den wichtigsten Ohnmachtsszenen in *Michael Kohlhaas*, *Penthesilea*, und *Die Marquise von O…*, die um dieselbe Zeit entstanden sind, hat zu verschiedenen Ergebnissen geführt, die in einer ausführlicheren Untersuchung noch erweitert werden sollten.

Zuerst muss die Wichtigkeit des Motivs der Ohnmacht im Geschichtenablauf der behandelten Werke hervorgehoben werden. Besonders deutlich ist dies in *Penthesilea* und *Die Marquise von O…* zu erkennen. In diesen Werken fungieren die Ohnmachtsszenen als ein organisierendes dramatisches bzw. narratologisches Motiv, das den Verlauf der jeweiligen Handlung bestimmt. So ergibt die Ohnmacht der Marquise vor dem Anfang der Novelle die perfekten Umstände, damit die Vergewaltigung stattfinden kann. Bei *Penthesilea* spielt auch ihre Bewusstlosigkeit eine entscheidende Rolle, denn sie erlaubt Achill und Prothoe, die Königin zu täuschen, was die Liebeszene zwischen ihr und dem griechischen Helden erst ermöglicht.

Aus psychologischer Sicht kann die Ohnmacht als eine Reaktion auf die Konfrontierung der jeweiligen Figuren mit der Wirklichkeit betrachtet werden. Dafür sprechen die Beispiele vom sächsischen Kurfürsten in *Michael Kohlhaas*, von Penthesilea und von der Marquise. Der Kurfürst erleidet seinen Anfall, als er der Grenzen seiner Macht Kohlhaas gegenüber bewusst wird. Penthesileas Ohnmacht findet erst statt, als sie von Achill besiegt und ihre Unbesiegbarkeit zum ersten Mal in Frage gestellt wird. Die Marquise fällt ohnmächtig, als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt. Daraus lässt sich schließen, dass die Ohnmacht als eine Reaktion auf eine Erkenntnis und auf die Zerstörung der Scheinwelt zu verstehen ist, in der die Figuren bis dahin gelebt hatten.

Dies trägt auch zur Darstellungsform des Verlusts der Unschuld der Figuren bei, als würde Kleist Ohnmacht als einen Zwischenzustand zwischen Naivität und Weltklugheit begreifen. Die „Grazie“, wie Kleist sie in seiner Schrift „*Über das Marionettentheater*“ darlegt, geht durch die Erkenntnis und die Reflexion verloren und bleibt unwiederbringlich dahin. Daher kann auch behauptet werden, dass der Einsatz von Ohnmachtsszenen in den literarischen Werken zur Darstellung der in Kleists theoretischen Schriften geäußerten Gedanken dient.

Dadurch, dass die drei untersuchten Werke auf einer historischen Vorlage basieren, lässt sich hinter dem hier untersuchten Motiv der Ohnmacht überdies eine Aktualisierung des Materials im Sinne des romantischen Erbes erkennen. Sowohl die Ohnmacht, die in der Aufklä-

rung ein großes Interesse weckte, als auch die mit diesem Phänomen verbundenen romantischen Ideen könnten auch zur revidierenden Annäherung an alte unbekannte Geschichten beitragen. Die zur Analyse herangezogenen Werken gelten eigentlich als Beispiele dafür, dass sich Kleist mit fast allen literaturgeschichtlichen Epochen befasste: *Penthesilea* beruht auf einem altgriechischen Mythos, *Michael Kohlhaas* auf einer spätmittelalterlichen Geschichte, und *Die Marquise von O…* auf einer Novelle der spanischen Renaissance.

Nicht zuletzt muss auch das Spiel mit dem Wort „Ohnmacht" betont werden. Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, ist eine der Absichten dieser Arbeit, einige Aspekte des dichterischen Umgehens mit der Zweideutigkeit des Konzepts „Ohnmacht" in den ausgewählten Kleists Werken zu beweisen. Nach der Analyse kann festgestellt werden, dass Kleist in den untersuchten Werken mit der Semantik des Wortes „Ohnmacht" spielt. Die Ohnmachtsanfälle werden oft als körperliche Reaktion auf ein Machtlosigkeitsgefühl konzipiert. Dies wird deutlich anhand der Beispiele der in den analysierten Werken vorkommenden Figuren. Der sächsische Kurfürst fällt ohnmächtig, als er erfährt, dass sein Schicksal in Michael Kohlhaas' Hände liegt; Penthesilea erleidet Ohnmachtsanfälle aufgrund ihrer Niederlage gegen Achill und der Erkenntnis von ihrer Besiegbarkeit; und die Synkopen der Marquise von O … spiegeln die Ohnmacht von bürgerlichen Frauen im 19. Jahrhundert wider, die immer von einer männlichen Figur, wie der des Vaters, abhängig waren.

