



INKA MÜLDER-BACH

**Die »Feuerprobe der Wahrheit«
Fall-Studien zur weiblichen Ohnmacht**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert.
Hrsg. von Inge Baxmann / Michael Franz / Wolfgang Schäffner. Berlin 2000,
S. 525-543.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/muelder-bach_ohnmacht.pdf>

Eingestellt am 23.01.2004

Autor

Prof. Dr. Inka Mülder-Bach
Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstr. 3
80799 München
Telefon: (089) 2180 - 3375

Emailadresse: <muelder-bach@germanistik.uni-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Inka Mülder-Bach: Die „Feuerprobe der Wahrheit“. Fall-Studien zur weiblichen Ohnmacht (23.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:
<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/muelder-bach_ohnmacht.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches).

INKA MÜLDER-BACH

**Die »Feuerprobe der Wahrheit«
Fall-Studien zur weiblichen Ohnmacht**

1. Medizinische Modelle, S.4 ♦ 2. Literarische Codierung, S.8 ♦ 3.
Das weibliche Erhabene, S.14 ♦ 4. Bewußtlose Empfängnis, S.16 ♦
5. Hebammenkunst, S.22

„[...] and down I sunk“¹ – die Ohnmachtsformel, mit der die Titelheldin von Samuel Richardsons erstem Roman *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) die Berichte über die sexuellen Attacken ihres Dienstherrn und späteren Ehemanns Mr B. abzuschließen pflegt, gibt der Literatur des 18. Jahrhunderts eines ihrer Leitmotive vor. Von Pamela und ihrer Nachfolgerin Clarissa über Rousseaus Julie und Sophie von La Roches Fräulein von Sternheim his zu Kleists Marquise von O... sind die weiblichen Ikonen des Romans und der Erzählung stereotyp durch den Ohnmachtsanfall charakterisiert. Nicht weniger prominent, aber weniger einseitig, ist die Liste der Ohnmachten besetzt, die den Weg des zeitgenössischen Dramas säumen. Sie führt in ihrer weiblichen Linie von Miß Sara Sampson über Gretchen, Marie und Luise Millerin bis zum Käthchen von Heilbronn, in ihrer männlichen vom Hofmeister Läufer über Franz Moor, Don Carlos, Fiesco und Orest bis zu Sylvester von Schroffenstein und dem Prinzen von Homburg.

Der strukturelle Ort der Ohnmacht bleibt in der Literatur von Richardson bis Kleist weitgehend konstant. Sofern die Ohnmacht nicht rein physisch – etwa durch Blutverlust oder Schmerz – induziert ist, markiert sie stets eine Schwellensituation oder Handlungsperipetie. Sie transponiert das stumme, innere Affektgeschehen dieser Situation in eine sichtbare Figur und verwandelt damit zugleich den Körper in ein Medium der Kommunikation. Darin ähnelt sie funktional den anderen Zeichen der empfindsamen *eloquentia corporis*. Im Unterschied zu dem Erröten, Erbleichen und Weinen umfaßt sie jedoch nicht ein Symptom, sondern eine Kette von Symptomen, deren Versprachlichung

¹ Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded*, ed, by Peter Sabor, with an Introduction by Margaret Doody, Harmondsworth 1980, S. 329.

eine deskriptive Sequenz verlangt und ermöglicht. Ein Beispiel bietet der Anfang des Ohnmachts-Artikels in *Zedlers Universal-Lexicon*:

Dadurch [durch die Ohnmacht] wird ein solcher widernatürlicher Zustand des Menschen verstanden, da derselbe entweder schnell und unverhofft, oder nach vorhergegangenen Schmerzen, Alternation, und darauf folgender Empfindung eines Übelseyns und Weichlichkeit ums Hertze, Schwindels und Schwachheit des Hauptes, die äußerlichen und innerlichen Sinne, Bewegung und natürliche Farbe verlieret, und sodann krafftloß zu Erden sincket. Es ereignet sich dabey ein kalter Schweiß, die Nase wird spitzig, das Gesichte blaß, die Glieder kalt, und bleiben nur noch einige Merckmahle des Athemholens und Pulses übrig.²

Statt einer Definition – oder als Definition – bietet Zedler eine Beschreibung, die von der Selbstempfindung des oder der Ohnmächtig-Werdenden zu dem Bild führt, das der ohnmächtige Körper dem Außenblick darbietet. Dieser Perspektivwechsel verweist auf eine weitere Besonderheit, durch die sich die Ohnmacht von den weniger spektakulären Zeichen der empfindsamen Körperberedtheit unterscheidet. Sie kommt nicht als ein belebendes, irritierendes oder verflüssigendes körperliches Moment zu dem Austausch der Worte hinzu, sondern sie wird zur Mitteilung nur, indem sie allen Austausch unterbricht. Nicht umsonst gilt ihr stärkster Grad, die sogenannte „Syncope“, zeitgenössisch als ein „Ebenbild des Todes“.³ Denn in der Ohnmacht spricht die Seele, indem sie das Bewußtsein verliert; und der Körper wird sprechend, indem ihm die Sinne schwinden.

Seit der Antike ist die Ohnmacht topisch mit den Affekten von Furcht und Schrecken verknüpft. In der Naturlehre des Lukrez wird sie als ein Beispiel für die körperliche Wirkung dieser Affekte angeführt und zugleich als ein Beleg für den Zusammenhang von Körper und Seele:

Wenn in heftiger Furcht aber stärker der Geist sich bewegt hat,
sehn wir die Seele im Ganzen mitempfinden im Körper
sehn wir, wie Schweiß ausbricht und Blässe hervortritt am ganzen
Leibe, die Zunge stockt und die Stimme vor Schrecken erstirbt dann,
Dunkel die Augen erfüllt, die Ohren klingen, die Glieder
sinken, endlich sehen wir oft, wie beim Schrecken der Seele
Menschen stürzen zusammen; daß jeder leicht zu erkennen
hieraus vermag, daß Leben mit Seele vereint, da durchdrungen

² Johann Heinrich Zedler, „Ohnmacht“, in: *Grosses Vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Halle – Leipzig 1732-54, Bd. 25, Sp. 992.

³ Ebd., Sp. 1001.

es von der Seele Gewalt den Körper vorantreibt und anstößt.⁴

Während die von Lukrez betonte Steuerungsfunktion der Seele in den Ohnmachtstheorien des 18. Jahrhunderts zugunsten einer passiven Erleidensstruktur in den Hintergrund tritt,⁵ bleibt die Verknüpfung mit den Affekten von Furcht und Schrecken bestehen. Der Schrecken, den die Ohnmacht anzeigt, ist jedoch nicht der blinde Schrecken vor den sinnlosen Naturgewalten. Vielmehr eignet ihm eine kognitive Dimension, ein Moment der Erkenntnis, das durch die Ohnmacht abgewehrt wird oder im Augenblick seines Durchbruchs zum Kollaps führt. Es sind vor allem die Instanzen dieses Schreckens, über die die geschlechtliche Codierung erfolgt. *An sich* stellt die Ohnmacht keine exklusiv weibliche Verhaltensweise dar; sie fungiert vielmehr als ein Distinktionsmerkmal, durch das sich bürgerliche Mentalität von höfischer abgrenzt: der Libertin und die aristokratische Intrigantin sind ohnmachtsunfähig. *In sich* ist die Ohnmacht jedoch geschlechtlich differenziert: Frauen fallen häufiger in Ohnmacht als Männer, ihre Ohnmacht nimmt typischerweise einen anderen Verlauf, und sie ereignet sich bei anderen Anlässen. Lenz' Hofmeister Läufer verliert die Besinnung, als er im Kind seiner totgeglaubten Geliebten Gustchen die eigenen Züge entdeckt;⁶ Schillers Franz Moor „sinkt unmächtig nieder“, als ihm die Bilder seines nächtlichen Schreckenstraumes vom Jüngsten Gericht ins Bewußtsein treten;⁷ Fiesco „sinkt durchdonnert zu Boden“, als er erkennt, daß er statt des Genueser Todfeindes die eigene Frau Leonore ermordet hat;⁸ und Kleists Sylvester von Schroffenstein fällt um, als er die Worte, die ihn des

⁴ Titus Lucretius Carus, *De rerum natura/Welt aus Atomen*. Lateinisch-deutsch, mit einem Nachwort hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart 1973, Drittes Buch, v. 152-160.

