

Joachim Jacob

# Schlafende betrachten

Zu einem Motiv in Lyrik und Bildkunst der Empfindsamkeit

Claudia zum 6.11.2023

Wie schlummert sie,  
Wie stille! Schweig, o leisere Saite selbst!<sup>1</sup>

## 1 Der Augenblick der Betrachtung

Wer schläft, sündigt nicht – und lässt sich vor allem ungestört betrachten. In die Literatur versetzt heißt dies, dass der oder die Schlafende stumm bleibt, während andere sprechen bzw. von ihren Gedanken oder Vorstellungen erzählen können. Diese Asymmetrie ist ästhetisch von großem Reiz, weil sie einen Assoziationsraum eröffnet, der sich zwischen ungestörter Projektion und sich versenkender Analyse sowohl auf das schlafende Gegenüber als auch auf das eigene Selbst richten lässt. Reizvoll ist auch das zeitliche Arrangement einer solchen Szene, insofern der Zeitraum der Betrachtung Schlafender durch deren unvermitteltes oder durch Wecken hervorgerufenen Erwachen limitiert ist. Dies weist dem *Augenblick* der Betrachtung, der seit dem achtzehnten Jahrhundert zum besonderen Gegenstand lyrischer Gestaltung geworden ist (Kaiser 1987), eine besondere Signifikanz zu, die durch den jederzeit möglichen Umschlag vom Schlafen ins Wachen für Spannung und Dynamik sorgt.

Friedrich Gottlieb Klopstocks vermutlich 1753 entstandenes Gedicht *Das Rosenband* gibt ein paradigmatisches Beispiel dafür, was sich aus dem Motiv in diesen Hinsichten herausholen lässt:

Im Frühlingsschatten fand ich Sie;  
Da band ich Sie mit Rosenbändern:  
Sie fühlt' es nicht, und schlummerte.

Ich sah Sie an; mein Leben hing  
Mit diesem Blick an Ihrem Leben:  
Ich fühlt' es wohl, und wußt' es nicht.

---

1 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ihr Schlummer* (1752) (Klopstock 2010, 131).

Doch lispelt' ich Ihr sprachlos zu,  
 Und rauschte mit den Rosenbändern:  
 Da wachte Sie vom Schlummer auf.

Sie sah mich an; Ihr Leben hing  
 Mit diesem Blick' an meinem Leben,  
 Und um uns ward's Elysium. (Klopstock 2010, 141)

Klopstocks Gedicht ist explizit aus der Betrachterperspektive formuliert. Es erzählt nicht vom Schlaf, nutzt ihn nicht als Pause oder als Zäsur, sondern das lyrische Ich erinnert sich im Präteritum an einen Moment hier unbestimmter Dauer, in dem es „Sie“, die namenlose Schlafende, „fand“ (sei es zufällig oder gesucht – beide Möglichkeiten werden offengelassen), ansah und „sprachlos“ ansprach, bis die Schlafende erwachte und den Blick erwiderte. „Zärtlich, mit Affect“ kann man diese Erinnerung treffend mit der Singanweisung charakterisieren, die der Komponist Friedrich Wilhelm Weiß seiner Vertonung des *Rosenbands* beigegeben hat, die dem zweiten Abdruck des Gedichts im *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774* unmittelbar vorangestellt ist (Weiß 1773, unpaginiert). „Zärtlich, mit Affect“ exponiert das lyrische Ich in seiner Erinnerung die Betrachtung der schlafenden Geliebten, die den Betrachtenden selbst bewusstlos, sprachlos, wie die Schlafende, aber fühlend macht.

Das Besondere dieses literarisch inszenierten Moments ungestörter Betrachtung liegt historisch gesehen darin, dass er in der Imagination für einen Moment die Nötigung zu sozialer Interaktion und Kommunikation, den ständigen Gefühls- und Gedankenaustausch unterbricht, der für die Epoche der Empfindsamkeit auf dem Höhepunkt der europäischen Aufklärung bezeichnend ist, die eine neue Gefühlskultur freundschaftlich-geselliger Intimität zu etablieren sucht. Die auf Zeit dem kommunikativen Diskurs entzogenen Schlafenden erlauben auch den sie Betrachtenden einen Moment der Entlastung vom Anderen, vom Zwang, reagieren zu müssen. Sie gestatten einen Moment lang, nur bei sich, dem eigenen Gefühl und den eigenen Gedanken zu sein.