Im psychoanalytischen Sinne muss auch die Funktion der Ohnmacht als befreiendes Motiv hervorgehoben werden. Wie die Beispiele von Penthesilea und der Marquise von O… zeigen, trägt die von den weiblichen Figuren erlittene Ohnmacht zur Freilassung der inneren Wünsche bei. Penthesileas Wunsch, Achill zu lieben, geht in der Trance-Episode in Erfüllung, obwohl sie sich vertut, indem sie ihn vor Liebe beißt, anstatt ihn zu küssen. Schließlich könnte Cohn (1975) zufolge der Marquise von O... durch ihre Ohnmacht erlaubt sein, ihre seit dem Tod ihres Ehemannes verdrängten sexuellen Triebe zu befriedigen, was Peterson (2012) allerdings bestreitet.

Abschließend kann behauptet werden, dass das Motiv der Ohnmacht eins der wichtigsten Motive in Kleists Werk darstellt. Durch den Einsatz solcher körperlichen Zustände gelingt es Kleist, seine sozialkritischen und seine literaturtheoretischen Gedanken in sein literarisches Werk zu integrieren, nämlich seine in „*Über das Marionettentheater*" dargelegte Grazie-Auffassung, sein Spielen mit der Sprache und seine Sozialkritik.

In dieser Arbeit habe ich versucht zu zeigen, wie Kleist durch den Einsatz von Ohnmachtsszenen in seinem literarischen Werk die Naivität seiner Figuren hervorhebt. Es sind jeweils Figuren, die bei ihrer Konfrontierung mit der Wirklichkeit – nach der Zerstörung der Scheinwelt, in der sie bis dahin gelebt haben – in Ohnmacht fallen. Zur Darstellung dieser Idee bedient sich Kleist seiner einzigartigen Sprache, indem er mit der Zweideutigkeit des Wortes „Ohnmacht“ spielt: Die Gegenüberstellung mit der realen Welt legt eine Machtlosigkeit an den Tag, die sich aus dem von den Figuren erlittenen Ohnmachtsanfall ergibt. Zu erforschen bliebe noch, ob diese Zweideutigkeit, die Doppeldeutung vom Wort „Ohnmacht“, im ganzen Werk Heinrich von Kleists identifizierbar ist.

6. LITERATURVERZEICHNIS

Primäre Literatur

KLEIST, HEINRICH VON (2011) „*Sobre el teatre de titelles*“ In: Ders.: *Sobre el teatre de titelles i altres escrits,* Hrsg. Anna Montané, Girona: Papers amb Accent, 86-96.

KLEIST, HEINRICH VON (2004) *Die Marquise von O... Das Erdbeben zu Chili,* Hrsg. Sabine Doering & Christian Wagenknecht, Hrsg. Hedwig Appelt & Maximilian Nutz, Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.

KLEIST, HEINRICH VON (2001) *Penthesilea,* Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.

KLEIST, HEINRICH VON (1997) *Sämtliche Werke und Briefe, Band 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793–1811,* Hrsg. Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

KLEIST, HEINRICH VON (1990) „*Über das Marionettentheater*“ In: Röper, Hella: Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist: "Über das Marionettentheater", Aachen: Rader Publikationen, 83-91.

KLEIST, HEINRICH VON (1990A) *Sämtliche Werke und Briefe, Band 3: Die Marquise von O., Michael Kohlhaas,* Hrsg. Klaus Müller-Salget, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

KLEIST, HEINRICH VON (1987) *Sämtliche Werke und Briefe, Band 2: Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn, Die Herrmannsschlacht, Prinz Friedrich von Homburg*, Hrsg. Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Sekundäre Literatur

BERGER, MARGARETE (2007) „*Angriffe gegen eine verletzte Brust*“ In: „Penthesilea von Heinrich von Kleist“ Hrsg. Ortrud Gutjahr, Würzburg: Königshausen & Neumann, 95-116.

BERGER, MARGARETE (2008) „*Zu den Ohnmachtsszenarien Kleistscher Protagonisten*“ In: „Heinrich von Kleist. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 27“ Hrsg. Ortrud Gutjahr, Würzburg, 249-278.

BLAMBERGER, GÜNTER (2011) *Heinrich von Kleist: Biographie,* Frankfurt am Main: Fischer.

BREUER, INGO (2009) *Kleist-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung,* Stuttgart: Metzler.

COHN, DORRIT (1975) „*Kleist's "Marquise von O...": The Problem of Knowledge*“, In: Monatshefte Vol. 67, No. 2, University of Wisconsin, 129-144.

ECKERMANN, JOHANN PETER (1837) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, Leipzig: Brockhaus.

FREDER, JULIA (2012) *Es ist bloß ein Anstoß von Schwindel*, Göttingen: Georg-August-Universität, <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0022-5EB6-6> (Stand 14.2.2017).