⁵ Vgl. Roland Galle, „Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung“, in: Rudolf Behrens / Roland Galle (Hrsg.), *Leibzeichen*, Würzburg 1993, S. 105. Die neu entstehende Disziplin der medizinisch-philosophischen Anthropologie greift allerdings noch gern auf das alte Selbstschutzmodell zurück. So zählt etwa Schiller in seiner medizinischen Dissertation die Ohnmacht zusammen mit dem Schlaf zu den Phänomenen, an denen sich die Ökonomie des regenerierenden „Nachlasses“ der „tierischen Natur“ des Menschen bei affektiver oder nervlicher Überbelastung beobachten und demonstrieren läßt (vgl. Schiller, „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1980, Bd. V: *Erzählungen/Theoretische Schriften*, S. 322ff. [§ 26]).

⁶ Jakob Michael Reinhold Lenz, *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*, in: ders., *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm, Frankfurt/M. 1992, Bd. 1, S. 100 (Akt V/1).

⁷ Friedrich Schiller, *Die Räuber*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. I: *Gedichte/Dramen I*, S. 600 (Akt V/1).

⁸ Friedrich Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, in: ebd., S. 743 (Akt IV/12).

Mordes an seinem Neffen anklagen, nicht nur hört, sondern begreift.⁹ In all diesen Beispielen markiert die Ohnmacht den Augenblick einer plötzlichen Bewußtwerdung, den schockhaften Einfall oder Durchbruch einer Erkenntnis, deren Schrecken zumal bei Schiller und Kleist nicht allein mit dem Gegenstand gesetzt ist, sondern auch den Formen seiner psychischen Bearbeitung und Bahnung entspringt. Denn nicht in dem schlechthin Neuen und Unbekannten, sondern in dem, was als Verdrängtes im „System der dunklen Ideen“¹⁰ gärt, liegt das größte Schreckenspotential.

Doch gleichgültig, ob es sich um ein Nicht-Gewußtes oder Unbewußtes handelt: das Wissen, das den männlichen Helden zu fällen vermag, ist niemals ein sexuelles, sein Schrecken niemals einer vor dem Erkennen im biblischen Sinn. Die Ohnmacht beim Abschied, Wiedersehen und der gemeinsamen Lektüre, die Ohnmacht als Reaktion auf Liebesverrat und Verlassenwerden und vor allem: die Ohnmacht in den sexuellen Schwellensituationen des ersten Kusses, der Verführung, der Vergewaltigung und des Traualtars bleiben in der zeitgenössischen Literatur mit strenger Konsequenz den weiblichen Figuren vorbehalten.¹¹ Diese Verknüpfung von weiblicher Ohnmacht und Sexualität soll im Folgenden kulturgeschichtlich und poetologisch situiert werden.

1. Medizinische Modelle

Die spezifische Ohnmachtsanfälligkeit der Frau ist keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Schon Hippokrates kennt die Ohnmacht als Symptom der im weiblichen Körper auf der Suche nach Nahrung und Feuchtigkeit herumwandernden Gebärmutter (hystera). Auch die beiden für die ikonographische Tradition des Motivs zentralen biblischen Situationen sind weiblich besetzt. Die erste entstammt den „Zusätzen zum Buch Esther“, in denen erzählt wird, wie Esther in Ohnmacht fällt, als sie ungerufen vor dem Thron des Perserkönigs

⁹ Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, München 5. verm. und rev. Aufl. 1970, Bd. I, S. 74 (Akt I/1).

¹⁰ Friedrich Schiller, „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 310 (§ 15).

¹¹ Das heißt selbstverständlich nicht, daß alle weiblichen Ohnmachten des 18. Jahrhunderts sich in sexuellen Schwellensituationen ereignen; wohl aber, daß in diesen Situationen nur weibliche Figuren in Ohnmacht fallen.

Ahasver erscheint, um für das Leben ihres Volkes zu bitten.¹² Die zweite für die Ikonographie prägende biblische Szene ist die Ohnmacht Marias bei der Kreuzabnahme und Beweinung Christi, die zwar nicht im neutestamentlichen Text überliefert ist, aber seit dem 12. Jahrhundert zur bildnerischen Darstellungstradition gehört.¹³ Auch in der Literatur sind Weiblichkeit und Ohnmacht schon traditionell eng verknüpft. So gibt es in Shakespeares Komödie *As You Like It* eine wunderbare Szene (V/2), in der die als Mann verkleidete Rosalind vorgibt, die Ohnmacht, in die sie beim Anblick des blutigen Gewandes ihres Geliebten tatsächlich verfällt, gespielt zu haben, weil sie weiß, daß die wirkliche Ohnmacht sie als Frau verraten würde. Doch im 18. Jahrhundert – und darin liegt die spezifische Differenz zur Tradition – wird aus der Assoziation von Ohnmacht und Weiblichkeit ein systematischer Zusammenhang.

Das naturwissenschaftliche Fundament dieser Systematisierung legt die zeitgenössische Medizin. In der Abfolge ihrer Ohnmachtstheorien spiegelt sich die generelle Evolution des medizinischen Wissens im 18. Jahrhundert. So tritt zunächst im Lauf der ersten Jahrhunderthälfte an die Stelle des alten humoralpathologischen Modells eine neurophysiologische Erklärung. Der Ohnmachts-Artikel in Zedlers 1754 abgeschlossenem Lexikon erwähnt die Humoralpathologie zwar noch, doch votiert er – wie wenig später die *Encyclopédie* – für die neue Erklärung. Die Ohnmacht wird entsprechend nicht mehr auf eine Störung der Beschaffenheit der Körpersäfte zurückgeführt, sondern auf „diejenigen Umstände“, „welche die Lebensgeister entweder schwächen oder verzehren, oder den Einfluß dererselben in die Werkzeuge verhindern und zurücke halten können“.¹⁴ Zu diesen Umständen zählen Blutverlust, Fieber und Schmerz ebenso wie allgemeine körperliche Erschöpfung etwa in Folge von Fasten, übermäßigem Geschlechtsverkehr und exzessivem Studium. Die Artikel betonen das erhöhte Risiko bei Schwangerschaften, Geburten und den sogenannten vaporösen Zuständen und werfen im Vorübergehen auch einen Blick auf die Kor-

¹² Zusätze zum Buch Esther 4,3-14.

¹³ Zur Ikonographie vgl. den materialreichen und künsteübergreifenden Artikel von Bernd Vogelsang, „Bilder-Szenen“. Kontexte der Weimarer 'Historienbilder', Angelika Kauffmanns“, in: *Kunstsammlungen zu Weimar. Angelika Kauffmann: Julia die Gattin des Pompeius fällt in Ohnmacht. Cornelia, die Mutter der Gracchen*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder. Reihe Patrimonia 90, Weimar 1996, S. 27-74.

¹⁴ Zedler, „Ohnmacht“, Sp. 996.

settschnüre. Von einer in der weiblichen Konstitution selbst verankerten Ohnmachtsdisposition ist allerdings noch nicht die Rede. Auch über psychische Ursachen ist noch wenig zu erfahren. Während Zedler das „Erschreckniß“ als ohnmachtsauslösenden Affekt kurioserweise im Zusammenhang mit dem Schrecken vor dem Aderlaß erwähnt,¹⁵ heißt es in der *Encyclopédie* zu dem Thema psychischer Ursachen nur lakonisch, daß die körperliche Wirkung der Leidenschaften und der Imagination ebenso offenkundig wie unerklärlich sei.¹⁶ Was die Lexika der Jahrhundertmitte nur am Rande beschäftigt, rückt für die philosophischen Ärzte der nachfolgenden Generation ins Zentrum des Interesses. Ihre spezifische Aufmerksamkeit gilt der Ohnmacht als Beispiel einer psycho-physischen Kausalität, die als Reizüberflutung erklärt wird. Nicht nur die somatische Störung, sondern vor allem die zu schnelle Folge zu vieler Vorstellungen bringt den Fluß der Nervensäfte und die Bewegung der Lebensgeister in die ohnmachtsverursachende Verwirrung. Schon das Gründungsmanifest der philosophischen Ärzte, Ernst Platners *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (1772), stellt die Weichen für die geschlechtsspezifische Anwendung dieser Hypothese. Sie beruht auf jenem schlichten und eben deshalb unbegrenzt variationsfähigen Argument, das in der Folgezeit mit ermüdender Redundanz repeti-