In der Literatur, in der Kunst überhaupt, werden solche Szenen in ihrer *Darstellung* selbst beobachtbar. Die bildende Kunst führt dieses Thema gleichsam aufgrund ihrer medialen Disposition immer schon mit sich, da Bilder oder Plastiken von Schlafenden schon die realen Betrachter vor dem Bild zu Betrachtern von Schlafenden machen, deren Beobachterperspektive innerhalb der Bildkomposition nicht selten noch einmal aufgenommen und reflektiert wird. Was hier zunächst neutral ‚Beobachtung‘ oder ‚Betrachtung‘ genannt wurde, lässt sich abhängig von seiner formalen und ikonisch-thematischen Inszenierung und nicht immer rand-scharf unterscheidbar auch als Voyeurismus fassen, der im Folgenden jedoch nicht

behandelt wird.<sup>2</sup> In der Literatur ist das Betrachten auf eine sprachliche Darstellung verwiesen, die in der Lyrik als „Einzelrede in Versen“ (Lamping 2019) durch die subjektive Fokussierung in der Form der einseitigen und nicht auf Wechselrede angelegten Betrachtung entgegenzukommen scheint. Literaturgeschichtlich wird diese nicht absolut zu setzende Semantik der lyrischen Form historisch gestützt durch eine lyrische Praxis, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts (und maßgeblich durch Klopstock mitbetrieben) das Gedicht zu einer Form emphatisch subjektiven Sprechens im Augenblick fingierten oder erinnernden Erlebens entwickelt.

## 2 Bilderfindungen

Die Betrachtung – überwiegend, aber nicht ausschließlich weiblicher – Schlafender ist in der Kunst und Literatur des achtzehnten Jahrhunderts ein verbreitetes Sujet. Das Gemälde *Der unterbrochene Schlaf* (1750) des galanten, seinerzeit sehr erfolgreichen französischen Hofmalers François Boucher rückt als ‚fruchtbaren Augenblick‘ seiner Darstellung nicht das Betrachten der Schlafenden, sondern ihr neckisches Kitzeln in den Mittelpunkt.<sup>3</sup> Ansonsten könnte es geradezu wie eine Vorlage zu Klopstocks *Rosenband* erscheinen (die es faktisch nicht gewesen ist). Zusätzlich ist Bouchers Darstellung mit Hund und Schafherde ausgestaffiert und die angedeutete ländliche Szenerie insgesamt weist auf die beginnende Mode der Bukolik, der ländlich-idyllischen Schäferkultur, auf deren Höhepunkt sich Marie-Antoinette, Königin von Frankreich, 1782 einen Bauernhof im Garten von Versailles bauen lassen wird.<sup>4</sup>

---

2 Siehe hierzu den Beitrag von Christine Walde im vorliegenden Band. Die grundlegende Monographie von Claudia Öhlschläger (1996) hat das Thema in kritischer und komparatistischer Perspektive für die deutsche Literatur nach 1800 bis zur Moderne erschlossen. Zum Motiv in der bildenden Kunst siehe Springer (2000), insbesondere die Abschnitte „Pan und Syrinx“ und „Kandaules und Gyges“ (89–98), und für den historischen Kontext der Empfindsamkeit Alexandra Kleinhues Beitrag in Stadler und Wagner (2005, 39–54).

3 François Boucher, *Der unterbrochene Schlaf*, 1750, Öl auf Leinwand, 78 x 70 cm, Metropolitan Museum of Art, New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435738?ft=Boucher&offset=0&rpp=40&pos=7> (23. April 2023). Boucher nimmt das Motiv wiederholt auf. Vgl. etwa, deutlich stärker erotisiert, *Der Schlaf der Venus* (Salmon 2002, 45, 106) oder die Rötzelzeichnung *Schlafende junge Frau*, Musée Bonnat-Helleu, Bayonne (Pyrénées-Atlantiques), <https://www.bildindex.de/document/obj20891239> (23. April 2023). Die deutsche Rezeption Bouchers und der Motivik dokumentiert etwa das Werk Johann Anton de Peters (Czymbek 1981, 174, 190, 197).