FREUD, SIGMUND (2004) *Das Unbehagen in der Kultur*, Hamburg: Severus.

FREUD, SIGMUND (1952) *Gesammelte Werke. Band 1*, London: Imago.

GARRIDO, GERMÁN (2009) *Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

GENAZINO, WILHELM (2008) „*Flucht in die Ohnmacht*“ In: Kleist-Jahrbuch 2008/09, Stuttgart/Weimar: Metzler, 16-21.

GEYNOR, DANIELLE & EDGAR, JONATHAN (2011) „*Vasovagal syncope (the common faint): what clinicians need to know*“, *The Irish Psychologist* Volume 37, Issue 7, 176-179.

KERKEL, ANNA (2009) *Das Absurde bei Kleist*, Berlin: Logos.

KICK, HERMES ANDREAS ET AL. (2004) *Besessenheit, Trance, Exorzismus: Affekte und Emotionen als Grundlagen ethischer Wertebildung und Gefährdung in Wissenschaften und Künsten*, Münster: Lit.

KLÜGER, RUTH (1996) *Frauen lesen anders: Essays*, München: Deutscher Taschenbuch.

LUKREZ (2015) *Über die Natur der Dinge (De Rerum Natura)*. Übersetzt von Herrmann Diels, Berlin: Hoffenberg.

MERKENSCHLAGER, ANDREAS (2013) *S1-Leitlinie Akute Bewusstseinsstörung jenseits der Neugeborenenperiode der Gesellschaft für Neuropädiatrie (GNP)*. In: AWMF online <http://www.awmf.org/uploads/tx_szleitlinien/022-016l_S1_Akute_Bewusstseinsst%C3%B6rungen_jeneits_der_Neugeborenenperiode_2013-08.pdf> (Stand 8.3.2017)

MONTANÉ, ANNA (2011) „*Introducció”*, In: Montané, Anna: Sobre el teatre de titelles i altres escrits, Girona: Papers amb Accent, 9-52.

MONTANÉ, ANNA (2011A) „*Notes",* In: Montané, Anna: Sobre el teatre de titelles i altres escrits, Girona: Papers amb Accent., 155-166.

MÜLLER-SALGET, KLAUS (1990) „*Die Marquise von O…",* In: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, Band 3: Die Marquise von O., Michael Kohlhaas, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 769-782.

MÜLLER-SALGET, KLAUS (1990A) „*Michael Kohlhaas",* In: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, Band 3: Die Marquise von O., Michael Kohlhaas, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 705-729.

PETERSON, NORA MARTIN (2012) „*Innocence, Interrupted: Bewusstsein and the Body in Heinrich von Kleist*", *Colloquia Germanica. Themenheft: Heinrich von Kleist* Hrsg. von Joseph D. O'Neil, Tübingen: Narr Francke Attempto, 129-143.

RÖPER, HELLA (1990) *Grazie und Bewusstsein bei Heinrich von Kleist: "Über das Marionettentheater": (Versuch einer komplexen Analyse),* Aachen: Rader Publikationen.

SARTRE, JEAN-PAUL (1995) *Esquisse d'une théorie des émotions,* Paris: Hermann.

SCHILLER, FRIEDRICH (1975) *Sämtliche Werke. Band V: Philosophische Schriften/Vermischte Schriften,* Hrsg. Jost Perfahl, München: Winkler.

SCHMIDT, SARAH (2013) „*Transit durch die Unendlichkeit oder (Sündenfall)*" In: „Kleists *Über das Marionettentheater*" Hrsg. Michael Nerurkar.Bielefeld: transcript.

SCHÜTZ, GERHARD (2009) *Hypnose in der Praxis: Über das Phänomen der Trance,* Paderborn: Junfermann.

SEEBA, HINRICH C. (1987) „*Penthesilea",* In: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, Band 2: Penthesilea. Der Prinz von Homburg, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 665-776.

TRUMMETER, BIRGIT (1999) *Die Ohnmacht. Inszenierungen eines Phänomens von Körperlichkeit in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts,* Mannheim: Universität Mannheim, <http://www.uni-mannheim.de/mateo/verlag/diss/trummeter/trumm.pdf> (Stand 10.6.2017).

WEISSINGER, F. & LEMPERT, T. (2005) „*Ohnmacht*" In: Paroxysmale Störungen in der Neurologie, Heidelberg: Springer Medizin, 6-26.

ZEDLER, JOHANN HEINRICH (1740): *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*. Leipzig: 1731-1754. Band 25 (1740). <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=standardsuche&l=de> (Stand: 14.3.2017).

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Coordinació d'Estudis
Facultat de Filologia

Gran Via
de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona

Tel. +34 934 035 594
fil-coord@ub.edu
www.ub.edu

Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 21 de juny de 2017

Si [redacted]