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ „Evanouissement“, in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, Paris 1751ff., Bd. 6, Sp. 122 („Les passions & l’imagination ont beaucoup de force sur les personnes d’un tempérament délicat; ce pouvoir est inexplicable [...]“). Zu den Beschreibungs- und Erklärungsmodellen der beiden Lexika siehe ausführlich Galle, „Szenarien der Ohnmacht“, S. 104-109, der zu recht auch auf die Länge der Artikel als Indikator für die überragende kulturelle Bedeutung hinweist, die der Ohnmacht im Zeitalter der Aufklärung zukam. Der Artikel in Zedlers Lexikon umfaßt 40 großformatige Spalten und nicht viel weniger umfangreich sind die Einträge, die die *Encyclopédie* unter den verschieenen Stichwörtern wie „défaillance“, „évanouissement“ und „syncope“ versammelt. (Der Brockhaus von 1971 widmet der Ohnmacht gerade mal 10 Zeilen.) Diese Faszination hatte einen durchaus handfesten, im buchstäblichen Sinn lebenspraktischen Grund. Denn der stärkste Grad der Ohnmacht, die sogenannte Syncope, war phänomenal und symptomatisch kaum von dem Zustand des Todes zu unterscheiden. Er war der Inbegriff des Scheintodes und damit Gegenstand einer der stärksten Phobien des 17. und 18. Jahrhunderts. Ebenso unzählbar wie die Testamente, die verfügten, welche Frist zwischen dem vermuteten Tod und der Einsargung der Leiche einzuhalten sei, sind die Berichte über lebendig Begrabene, die sich selbst befreien oder durch Klopfzeichen gerade noch rechtzeitig bemerkbar machen. Entsprechend detailliert sind in Zedlers Artikel die Anweisungen, die der Verwechslung von ohnmächtigem Scheintod und Tod vorbeugen sollen. So wird neben gründlichster Pulsföhlung etwa empfohlen, eine Pflaumenfeder oder allerstärkste Geister vor die Nase zu halten. Kant dagegen notiert in seiner *Anthropologie* lakonisch, dass – „so viel man äußerlich wahrnehmen kann“ – der stärkste Grad der Ohnmacht, „die Asphyxie, oder der Scheintod“, „nur durch den Erfolg von dem wahren zu unterscheiden ist“ (Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964, Bd. VI, S. 465 [§ 24]).

tiert wird: da der Körperbau der Frau kleiner und schmaler ist als der des Mannes, sind ihre Organe schwächer und weniger solide; und da ihre Organe schwächer sind, ist ihr Nervensystem labiler und empfindsamer. Folglich birgt für die Frau auch schon die „geringste“ Beschleunigung und Verdichtung von Reizen die Gefahr der Überflutung.¹⁷ Insbesondere reichen die weiblichen Nervensäfte und Lebensgeister nicht aus, um gleichzeitig den Geist und den Körper voll zu versorgen. Der französische Arzt Cabanis wird daraus um 1800 die Konsequenz für die Reproduktion des Gesellschaftskörper ziehen.¹⁸ Nur im Zustand einer äußersten Bewußtseins-Schwäche sei die Frau empfängnisfähig.¹⁹ Durch ihre Ohnmacht steigert Kleists Marquise, von der noch zu handeln sein wird, ihre Schwangerschafts-Chance also beträchtlich.

Im Verein mit dem sonderanthropologischen Basistheorem von der generellen weiblichen „Geneigtheit zu Nervenübeln“²⁰ bot das Reizüberflutungsmodell eine schlüssige Erklärung dafür, warum der „widernatürliche Zustand des Menschen“,²¹ als den Zedler das Ohnmächtig-Sein beschrieben hatte, im Zeichen lebensweltlicher Modernisierung zum natürlichen Zustand der Frau zu werden drohte. Deren spezifische Anfälligkeit für erotische Reize war damit indessen noch nicht erklärt. Es ist die Literatur selbst, die hier klärend und systematisierend eingreift – und zwar als Avantgarde und Organon der zeitgenössischen Tugendlehre. Die Literarisierung weiblicher Ohnmacht und die emp-

¹⁷ Vgl. (um einen relativ frühen Beispieltex aus dem Umkreis der „philosophischen Ärzte“ zu zitieren) Markus Herz, *Versuch über den Schwindel*, zweyte, umgeänderte und vermehrte Aufl. Berlin 1791: „Das weibliche Geschlecht ist dem Schwindel, so wie den Nervenkrankheiten überhaupt, weit häufiger ausgesetzt, als das männliche. Sein Nervensystem ist, im Vergleich mit dem männlichen, schwächer und gegen äußere Eindrücke nachgiebiger, und sein natürlicher Fortgang der Ideen, sei es eine Folge der Erziehung oder anderer körperlicher Umstände, dennoch träger und langsamer. Daher kommt es daß bey ihm, sowohl auf die geringste innerliche Unordnung, wodurch die Absonderung der Nervensäfte in einem kleinen Grade befördert als auf die Wirkung äußerer Ursachen, wodurch die Ideenfolge im mindesten beschleunigt wird, ein Schwindel entsteht“ (S. 325f.). Die Ohnmacht ist für Herz ein „schwerer Schwindel“ (S. 182), der Schwindel entsprechend der „erste Grad“ einer Ohnmacht (S. 195).

¹⁸ Vgl. Kap. „Gesellschaftskunst“ in diesem Abschnitt.

¹⁹ Vgl. die Belege aus Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802) bei Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, München 1996, S. 159f.

²⁰ Friedrich H. Chr. Schwarz, *Grundriss einer Theorie der Mädchenerziehung in Hinsicht auf die mittleren Stände*, Jena 1792, S. 25, zit. nach: Ursula Geitner, „Passio Hysterica – Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert“, in: *Frauen Weiblichkeit Schrift*, hrsg. von Renate Berger u. a., Argument-Sonderband 134, Berlin 1985, S. 130.

²¹ Zedler, „Ohnmacht“, Sp. 992.

findsame Transformation des frühaufklärerischen Tugendbegriffs sind komplementäre Prozesse: Weibliche Tugend wird von einer vernunftgeleiteten moralischen Praxis in einen Zustand der Unschuld umgewertet und die Unschuld von einem „Zustand, da man keine Schuld hat“, in einen Zustand, da man von der Sexualität „keine Kenntniß hat“.²² In den Ohnmachten der empfindsamen Heldinnen findet diese neue Tugend des Nicht-Wissens ihr Zeichen.

2. Literarische Codierung

Der literarische Einsatzpunkt dieser Transformation wird durch die Romane Samuel Richardsons markiert. Zwar gibt es schon in erzählerischen Texten der 1720er und 30er Jahre – etwa in Daniel Defoes Roman *Moll Flanders* (1722) oder in Marivaux' *La Vie de Marianne* (1734-39)²³ – eine Häufung von Ohnmachtsszenen. Doch erst *Pamela* etabliert 1740 den Code, der Tugend, sexuelles Nicht-Wissen und Ohnmacht systematisch verknüpft.

Die Codierung beginnt mit dem Körperbild. Anders als das Drama hat der Roman die Möglichkeit, die Ohnmacht als ein Körpergeschehen zu beschreiben. Vor allem die französische und englische Literatur nutzt diese Möglichkeit, um schon den Ohnmachtsverlauf geschlechtlich zu differenzieren. Ein besonders eindrückliches Beispiel findet sich in Diderots später Erzählung *Ceci n'est pas un conte* (1773). In ihrem Mittelpunkt steht die adlige Mlle de la Chaux, die dem wissenschaftlichen Ehrgeiz ihres Geliebten Gardeil Familie, Vermögen, Schönheit und Gesundheit aufgeopfert hat, um von einem Tag auf den anderen von ihm verlassen zu werden. Als ihr der Geliebte in Anwesenheit

²² Adelung definiert „Unschuld“ als den „Zustand, da man keine Schuld hat, d. i. nicht die wirkende oder veranlassende Ursache eines Verbrechens oder Vergehens ist. [...] Im engsten Verstande ist die Unschuld derjenige Zustand des Gemüthes, da es nicht allein von aller Unkeuschheit frey ist, sondern auch von den Vergehungen dieser Art keine Kenntniß hat.“ (*Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, 2. verm. und verb. Ausg. Leipzig 1793-1801, Bd. 4, Sp. 888.) Zur Diskursivierung des neuen Tugend- und Unschuld-begriffs vgl. Helmuth Petriconi, *Die verführte Unschuld*, Hamburg 1953; Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt/M. 1979, bes. S. 150-256; Helga Meise, *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*, Berlin – Marburg 1983; Pia Schmid, „Verfolgte Unschuld und ohnmächtiges Weib. Zu zwei Motiven in Frauenzeitschriften um 1800“, in: Ines Lindner (Hrsg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 415-428.