4 Auch die im „Frühlingsschatten“ in Klopstocks *Rosenband* offenbar in freier Natur Schlafende nimmt diese bukolische Mode auf, die Salomon Geßners *Idyllen* (1756) kurz darauf europaweit literarisch verbreiten werden (siehe unten III.).

Prominent in der bildkünstlerischen Darstellung schlafender Frauen im französischen Rokoko ist auch Jean-Bapiste Deshayes großformatige *Schlafende Frau* (*Die wachsame Treue*) (1757/1758) geworden, die 1759 im Pariser Salon ausgestellt wurde (Abb. 1).



**Abb. 1:** Jean-Bapiste Deshayes, *Schlafende Frau* (*Die wachsame Treue*), um 1756–1759, Öl auf Leinwand, 101 x 76 cm, Kunsthalle Bremen<sup>5</sup>

Als „eines der gewagtesten Bilder“ seiner Zeit beschrieben: „keiner kommt an Deshayes’ eindrucksvolle Bilderfindung heran“ (Mandrella 2005), lässt auch die aktuelle „Beschreibung“ des Bildes im ‚Digitalen Museum‘ der Bremer Kunsthalle der Phantasie freien Lauf („Von welcher Art der Begierde die friedvoll Schlafende zu träumen mag, bleibt nur zu erraten“), wogegen den männlichen Betrachter, nachdem er „seinen Blick über den entblößten Frauenkörper hat gleiten lassen, [...] der streng fixierende Blick des Hundes“ treffe, der ihn als „Voyeur“ entlarve.<sup>6</sup> Lessings

<sup>5</sup> Der Kunstverein in Bremen (CC BY-NC-SA): <https://bremen.museum-digital.de/object/65> (23. April 2023).

<sup>6</sup> <https://bremen.museum-digital.de/object/65> (24. Juli 2023).

zeitgenössisches Epigramm *An die Candidas* (1751) dagegen: „Dein Hündchen, Dorilis, ist zärtlich, tändelnd, rein. / Daß du es also leckst, soll das mich wundern? Nein. / Allein dein Hündchen lecket dich, / Das wundert mich“ (Lessing 1998, 221), weist auf eine mindestens mehrdeutige Allegorese, die mit dem Schoßhund nicht männliches Begehren, sondern weibliche Lust und Sexualität assoziiert.<sup>7</sup>

Vor diesem Hintergrund zeitgenössischer Erotisierung und Sexualisierung weiblicher Schläferinnen verdient das nach 1762 entstandene kleinformatige Blatt *Mädchen und schlafender Kavalier* (Abb. 2) Christian Gottlieb Geysers besondere Beachtung. Der gerade unter den Autoren des achtzehnten Jahrhunderts sehr geschätzte Maler und Stecher<sup>8</sup> zeigt eine junge Frau in der Betrachtung eines in vollkommener Schutzlosigkeit schlafenden, männlichen Gegenübers. Geysers nicht sexualisierende Zurückhaltung in der Bilderfindung wird eigentlich erst im Kontrast zu den vorhergehenden Beispielen deutlich.



**Abb. 2:** Christian Gottlieb Geysers, *Mädchen und schlafender Kavalier*, nach 1762, Radierung, 8,7 x 9,3 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig<sup>9</sup>

Die bukolischen, pastoralen Andeutungen, die sich auf Geysers Blatt mit dem in Natur und Landschaft im Wortsinn eingebetteten, angelehnt an einen Baumstamm schlafenden „Kavalier“ in harmonischer Komposition zeigen, sind dreidimensional

<sup>7</sup> Zur galanten, sexuell aufgeladenen Konnotation des Schoßhundes in kritischer Absicht siehe Müller 2022, 42–51.

<sup>8</sup> Vgl. Klopstock 1989 [1769], 207, und die Hinweise zu Geysers bei Stalla und Hausler 2004.