²³ Vgl. Galle, „Szenarien der Ohnmacht“, S. 109-112.

eines Freundes – er fungiert zugleich als Ich-Erzähler – bestätigt, daß sie ihm in der Tat „widerwärtig“ („odieuse“) geworden sei, sinkt sie in Ohnmacht:

A ces mots une pâleur mortelle se répandit sur son visage; ses lèvres se décolorent; les gouttes d'une sueur froide, qui se formaient sur ses joues, se mêlaient aux larmes qui descendaient de ses yeux; ils étaient fermés; sa tête se renversa sur le dos de son fauteuil; ses dents se serrèrent; tous ses membres tressaillaient; à ce tressaillement succéda une défaillance [...]. Je lui ôtât son mantelet; je desserrai les cordons de sa robe; je relâchai ceux de ses jupons, et je lui jetai quelques gouttes d'eau fraîche sur le visage. Ses yeux se rouvrirent à demi; il se fit entendre un murmure sourd dans sa gorge; elle voulait prononcer: Je suis odieuse; et elle n'articulait que les dernières syllabes du mot; puis elle poussait un cri aigu. Ses paupières s'abaissaient; et l'évanouissement reprenait. Gardeil, froidement assis dans son fauteuil, son coude appuyé sur la table et sa tête appuyé sur sa main, la regardait sans émotion, et me laissait le soin de la secourir. [...] En effet, son corps était comme sans force et sans vie; il s'échappait de dessus son fauteuil, et elle serait tombée à terre de droite ou de gauche, si je ne l'avais retenue.²⁴

Während der männliche Held typischerweise plötzlich umfällt, sinkt die weibliche Heldin allmählich in sich zusammen. Die Ohnmacht besetzt sie nach und nach, in einer Abfolge symptomatischer Phasen. Deren Beschreibung erstellt eine deskriptive Sequenz, die vom Gesicht über die Brust und die Taille bis zu den erschlafften Extremitäten dem Prozeß des Selbstverlustes folgt und den Körper auf dem Weg dieser Stationen von einem Agenten in ein der Betrachtung preisgegebenes Objekt transformiert. Dem analytischen Blick, der die Szene bei Diderot regiert, ist dabei die Distanz, die der Liebhaber demonstrativ zur Schau stellt, bereits eingeschrieben.

Eine Diderot vergleichbare Beschreibung eines Ohnmachtsanfalls kann Richardson in *Pamela* schon darum nicht bieten, weil seine Titelheldin ihre Geschichte in Form von Briefen und Tagebuch-Aufzeichnungen selber erzählt. Doch der Roman findet eine Möglichkeit, den Blick zu markieren, der das Körperbild der Ohnmächtigen erstellt und zwar dadurch, daß Pamela sich als Objekt dieses Blicks imaginiert. Ihr XV. Brief beschreibt, wie sie einmal mehr vor den sexuellen Attacken ihres Dienstherrn Mr B. in ein Zimmer geflüchtet ist, dessen Tür sich hinter ihr verschließt. Ihr Brief fährt dann fort:

²⁴ Denis Diderot, *Œuvres romanesque*, hrsg. von H. Bénac, Paris 1962, S. 806. Vgl. zu dieser Szene auch Galle, „Szenarien der Ohnmacht“, S. 113-117.

I knew nothing till afterwards, having fallen down in a fit; and there I lay, till he, as I suppose, looking through the key-hole, 'spied me upon the floor.²⁵

Die Frage, ob das Schlüsselloch eine Vorder- oder eine Hinteransicht des ohnmächtigen Körpers freigibt und welche Ansicht erregender wäre, hat die zeitgenössische Leserschaft nachhaltig beschäftigt. Richardson hat auf diese Diskussion reagiert, indem er die Szene in späteren Auflagen mehrfach umschrieb.²⁶ Doch ihr Erregendes liegt nicht in der Körperposition, sondern in der Blickstruktur. Nicht nur sieht der Voyeur, was ihn nicht sieht, vielmehr sieht er, was auch von sich selber kein Bild hat, den bewußtlosen Körper.

Gedoppelt wie die Absenz des Blicks ist die Absenz des Wissens, das die Ohnmacht anzeigt. Denn Tugend als Unschuld heißt nicht nur, den anderen – im biblischen Sinn – nicht zu erkennen und vom anderen nicht erkannt zu werden. Es heißt vor allem, kein eigenes Begehren zu kennen und also: nicht zu begehren. Dieser nicht gewußten und ihrer selbst nicht bewußten Sexualität ordnet die Literatur im Bild des bewußtlosen Körpers ein Zeichen zu, das seine Natürlichkeit und Transparenz in immer wieder neuen Geschichten gegen innere Zweideutigkeiten und Anfechtungen von außen behaupten muß.

Die innere Zweideutigkeit hängt wesentlich mit der Frage des 'timing', zusammen. Wehrt die Ohnmacht der erotischen Schwellensituation den Durchbruch des Wissens ab? Oder bezeichnet sie die Abwehrreaktion auf ein Wissen, das durchgebrochen ist? Soweit ich sehe, ist Rousseau der einzige, der die zweite Variante riskiert. Er handelt sich damit in der *Nouvelle Héloïse* (1761) Probleme ein, die nur durch eine Sequenz gelöst werden können. Während Julie ihren Geliebten St. Preux das erste Mal küßt, erfährt sie ein „Schrecken“ („effroi“), der sie ohnmächtig zusammenbrechen läßt. Nach der erzwungenen Trennung von St. Preux droht sie vor dem Altar ihrer Trauung mit Wolmar erneut überwältigt zu werden.²⁷ Die zweite Ohnmacht verhält sich zu der ersten korrektiv: sie ist das Zeichen der Auslöschung des Wissens, das in dieser aufbrach. Pamela dagegen erwirbt nichts, was sie auslöschen müßte: „I knew

²⁵ Richardson, *Pamela*, S. 64.

²⁶ Vgl. ebd., S. 519, Anm. 24 (Kommentar).

²⁷ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. 2, Paris 1964, S. 64 (Teil 1, XIV. Brief), S. 353 (Teil 3, XVIII. Brief).

nothing“,²⁸ lautet der Refrain, mit dem sie aus ihren zahllosen Ohnmachten erwacht. Diese verhalten sich nicht komplementär, sondern wiederholen sich. Jede neue lenkt den Blick auf ihre Unschuld und bezeugt, daß die vorangehende tatsächlich rechtzeitig erfolgt ist.

Das Unschuldszeichen der Ohnmacht ist jedoch nicht nur aus inneren Gründen gefährdet; es muß vor allem immer wieder aufs neue gegen falsche Deutungen durchgesetzt werden. In Pamela fällt dieser Prozeß mit dem der Läuterung Mr B.s zusammen, der zur richtigen Lektüre des Zeichens erst gebildet werden muß. Was seinen Blick lange trübt, ist der Code des Libertins, der weibliche Ohnmacht nur in zwei Formen kennt: als Verführungsaappell und Unterwerfungszeichen oder als Teil der Verstellungskunst. Der satanische Libertin Lovelace in Samuel Richardsons zweitem großen Briefroman *Clarissa* (1747/48) deutet die zahlreiche „fainting fits“ der tugendhaften Titelheldin als Indiz ihres erwachenden Begehrens. Lovelace irrt sich ebenso wie sein Nachfolger Lord Derby in Sophie von La Roches Briefroman *Das Fräulein von Sternheim* (1771), der seine besinnungslose Braut triumphierend von den Stufen des Altars ihrer Scheinhochzeit hebt, weil er ihre Ohnmacht als erotische Kapitulation mißversteht. Im radikalisierten Geschlechterkrieg von Choderlos de Laclos' Briefroman *Liaisons dangereuses* (1782) wird die Deutung des Libertin allerdings zur self-fulfilling prophecy. In der zur Entscheidungsschlacht stilisierten Begegnung, von der der Vicomte de Valmont im 125. Brief berichtet, besiegelt Madame de Tourvel ihre Kapitulation durch eine Ohnmacht, die der Sieger nutzt, um sie erstmals zu besitzen. In derselben Szene liefert sich die Besiegte ein zweites Mal und nunmehr bei vollem Bewußtsein aus. Die Ohnmacht kann zum Zeichen der sexuellen Ergebenheit werden, weil die sexuelle Ergebenheit selbst eine Form der Ohnmacht ist. Als solche steht sie nicht mehr im Widerspruch zur Tugend, sondern läßt sich in deren System integrieren.

Als aufmerksamer Leser der zeitgenössischen Literatur hat Laclos' Vicomte de Valmont gelernt, daß Frauen vom Typus der Madame de Tourvel ihre Ohnmachten nicht simulieren. Denn der Verstellungsverdacht der literarischen Libertins hat die Tugendhaften immer wieder genötigt, den Beweis ihrer Simulationsunfähigkeit anzutreten. „O the little hypocrite! [...] she has all the arts of

²⁸ Richardson, *Pamela*, z. B. S. 64, 96.

her sex; they were *born with her*“,²⁹ kommentiert der noch ungeläuterte Mr B. die Anfälle Pamelas, und Diderots Gardeil erklärt beim Blick auf seine ohnmächtige Geliebte: „elles [les femmes] font de leurs corps tout ce qu’elles veulent“.³⁰ Die Hartnäckigkeit des Verstellungsverdachts hat einerseits mit der Proliferation weiblicher Ohnmachten im Drama zu tun, deren theatralische Realisation – nicht selten im offenen Widerspruch zu dem Wortlaut des Textes – anschaulich vor Augen führte, daß Tugend ein Rollenfach war, zu dessen Beherrschung auch das Spiel der Ohnmacht gehörte. Doch was den Verdacht vor allem nährt, ist eine anthropologische Hypothese: Verstellungskunst ist weibliche Natur. Der Tugenddiskurs widerspricht dieser Hypothese nicht. Er setzt sie voraus. Deshalb genügt es nicht, die Tugendhafte als neuen kulturellen Charakter zu definieren. Sie muß vielmehr als das paradoxe Gebilde einer kulturell produzierten Natur konstruiert werden, einer „neuen Gattung von Charakter“,³¹ die als neue die geschlechtliche Natur überschreitet und doch als *Gattung* ein natürliches Geschlecht ist. Die basale geschlechtliche Natur verkörpern nach dieser Konstruktion die Dirnen, Schauspielerinnen und erotisch selbstbewußten Aristokratinnen, die entweder – wie Rousseaus St. Preux aus Paris berichtet – gar nicht oder – wie es in Diderots *Paradox sur le comédien* heißt – nur künstlich in Ohnmacht fallen. Das neue und natürliche Geschlecht der Tugendhaften, dem die Verstellung – wie es das Fräulein von Sternheim formuliert – „die gehässigste Feindin“³² ist, findet dagegen in der Ohnmacht das transparente Zeichen ihrer Unschuld. Wem dieses Zeichen undurchsichtig erscheint, dem sind die Sinne verwirrt.

In Schillers *Drama Kabale und Liebe* (1784) entspringt aus dieser Verwirrung die Katastrophe. „Ich schaue durch deine Seele wie durch das klare Wasser dieses Brillanten“, verkündet der feurige Liebhaber Ferdinand von Walter, als seine Luise Millerin in der 4. Szene des 1. Akts bei der Wiederbegegnung mit ihrem Geliebten „entfärbt“ in einen Sessel sinkt.³³ Aber Ferdinands Blick ist so getrübt wie der Vergleich mit den Brillanten seines Rings,

²⁹ Ebd., S. 67.

³⁰ Diderot, *Œuvres romanesque*, S. 806.

³¹ Sophie von La Roche, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, hrsg. von Barbara Becker-Cantarino, Stuttgart 1983, S. 164.

³² Ebd., S. 292.

³³ Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 765f.

die auf herzoglichen Eroberungszügen erbeutet wurden. Als der Präsident von Walter im zweiten Akt des Dramas samt Gefolge in die Millersche Wohnung, dem „Hause der Unschuld“, eindringt, ist Luise der Ohnmacht schon nahe; bei der Beschimpfung als Hure „stürzt“ sie dann wirklich „nieder“, um, kaum erwacht, erneut vom „Schrecken“ überwältigt zu werden und Ferdinand „halbtot“ in die Arme zu fallen.³⁴ Eine Ohnmachtskette also – doch die Unschuldsbeweise, die sie liefert, sind wie weggewischt, als Ferdinand der Brief zugespielt wird, den der Sekretär seines Vaters Luise zu schreiben zwang und in dem sie sich als Geliebte eines Hofmarschalls ausgeben muß. Ferdinand zögert keinen Moment, den „ungeheuren Betrug“ nicht etwa dem Hof, sondern Luise anzulasten. Seine Anklage, in der sich alle Topoi der empfindsamen Kritik der Verstellungskunst gegen die Geliebte kehren, gipfelt in den Sätzen:

Was? hielt sie nicht selbst die Feuerprobe der Wahrheit aus – die Heuchlerin sinkt in Ohnmacht. Welche Sprache wirst du jetzt führen, Empfindung? Auch Koketten sinken in Ohnmacht. Womit wirst *du* dich rechtfertigen, Unschuld – Auch Metzen sinken in Ohnmacht.³⁵

Weibliche Tugend sieht sich hier vor ein archaisches Tribunal gestellt. In der mittelalterlichen Rechtsprechung diente die Feuerprobe (*iudicium ignis, probatio per ignem*) als ein Mittel, um ein Gottesurteil über Schuld oder Unschuld herbeizuführen. In demselben Moment, in dem das Gottesurteil Mitte des 18. Jahrhunderts endgültig aus der offiziellen Rechtsprechung verschwindet, schreibt es sich als Form einer inoffiziellen Gerichtsbarkeit in das Geschlechterverhältnis ein. Der empfindsamen Diskurs, der Tugend, Nicht-Wissen und Ohnmacht verknüpft, erfährt damit eine quasi-juristische Zuspitzung. Die Ohnmacht ist nicht bloß ein Zeichen der Unschuld, vielmehr muß die Frau in Ohnmacht fallen, wenn anders sie in der Feuerprobe der sexuellen Schwellensituation den Beweis ihrer Unschuld erbringen will. Daß Ferdinand den Beweis zu Unrecht bezweifelt, heißt nicht, daß das Stück die *ratio* in Frage stellte, die ihm zugrunde liegt. Im Gegenteil: das Körperzeichen ist wahr und bezeugt seine Wahrheit im Tod Luises. Nur fehlen im Stück die Richter, die es zu lesen vermöchten.

³⁴ Ebd., S. 794-797.

³⁵ Ebd., S. 818.

3. Das weibliche Erhabene

Ich habe die empfindsame Literarisierung weiblicher Ohnmacht bisher als einen Vorgang beschrieben, der den bewußtlosen Körper als natürliches und transparentes Zeichen sexuellen Nicht-Wissens etabliert. Diese vermeintlich natürliche semiotische Relation wird nun jedoch von einer Paradoxie überlagert und durchkreuzt, die die empfindsame Literatur nicht etwa verdrängt, sondern ebenfalls bewußt mitsetzt. Denn zuerst und zuletzt ist der Anfall oder „Zufall“ – wie es im 18. Jahrhundert noch heißt – der weiblichen Ohnmacht genau das, was sein Name sagt: nämlich ein Fall. Gleichgültig, ob er vergewaltigt wird oder unberührt bleibt: der ohnmächtige Körper ist ein gefallener. In der weiblichen Ohnmacht kreuzen sich damit zwei Bestimmungen, die in christlicher Tradition unvereinbar sind. Sie bezeichnet einen Fall, der nicht in den Sündenstand des Bewußtseins mündet, sondern aus einem Stand der Unschuld wieder in einen Stand der Unschuld führt. In diesem paradoxen Fall entdeckt die Empfindsamkeit den Ansatzpunkt für die Ausprägung einer spezifisch weiblichen Variante des Erhabenen.

Die aufklärerische Renaissance des Erhabenen ist von einer Überblendung zweier Denktraditionen bestimmt, für die John Milton in der majestätischen Figur seines gestürzten Satan die Ikone setzte. Was die antike Rhetorik das Hohe nannte, kann es, als Erhabenes, demnach nur geben, wo zuvor Fall war. Sein Profil gewinnt das Erhabene in Abgrenzung vom Schönen, wobei die Arbeit an dieser Grenze von Burke über Kant bis zu Schiller zugleich eine Arbeit an der Polarisierung der Geschlechter ist, an dem „reizendem Unterschied“, den „die Natur zwischen zwei Menschengattungen hat treffen wollen“.³⁶ Als eine Zone diesseits der Konflikte, die das Vernunftsubjekt zu zerreißen drohen, wird das Schöne grundsätzlich dem Weiblichen zugeordnet; das Männliche dagegen steht im Konflikt und demonstriert dessen erhabene Überwindung. Doch die Unterscheidung kehrt im Unterschiedenen wieder. So wie sich das Schöne seinerseits in eine energisch-männliche und eine anmutig-

³⁶ Immanuel Kant, „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“, in: ders., *Werke*, Bd. 11/2, S. 851.

weibliche Variante teilt, so doppelt sich auch das Erhabene. Dessen klassisch-männliche Form legt Schiller in seiner Abhandlung *Vom Erhabenen* (1793) als einen Dreischritt aus:

Das Erhabene ist [...] die Wirkung dreier aufeinanderfolgender Vorstellungen: 1) einer objektiven physischen Macht, 2) unsrer subjektiven physischen Ohnmacht 3) unsrer subjektiven moralischen Übermacht.³⁷