<sup>9</sup> Mit freundlicher Genehmigung bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum.

schließlich auch in einer zeitgenössischen, als Tafelaufsatz auf einer Prunktafel dienenden Porzellankleinplastik ausgeprägt (Abb. 3). Johann Peter Melchior fertigt sie um 1770 für die Höchster Porzellanmanufaktur an.



**Abb. 3:** Johann Peter Melchior, *Der Schlummer der Schläferin*, um 1770, Porzellanplastik, Höchster Porzellanmanufaktur, 22 x 33 x 18,6 cm, Landesmuseum Mainz<sup>10</sup>

Die in Details und Bemalung in verschiedenen Ausführungen hergestellte Plastik<sup>11</sup> zeigt ein Schäferidyll mit einer schlafenden jungen Frau mit hellem Strohhut im Zentrum, umrahmt von einer sinnenden Begleiterin, die den Blick an der Schlafenden und den Betrachtenden vorbei leicht geneigt nach unten richtet, des Weiteren einem Schaf und einem Kind, Zeichen natürlich-unschuldiger Einfalt. In Aktion ist hier allein das Kind, das der Schlafenden zugewandt seinen tierischen Begleiter mit der angedeuteten Geste zu Ruhe und Rücksicht zu mahnen scheint. Auffällig ist zuletzt auch die sorgfältige, fast realistische Behandlung des als Bodenplatte fungierenden Rasenstücks, das an einigen Stellen im Schnitt auch die darunterliegende Erde zeigt. Allein in der Blickachse der Betrachtenden (respektive der tafelnden

<sup>10</sup> Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz und Ursula Rudischer (CC BY-NC-SA): <https://global.museum-digital.org/object/82371> (23. April 2023). Ich verdanke den Hinweis auf Johann Peter Melchior Sigrud Ruby, Gießen, und einem gemeinsamen Seminar im Sommer 2021. Zu Melchior und pass. zu dieser Figurengruppe und einer Reihe von Variationen schlafender Figuren siehe Thelen 1997.

<sup>11</sup> Vgl. etwa das im Victoria and Albert Museum, London, verwahrte Exemplar: <https://collections.vam.ac.uk/item/O333990/the-slumber-of-the-shepherdess-group-melchior-johann-peter/> (23. April 2023).

Tischgesellschaft)<sup>12</sup> gelegen, bietet sich diesen die fast freiliegende rechte Brust der Schlafenden im Zentrum der Plastik dar, in glasierten Versionen des Porzellans und mit entsprechender Beleuchtung noch zusätzlich mit glänzenden Lichtreflexen versehen. Dezent mit verhülltem Haar und ein Schaf (statt eines Schoßhundes, s.o.) im Schoß bergend modelliert Melchior dagegen die Schläferin in der Porzellangruppe *Die Schäferin am Turme* (1785) (Thelen 1997, 138, Abb. 228). Vermutlich kein Zufall, war sie doch als Geschenk für den Präfekten der päpstlichen *Congregatio de Propaganda Fide*, Kardinal Leonardo Antonelli, in Auftrag gegeben (Thelen 1997, 141, 149) und veranschaulicht in ihrer züchtigen Zurückhaltung damit auch die topische Spannweite männlicher Weiblichkeitsimaginationen in der Epoche der Empfindsamkeit.

### 3 Geßner: Erfüllung und Versagung

Der Schlaf im Freien verweist in seinen bildkünstlerischen Artikulationen wie oben gesehen auf einen natürlichen Idealzustand, der dem höfischen Zeremoniell ebenso entgegengesetzt ist wie der bürgerlich-häuslichen Enge. Die neue literarische Gattung im achtzehnten Jahrhundert, die dieser mit der zunehmenden Verstädterung wachsenden Sehnsucht nach der Natur eine Form gibt, ist die *Idylle*. Ihr neuzeitlicher Erfinder ist Salomon Geßner, Autor und Maler, der die neue Gattung im Rückgriff auf Theokrits antike *Eidyllia*, jedoch zeitgemäß mit reichlich Empfindung versehen, in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit europaweitem Erfolg entwirft. Neben Theokrit gehörte auch Longos' spätantiker Liebes- und Schäferroman *Daphnis und Chloe* zu Geßners Lektüre, die sich in seinem Erstlingsroman *Daphnis* (1754) niederschlägt.<sup>13</sup> Auch in Longos' Roman findet sich das zu einer kleinen Nebenszene ausgestaltete Motiv der im Schlaf Betrachteten, in deren Verlauf Daphnis der begehrten Chloe zwischen die Brüste greifen darf, um eine zirpende Zikade, die für deren Erwachen indirekt verantwortlich war, zu befreien. Chloe, nicht