Das Wort Ohnmacht im mittleren Satz Schillers ist etymologisch und semantisch verwandt, aber nicht identisch mit dem bisher verwendeten Ausdruck. In dem bisher verwendeten, pathogenen Sinn – also im Sinn des körperlichen Kollaps – bezeichnet Ohnmacht einen Zustand, in dem das Subjekt die Macht über sich selber verliert, seiner selbst nicht mächtig ist. Dagegen meint die Ohnmacht bei Schiller einen Zustand, in dem das Subjekt gegenüber einer anderen Macht machtlos oder unmächtig ist. In der Erfahrung des Erhabenen wird der Mensch mit einer „objektiven physischen Macht“ konfrontiert, die ihn seine Ohnmacht oder Unmacht als sinnliches Wesen empfinden läßt; als vernünftiges Wesen bleibt er seiner selbst jedoch mächtig, mehr noch: er ermächtigt sich – oder, wie die Literatur des 18. Jahrhunderts dankenswerterweise präzisiert, „ermannt sich“³⁸ –, indem er in sich eine Moralität entdeckt, die der inneren und äußeren Natur überlegen ist. Da weibliche Moralität – genauer gesagt: die Moralität des bürgerlichen Weibes³⁹ –, als Unschuld, in die Physis selbst eingelassen ist, hat das weibliche Subjekt – wenn anders nach der idealistischen Subjektkonstruktion von diesem überhaupt die Rede sein kann – kein Vermögen der Selbstermächtigung. Aus dieser anthropologischen Not macht die empfindsame Literatur die zweifelhafte Tugend eines Vize-Erhabenen. Zwar kann sich Weiblichkeit nicht im Wissen um die eigene Moralität erheben. Aber sie kann doch immerhin aufgrund der Moralität ihres Nicht-Wissens erhoben werden. Und weil nur erhoben werden kann, was gefallen ist, muß ihr

³⁷ Friedrich von Schiller, „Vom Erhabenen“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 503.

³⁸ Als Ausdruck für die Abwehr einer drohenden Ohnmacht z. B. bei Schiller, *Kabale und Liebe*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 804 (III/2) und auch in der Kerker-Szene des Urfaust: Faust „zittert wankt ermannt sich und schließt auf“ (Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher*, I. Abt, Bd. 7/1: *Faust. Texte*, hrsg. von Albrecht Schöne, Frankfurt/M. 1994, S. 536).

³⁹ Im gehobenen poetischen Genre der Tragödie und in einem anderen sozialen Register begegnet man auch bei den Ideologen der neuen, ‚bürgerlichen‘ Weiblichkeit erhabenen Heroinnen; Schiller ist dafür das vielleicht prominenteste Beispiel.

Fall der paradoxe sein, der ihr Nicht-Wissen zugleich anzeigt und bewahrt. So gehen die empfindsamen Ikonen weiblicher Tugend im Durchgang durch die Passionen ihrer Ohnmacht ihrer Verklärung entgegen. Weder menschliche Natur noch göttliche Vernunft, werden sie als „Heilige“ und „Überirdische“ – und ob tot oder lebendig: so heißen sie am Ende alle – an den bestirnten Himmel projiziert.

4. Bewußtlose Empfängnis

Wer zur Heiligen erhoben worden ist, der mag wohl auch der Wunsch nach Höherem stehen. So jedenfalls erzählt es Kleist in seiner Novelle *Die Marquise von O...*, die 1808 das bürgerliche Lesepublikum empörte. Auf den ersten Blick hat Kleists Titelheldin wenig gemeinsam mit den Unschuldsgestalten des 18. Jahrhunderts. Sie leidet nicht unter der konstitutionellen Labilität der Hypersensiblen, sondern wird geradezu als „Göttin der Gesundheit“ beschrieben.⁴⁰ Sie ist überdies kein Mädchen, sondern die „Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern“ und Witwe eines Marquis, dem sie „auf das innigste und zärtlichste zugetan war“ (S. 104). Schließlich will sie sich nicht damit begnügen, durch fremde Hände erhoben zu werden. Vielmehr hebt sie sich im „Stolz“ über ihre eigene Moralität und „wie an ihrer eigenen Hand“ selbst „aus der ganzen Tiefe, in welche sie das Schicksal herabgestürzt hatte, empor“ (S. 126). Schwanger mit einem Kind, dessen Empfängnis ihr rätselhaft ist, und aufgrund dieser Schande aus dem Haus der Eltern verstoßen, in das sie nach dem Tod ihres Mannes als Tochter zurückgekehrt war, tritt sie im buchstäblichen Sinn den „Auszug aus selbst verschuldeter Unmündigkeit“ an. Sie verweigert dem Befehl des Vaters, der die „Zurücklassung und Überlieferung“ (S. 125) ihrer Kinder fordert, den Gehorsam, setzt ihre Kinder in ihre Kutsche und zieht mit ihnen auf ihren Landsitz hinaus. „Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht“ (S. 126), tut sie das, was Kant als Aufklärung definierte. Sie macht von ihrer Vernunft einen „öffentlichen Gebrauch“, das heißt

⁴⁰ Heinrich von Kleist, „Die Marquise von O...“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 109. Zitatbelege nach dieser Ausgabe im Folgenden im Text.

einen Gebrauch „vor dem ganzen Publikum der Leserwelt“,⁴¹ indem sie zwecks Aufklärung ihres Falls eine Annonce aufsetzt und durch die „Zeitungen bekannt machen“ läßt:

daß sie, ohne ihr Wissen, in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienerücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten. (S. 104)

Den plot zu seiner Novelle verdankt Kleist vermutlich einer Anekdote in Montaignes Essai *De L'Ivrogerie*. Bei Montaigne ist es eine verwitwete Bäuerin, die von der Kirchenkanzel herab den ihr Unbekannten suchen läßt, der sie geschwängert hat. Des Rätsels Lösung liegt darin, daß die Bauersfrau nach einem Fest im Vollrausch so tief eingeschlafen war, daß ein junger Knecht sie notzüchtigen konnte, ohne sie aufzuwecken. Die Erzählung, die Kleist aus dieser Anekdote gewinnt, tritt in doppelter Hinsicht die Erbschaft empfindsamer Darstellungsstrategien von Weiblichkeit an. So setzt Kleist erstens an die Stelle der Absenz im Vollrausch das Zeichen, das in der Empfindsamkeit Unschuld anzeigt, also die Absenz der Ohnmacht. Während sich bei Montaigne die unerklärliche Schwangerschaft mit der anekdotisch angemessenen Geschwindigkeit aufklärt, erzählt Kleist zweitens eine Inquisitionsgeschichte, die die empfindsamen Dauerproben weiblicher Unschuld fortschreibt und radikalisiert. Die Fragen, die der Text dabei verfolgt, sind nicht dieselben, die seine Figuren stellen. Die Marquise, die als Mutter und Witwe um den natürlichen Vorgang der Empfängnis weiß, sich nur in diesem Fall keines solchen Vorgangs bewußt ist, stellt die Frage nach dem Täter als Vater: wer war es? Die Figuren ihrer Umgebung stellen die Frage ihrer Mittäterschaft: lügt sie, oder weiß sie wirklich nicht, wer es war? Der Text aber zielt im Durchgang durch diese Fragen auf den Wunsch derjenigen, die in der dreifachen Rollenbestimmung der Marquise als Tochter, Mutter und Witwe zur Leerstelle und zum Rätsel wird: den Wunsch der Frau.

Der Anfang der Novelle ist eine Kleistsche Urszene, ein Moment des Verkennens und Erkennens, der ekstatischen Präsenz und der radikalen Absenz inmitten des Zusammenbruchs einer kulturellen Ordnung. Ein Sturmangriff bei

⁴¹ Immanuel Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: ders., *Werke*, Bd. VI, S.55.

Nacht, brennende Gebäude, russische Truppen erobern die Festung, die der Vater der Marquise kommandiert; eine „Rotte“ von Scharfschützen ergreift sie und will eben über sie herfallen, als ein „russischer Offizier“ ‘erscheint’ und die Soldateska ‘zerstreut’:

Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfaßt hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, daß er, mit aus dem Mund vorquellenden Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen, von der Flamme noch nicht ergriffenen, Flügel des Palasts, wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich einen Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück. (S. 105f.)

Das factum brutum der Vergewaltigung, das das berüchtigste Satzzeichen der deutschen Literatur nicht sowohl, als Gedankenstrich, dezent überspielt, denn als Textstrich sich ereignen läßt, bleibt „hier“ wie in der gesamten Erzählung unausgesprochen. Doch der Text teilt dem Leser mit, was er nicht ausspricht – und dies nicht zuletzt durch die Figur dessen, der es aussprechen will, nämlich des Täters. Dreimal setzt der Graf F... dazu an, der Marquise seine Liebe in Form eines Geständnisses zu erklären, und dreimal läuft die geständige Erklärung ins Leere. Beim zweiten Versuch

erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessante Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bett gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen sei, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder und schwieg. (S. 116)

Das sadomasochistische Triebchicksal, das sich in diesen Bildern formuliert, ist vielfach kommentiert worden⁴² und gewiß bemerkenswert genug. Aber das

⁴² Vgl. zuletzt Barbara Vinken / Anselm Haverkamp: „Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O...“, in: Gerhard Neumann (Hrsg.), *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, S. 127-147; Ger-

Bemerkenswerteste ist eigentlich, daß es keines Kommentars bedarf. Denn Kleists Graf kennt sein Begehren. Darum sagt er nicht nur, was er weiß, vielmehr weiß er auch, was er sagt.

Anders die Marquise, die eine nicht abreißende Kette von Fehlleistungen produziert. Dies gilt zunächst für den erprobten Auszug aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit. Kleist läßt ihn mit denunziatorischem Witz zur Parodie der Aufklärung geraten. Die Begriffe, mit denen sich der „Verstand“ der Marquise die „Einrichtung der Welt“ (S. 126) erklärt, sind leer, das „Gefühl ihrer Selbständigkeit“ (S. 127) ist blind, und ihr Weg an die Öffentlichkeit ein Irrweg. Denn nicht außerhalb des väterlichen Hauses, sondern in demselben liegt die Antwort auf ihre Frage. Blind und irrend ist aber vor allem die Rede der Marquise. Nachdem ihr der von ihr selbst gerufene Arzt ebenso kühl wie bestimmt bestätigt hat, daß sie in der Tat schwanger sei, wendet sie sich empört an ihre Mutter:

Was kann dieser Mann, der uns bis auf den heutigen Tag schätzenswürdig erschien, für Gründe haben, mich auf eine so mutwillige und niederträchtige Art zu kränken. Mich, die ihn nie beleidigt hatte? Die ihn mit Vertrauen, und dem Vorgefühl zukünftiger Dankbarkeit, empfing. Bei der er, wie seine ersten Worte zeugten, mit dem reinen und unverfälschten Willen erschien, zu helfen, nicht Schmerzen, grimmigere, als ich empfand, erst zu erregen? (S. 121)

Die Worte der Marquise wiederholen die Urszene der Novelle, die erste Begegnung mit dem Grafen. Die Sprache dieser Wiederholung ist das inverse Komplement seiner Erzählung. Der Graf sagt, was er weiß und weiß, was er sagt. Die Marquise aber weiß nicht, was sie sagt und sagt, was sie nicht weiß. Die Pointe dieser inversen Komplementarität ist keine psychoanalytische, sondern eine poetische, und Kleist erspart es der Marquise nicht, sie auszuplaudern. Als sie das erste Mal ihre rätselhafte Sensation einer Schwangerschaft erwähnt, sagt ihre Mutter lachend, „sie würde vielleicht den Phantasmus gebären [...]. Morpheus wenigstens, versetzte die Marquise, oder einer der Träume aus seinem Gefolge, würde sein Vater sein; und scherzte gleichfalls“ (S. 109). Während der Graf die Geschichte seines Begehrens erzählt, die er im Fieber phantasierte, rufen die Frauen in den mythologischen Namen die Träume auf,

hard Neumann, „Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists Marquise von O... und Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*, in: ebd., S. 149-192.

die sie regieren, ohne daß sie sie hätten. Denn weder schläft die Marquise noch träumt sie. Sie fällt in den traumlosen Zustand der Ohnmacht und wird in diesem Zustand auch zu einer Beute des Textes. „Hier“ eignet er sich ihre Träume und in ihnen das Wissen ihres Wunsches an.

Wie in der empfindsamen Literatur, markiert die Ohnmacht der Marquise eine affektive Peripetie und eine kognitive Schwelle. Doch fungiert sie weder als Zeichen des Nicht-Wissens noch als Symptom des schockhaften Durchbruchs einer Erkenntnis. Was der Marquise zunächst die Sprache verschlägt und dann das Bewußtsein raubt, ist vielmehr ein epiphaner Moment des Verkennens: es ist die ‘Erscheinung’ eines russischen Offiziers, der ihr „ein Engel des Himmels zu sein schien“. Ein „Engel des Himmels“: im Kontext einer Erzählung, die um das Geheimnis einer wenn nicht jungfräulichen, so doch bewußtlosen Empfängnis kreist, fällt es nicht schwer, in dieser Wendung den neutestamentlichen Text der Verkündigung Marias mitzulesen, zumal Kleist auch das Detail des befremdenden Grußes mit zitiert.⁴³ Der rettende *Mann* – der „Ritter“ (S. 106) – als „Engel des Himmels“: das freilich ist keine biblische Formel, sondern eine durch inflationären Gebrauch konventionalisierte Metapher der empfindsamen Literatur. Indem Kleist die abgestorbene Metapher durch das Einspielen des biblischen Textes poetisch reanimiert, schreibt er ihr die Wirklichkeit eines Phantasmas ein. In diesem Phantasma kehrt die empfindsame Phantasie über die Weiblichkeit als eine weibliche Phantasie wieder. Wo die Empfindsamkeit Geschichten von wunsch- und wissenslosen weiblichen Heiligen erzählte, erzählt Kleist die Geschichte eines nicht-gewußten weiblichen Wunsches nach der Flutung oder Überflutung durch den göttlichen Vater.

Während das Kind, das die Marquise im bewußtlosen Zustand der Ohnmacht empfängt, in ihrem Leib heranreift, läßt die Erzählung das Phantasma seines ‘geheimnis-vollen’ und ‘göttlichen’ „Ursprungs“ (S. 126) wuchern. In der inzestuösen „Versöhnungs“-Szene zwischen Vater und Tochter lenkt sie

⁴³ Vgl. Lukas 1,28-29: „Und der Engel kam zu ihr hinein, und sprach: Gegrübet seist du, Holdselige, der Herr ist mit dir, du Gebenedeite unter den Weibern./ Da sie aber ihn sahe, erschrak sie über seiner Rede, und gedachte: Welch ein Gruß ist das?“ Zur Bedeutung des biblischen Intertextes und seiner Verschränkung bzw. Überlagerung mit antiken Mythologemen vgl. Vinken / Haverkamp, „Die zurechtgelegte Frau“, S. 142-147.

die Aufmerksamkeit des Lesers durch den Blick der Mutter auf den Wunsch, der das Phantasma erzeugte. Nachdem die Mutter zunächst durch das Schlüsselloch bemerkt, daß die Marquise auf des Kommandanten Schoß sitzt, öffnet sie die Tür und sieht

die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indessen dieser, auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Tränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter! Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küßte sie. Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige; ungesehen, wie sie hinter seinem Stuhle stand, säumte sie, die Lust der himmelfrohen Vereinigung, die ihrem Hause wieder geworden war, zu stören. Sie nahte sich dem Vater endlich, und sah ihn, da er eben wieder mit Fingern und Lippen in unsäglichlicher Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt war, sich um den Stuhl herumbeugend, von der Seite an. Der Kommandant schlug, bei ihrem Anblick, das Gesicht schon wieder ganz kraus nieder, und wollte etwas sagen; doch sie rief: o was für ein Gesicht ist das! küßte es jetzt auch ihrerseits in Ordnung, und machte der Rührung durch Scherzen ein Ende. (S. 138f.)⁴⁴

Ob die alles andere als „unsägliche“, nämlich von Kleist drastisch ausgemalte „Lust“ dieser „himmelfrohen“ Vereinigung, die der heulende Vater mit „konvulsivischen“ Gebärden einleitet, während die kupplerische Mutter ihm Stärkendes kocht, das Bett vorwärmt und dann als Voyeur die Szene verfolgt – ob also diese Lust eine überirdische ist, mag dahingestellt bleiben. Wichtig ist, daß das Begehren, das hier ersatzweise ausagiert oder vorgespielt wird, nicht zum Bewußtsein seiner selbst gelangt. Deshalb bleibt das Phantasma der Frau bis zum letzten, unabweisbaren Geständnis des Mannes und über dieses hinaus ungebrochen.