<sup>12</sup> Ein Gesamtarrangement einer Tafeldekoration um die Gruppe *Der Schlummer der Schläferin* herum zeigt Thelen (1997, 132, 133, Abb. 221).

<sup>13</sup> Siehe dazu Hibberd 1976, 17–18, und mit bibliographischen Nachweisen Behle 2002, 117. Für den wichtigen Hinweis auf Longos im Zusammenhang des Themas danke ich Maximilian Wick. Longos' Roman fand seine neuzeitliche europäische Verbreitung durch die französische Übersetzung von Jacques Amyots (1559; siehe hierzu die Hinweise des Herausgebers Otto Schönberger in Longos 1998, 273), in der auch Geßner Longos gelesen hat. Durch den großen Erfolg der späteren *Idyllen* Geßners scheint dann wiederum auch die französische Longos-Rezeption „[n]euen Auftrieb“ erhalten zu haben (vgl. Longos 1998, 264).

schüchtern, „freute sich an dem Anblick, nahm und küßte sie und tat dann die Schwätzerin wieder an ihren Busen.“<sup>14</sup> Der junge Geßner verwandelt die pointensichere Dramaturgie des antiken Liebesspiels – zeitgenössische Ausgaben der französischen Übersetzung des Romans, in der auch Geßner ihn las, lassen sich die Illustration der Szene nicht entgehen –<sup>15</sup> gleichsam in einen Motivreigen, der das nicht lange auf sich wartend lassende Liebesglück von Chloe, die nun Phillys heißt, und Daphnis durchspielt. Fällt schon im zweiten Satz der Blick auf Nymphen, die „an der Sonne schlummern“ (Geßner 1754, 8), erscheint Phillys dem verliebten Daphnis bald darauf im Traum (16, 17), bis beide, von Amor geführt, zueinander finden und Daphnis unter Seufzen gestehen kann: „Ach! ich sah nur dich, ich sah nur doch auf den Fluren [...], nur dich wann ich schlief, nur dich wann ich aufwachte!“ (26) Die asymmetrische Überkreuzung von Betrachten und Schlafen vollzieht sich dagegen bezeichnenderweise erst zu einem späteren Zeitpunkt, vorbereitet durch ein Lied des Schäfers Alexis: „[...] wie beneid ich dich, kleiner Sperling! du hüpfest am Gitter ihres Fensters, und siehst ihren Morgenschlaf, und singst ihr, und sie liebet deinen Gesang.“ (55–56) Gefangen ist einige Seiten später jedoch nicht die Geliebte, sondern der in den Schlaf gefallene Daphnis, der sich durch „eine Hand voll Blumen, die ihm ins Gesicht geflogen war“, geweckt, gefesselt, ausgelacht und „umsonst sich hin und her windend“ wiederfindet (99). Die Bedingung seiner Befreiung ist das Versprechen, „eine ganze Stunde nicht zu küssen, die „schalkhaft[e] Rache“ gibt vor, es zu halten, bis es schließlich bereits nach einer viertel Stunde wieder Küsse auf die Wangen regnet (100). Die Absicht, die sich mit den amourösen, harmlosen Blumen- und Fesselungsspielen zwischen Wachen und Schlaf verbindet, ist, literarisch Glück zu imaginieren, ein empfindsames Glück auf Gegenseitigkeit: „Ach wie entzückt mich unser Glück, weil es auch dein Glück ist!“ (102)<sup>16</sup>

In den zwei Jahre später 1756 erscheinenden *Idyllen* Geßners wird zwar auch viel gesprochen, aber wenig geschlafen. Wo es geschieht, ereilt der Schlaf auch hier unschuldige, schöne Mädchen, jedoch finden sich auch müde Greise und schöne, junge Hirten, die in den Schlaf gefallen sind.<sup>17</sup> In *Chloe* erinnert sich Chloe, die in Lycas, den „schönsten Hirten“ (Geßner 1773, 46), verliebt ist, ohne dass dieser es

<sup>14</sup> Longos 1,25, 26 (1998, 43).

<sup>15</sup> Vgl. etwa Longos 1717, 33, und 1745, 23.

<sup>16</sup> Ein sehr schönes weiteres Beispiel für kokettierendes Liebespiel in der zeitgenössischen Literatur, Johann Christoph Rosts *Der blöde Schäfer* (1742), stellt Jakob Heller in seiner Studie zum Hirtengedicht im 18. Jahrhundert vor (Heller 2018, 216–217). Es scheitert jedoch an einem Schäfer, der die sich schlafend stellende, „zu schön[e]“ Dafne nur betrachten und besingen, nicht aber küssen will.

<sup>17</sup> Vgl. Geßner 1773 [1756], 26–27 (*Mirtil*); 45–47 (*Chloe*); 110–112 (*Daphnis*); 129–132 (*Die Eifersucht*).



weiß, daran, wie dieser im Busch schlummerte und sie ihm sein Haar und seine Flöte mit Blumen bekränzte:

Ach! da lag er schlummernd im Busch, wie schön lag er da! wie spielten die Winde mit seinen Loken! und der Sonnenschein streute schwebende Schatten der Blätter auf ihn hin: O ich seh ihn noch, sie hüpfen auf seinem schönen Gesicht umher, die Schatten der Blätter, und er lächelte wie im frohesten Traum. Schnell sammelt' ich da Blumen, und wand sanft einen Kranz um des schlafenden [sic!] Haar und um seine Flöte, und da trat ich zurück; ich will izt warten, sprach ich, bis er aufwacht [...]. (Geßner 1973, 46)

Chloes Betrachtung des schlafenden Freundes führt nicht zu tiefsinniger Introspektion, sondern ihre Aufmerksamkeit wird allein durch das leicht bewegte Naturspiel der „Winde mit seinen Loken“ erregt. Die bewegten „schwebende[n] Schatten der Blätter“, die sich auf dem „schönen Gesicht“ des Geliebten abzeichnen, lassen dieses in der Bewegung noch schöner erscheinen. Die Lebendigkeit, die der Schlafende notgedrungen schuldig bleiben muss, wächst ihm gewissermaßen von außen zu, wie auch Chloe die Schönheit des Freundes durch den Blumenschmuck noch zu steigern trachtet. Verhindert wird in Geßners Arrangement in dieser Idylle allerdings – im Gegensatz zum erzählten Glück in *Daphnis* – die Erfüllung „des gegenseitigen Anblicks – Chloe kann das Erwachen des Lykas nicht abwarten, und diese Situation lebt eben einzig in der Erinnerung auf“ (von Fellenberg 2015, 180–181). Denn Chloes „Gespielen“ rufen sie zurück in die Gemeinschaft und Chloe muss sich vom schlafenden Lycas trennen.

So ist diese Idylle keineswegs ein Sinnbild idealer Harmonie, sondern ihrer Störung. Die Asymmetrie, die dem Betrachten von Schlafenden inhärent ist, von der eingangs die Rede war, unterstreicht Geßner noch durch ein virtuoses Arrangement weiterer Verfehlungen. So klagt Chloe ihre Erinnerung an den schönen Schlafenden „freundlichen Nymphen“, doch unklar bleibt, ob sie diese überhaupt erreicht – durch „dichtes Gesträuch“ und „dichten Hain“ dem Blick entzogen, sind die Naturgeister möglicherweise selbst in Schlaf gefallen: „o dann störe meine Stimme nicht eure Ruhe!“ (Geßner 1973, 45). Aber auch im günstigeren Fall, dass sich die angerufenen Nymphen der „Liebe gewogen“ zeigen, malt sich Chloe kein Wiedersehen aus, sondern delegiert an die Nymphen die Bitte, sie möchten, „wenn der Hirt an dieser Quelle schlummert, [...] ihm im Traum“ von ihrer Liebe berichten (Geßner 1973, 46). Das unterbrochene Glück, den Schlafenden zu betrachten, stellt sich auch in der Imagination nicht wieder her.