⁴⁴ Auch diese Szene ist inzwischen vielfach kommentiert worden; als ihr wesentlicher Intertext gilt die Versöhnungsszene, die im 63. Brief des ersten Teils von Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* beschrieben wird (zum Vergleich der Szenen siehe u. a. Dirk Grathoff, „Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften“, in: ders. (Hrsg.), *Heinrich von Kleist*, Opladen 1988, S. 204-229; Galle, „Szenarien der Ohnmacht“, S. 122f.; Vinken / Haverkamp, „Die zurechtgelegte Frau“, S. 138-141). Das Gewicht der empfindsamen Erbschaft, das Kleist verhandelt, läßt sich verstärken durch den Hinweis auf den bislang übersehenen intertextuellen Bezug zu Richardsons Roman *Clarissa* und hier insbesondere zu dem berühmten „father’s house“ Brief Clarissas, dessen allegorische Sprache Lovelace wörtlich nimmt: „I have good news to tell you. I am setting out with all diligence for my father’s house. [...] You may in time, possibly, see me at my father’s, at least, if it be not your own fault.“ (Richardson, *Clarissa or The History of a Young Lady*, hrsg. von Angus Ross, Harmondsworth 1985, S. 1233 [Brief 421.I.]) Über die Stationen der Heimkehr der Marquise mit ihrer Mutter, die Kleist zu einer veritablen Himmelfahrts-Parodie ausgestaltet, die inzestuöse Versöhnungsszene mit dem Vater und schließlich die Konfrontation mit dem Grafen im väterlichen Hause, schreibt Kleist diesen allegorischen Brief als erotisches Phantasma aus.

Auf ihre Anzeige erhält die Marquise ebenfalls durch die Zeitung eine Antwort, in der der Gesuchte ankündigt, daß er sich am „3te[n] ... 11 Uhr morgens im Hause [...] ihres Vaters [...] ihr zu Füßen werfen“ (S. 131) wolle. Entschlossen, dem Kind, „koste es, was es wolle, einen Vater zu verschaffen“ (S. 139), ist die Marquise bereit, dem Unbekannten ihr Jawort zu geben. Doch als an dem beziehungsreichen „Dritten“ der Graf „hochglühend“ vor ihr kniet, verwandelt sie sich in eine „Furie“ und ruft alle „Engel und Heiligen zu Zeugen auf“, daß sie nicht heiraten werde. „[...] auf einen Lasterhafnen war ich gefasst – aber auf keinen Teufel.“ Und in der Tat – sie hatte für das Kind „*einen*“ Vater gesucht, aber nicht *den* Vater, denn dieser war ihr in Gestalt des „Engels des Himmels“ schon erschienen.⁴⁵ Daß dieser, der ihr erschienen war, der irdisch-beliebige ist, den sie dem Kind in der bürgerlichen Ordnung zu geben genötigt sieht, macht die Engelserscheinung zu einem teuflischen Betrug. Es wird den Grafen „viel“ – nämlich sein ganzes Vermögen – „kosten“, sich in der ironischen Vertragslösung des Endes doch noch sein Kind und die Marquise als Gemahlin zu „verschaffen“.

5. Hebammenkunst

„[...] nicht *wir* wissen, vielmehr ist es zuallerst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß“, schreibt Kleist, einige Jahre vor der Marquise, in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertiigung der Gedanken beim Reden*.⁴⁶ Der Satz erschließt das Wissen als einen Zustand, der dem Bewußtsein oder Ich vorge-lagert ist, und er erschließt zugleich eine Form der Rede, die nicht nach dem Bewußtsein kommt, sondern die stockende, stolpernde und sich zerstreueude Bewegung ist, in der sich das Vorbewußte oder Unbewußte den Weg zum Bewußtsein bahnt. In seinem Aufsatz verknüpft Kleist diese Einsicht mit einer Mahnung an diejenigen, die bei öffentlichen Examen ein Wissen zu prüfen haben. Keinesfalls sollten die Prüfer aus dem Stocken oder Schweigen der Prüflinge schließen, daß diese „nicht wissen“. Vielmehr sollten sie auf das Zweifelhafte ihrer eigenen Rolle reflektieren und in Erinnerung behalten,

⁴⁵ Vgl. Vinken / Haverkamp, „Die zurechtgelegte Frau“, S. 146.

⁴⁶ Kleist, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 323.

daß selbst der geübteste Menschenkenner, der in der Hebammenkunst der Gedanken, wie Kant sie nennt, auf das Meisterhafteste bewandert wäre, hier noch, wegen der Unbekanntschaft mit seinem Sechswöchner, Mißgriffe tun könnte.⁴⁷

Der Prüfer als Hebamme und der Prüfling als Wöchner, den es behutsam von dem zu entbinden gilt, was in ihm weiß: diese Metaphorik hat Kleist in seiner Novelle die *Marquise von O...* ironisch ausgeschrieben und zugleich geschlechtsspezifisch gewendet. Der „sonderbare und unbegreifliche Zustand“ der Schwangerschaft, von der ein „innerliches Gefühl“ der Marquise weiß, ohne daß sie ein Bewußtsein davon hätte, ist eine figurative Naturalisierung des Satzes, nach dem „nicht wir wissen“, sondern „zuerst ein gewisser Zustand unsrer“ weiß. Doch gerade diese figurative Naturalisierung ermöglicht es Kleist, seine novellistische Examination des Wesens der Frau in eine doppelte Entbindung münden zu lassen. Die Marquise selbst gebiert zwar das, was in ihr weiß, doch kommt in dieser Geburt kein Bewußtsein zur Welt, sondern ein Sohn. Denn den Wunsch, den die Marquise wissen müßte, um zum Bewußtsein ihrer selbst zu gelangen, behält Kleists narrative Hebammenkunst sich selber vor, um ihn in der inzestuösen Versöhnungsszene zu entbinden.

Gewiß kann man den Wunsch, den der Text als sein Geheimnis hütet, einen unbewußten nennen. Doch der triumphale Gestus der Entlarvung, mit dem traditionelle psychoanalytische Literatur-Interpretationen den unbewußten weiblichen Wunsch als hermeneutische Beute präsentieren, fällt hinter die Erzählung selbst zurück.⁴⁸ Und dies nicht nur insofern, als Kleists narrative Inquisition der Weiblichkeit die Kehrseite einer männlichen Angst ist, die durch den Ausgang des Experiments keineswegs beruhigt wird – schließlich erkennt die Marquise den Mann eben nicht als den an, den ihre überirdische Lust begehrt. Vielmehr bleibt der entlarvende Gestus blind gegenüber dem, was der literarische Text tut, und, indem er es tut, über sich selber mitteilt. Literatur konstruiert oder produziert kulturelle Geschlechtscharaktere. Doch anders als der Diskurs stellt sie diese Konstruktion und Produktion auch selbst mit dar.

⁴⁷ Ebd., S. 324.

⁴⁸ Dieser Gestus prägt z. B. den in anderer Hinsicht grundlegenden Aufsatz von Heinz Politzer, „Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists *Die Marquise von O...*“, in: DVjs 58 (1977), S. 98-121.

Die Literaturgeschichte der weiblichen Ohnmacht zwischen Richardson und Kleist ist deshalb mehr als nur eine motivische Begleitstimme im Prozeß der diskursiven Modellierung eines neuen, bürgerlichen Typus von Weiblichkeit. Was sie zu lesen gibt, ist die Produktion eines Körperbildes als eines Zeichens, das Weiblichkeit und Männlichkeit durch die auf Sexualität zugespitzte aufklärerische Basisopposition von Nicht-Wissen und Wissen codiert und damit dem Wissen ein neues Feld eröffnet: das Nicht-Wissen der Frau. Die inquisitorischen Szenarien des 18. Jahrhunderts gelten dabei zunächst der Frage: Kennt sie ein Begehren, also: begehrt sie? In demselben Prozeß, in dem sich zwischen Wissen und Nicht-Wissen ein dritter Raum öffnet: der Raum eines Wissen, das nicht zum Bewußtsein gelangt ist, verändert sich auch die Frage. Kleist will nicht mehr wissen, ob die Frau begehrt, sondern was sie unbewußt begehrt. Doch auch in seinem Text gibt es ein Wissen, das sich selbst nicht weiß. Denn Kleists Text stellt nicht nur die Frage nach dem Wunsch der Frau. Vielmehr stellt er die Voraussetzung dieser Frage – daß nämlich die Frau selbst ihren Wunsch nicht kennt – als Bedingung der Möglichkeit seiner selbst mit dar. Und zwar stellt er sie dar, indem er sie in einem Akt der Enteignung herstellt. Der Strich, als der die Vergewaltigung in der Ohnmacht markiert wird, referiert nicht nur auf einen Raub, sondern ist selber ein Raub. Der Graf ergreift den Körper der Marquise; der Text aber ergreift das Wissen ihres Wunsches, um sich als Sprache und Bewußtsein ihres Unbewußten zu konstituieren. Nicht nur die Dichter werden fortan über dieses Unbewußte phantasieren.