Kurioserweise konterkariert Geßners eigene Illustration (Abb. 4) dieser Idylle im noch anonym erscheinenden Erstdruck der *Idyllen* 1756 und in den folgenden Auflagen die Umkehrung der Rollen und lässt eine nackte Chloe statt des schönen, schlafenden Lycas sehen:



Abb. 4: Salomon Geßner, Illustration zu „Chloe“<sup>18</sup>

## 4 Sylphen und Jünger

Als Friedrich Gottlieb Klopstock seiner Freundin und baldigen Ehefrau Meta Moller sein zunächst noch titellooses Gedicht *Das Rosenband* gegen Ende des Jahres 1753 schickt (Klopstock 2015, 294), ist das Motiv der im Schlaf Betrachteten in der Korrespondenz der beiden schon eingeführt. Es ist Gegenstand eines witzigen Spiels, wenn sich Moller vor einer treusorgenden Begleiterin zunächst schlafend stellen muss, um später Klopstocks Briefe unbeobachtet lesen zu können (Klopstock 1985, 60; 13. Juli 1751), oder Klopstock sich die Maske eines ‚Sylphen‘ aufsetzt, der Moller im Schlaf heimsucht:

Der Sylphe kömmt. Sie schlafen meine kleine Moller. Ihre eine Hand liegt nachlässig auf der Decke. Ihr Gesicht ist nur halb in das Kopfküssen versenkt. Zwo Locken hängen mehr nach dem Gesicht zu, als die andern. Sie athmen sanft. Und — ach, ich mögte lieber diese Augen aufküssen, als länger so ein Sylphe seyn, der Ihnen nur Träume eingiebt [...] (Klopstock 1985, 141; 4. März 1752).

Von Schlaflosigkeit ist demgegenüber in der frühen Ode *Petrarcha und Laura* (1748) die Rede. Während seine Geliebte in der einsamen nächtlichen Imagination des

<sup>18</sup> Abbildung aus der Ausgabe Salomon Geßner: *Idyllen*. Zürich 1765 (Geßner 1756, 76); Exemplar der Zentralbibliothek Zürich, Sign.: ZF 1607: <https://doi.org/10.3931/e-rara-82836> (8. Mai 2023). Der Zürcher Historien- und Porträtmaler und Geßner-Verehrer Hans Jakob Oeri wird für sein großformatiges Gemälde *Chloe* (Öl auf Leinwand, 160x135 cm, Kunsthaus Zürich) nach Geßners Idylle die ursprüngliche Rollenverteilung aufnehmen und dabei den elegischen Grundton der Geßnerschen Idylle mit malerischen Mitteln adaptieren. Siehe hierzu die eingehende Analyse von Fellenbergs (2015, 176–202).

lyrischen Ichs mit „Fittigen / Ihres friedsamem Schlummers“ zugedeckt „süßere Ruh“ findet, lässt den Dichter „mein Gespiele sonst, / Mein geselliger sanfter Schlaf“ im Stich (Klopstock 2010, 54). Er bleibt wach, bis ein mitfühlender Beobachter sich „[e]ndlich“ erbarmt, „und ein Unsterblicher / Schloß mitleidig das Auge mir“ (54). Löst das Präteritum bis zu diesem Vers das Paradox, wie man sein eigenes Einschlafen beschreiben kann, durch die markierte Nachträglichkeit der Rede auf, nimmt die Ode in den folgenden Versen eine erstaunliche Wendung:

Hast du mich weinen gesehn, o du Unsterblicher,  
Der mitleidig mein Auge schloß;  
O so samle sie ein, samle die heiligen  
Thränen in goldene Schalen ein,  
Bring sie, Himmlischer! dann zu den Unsterblichen,  
Denen zärtlich ihr Herz auch schlug [...]. (54–55)

Im Schlaf gibt dieses Ich seine Souveränität nicht auf, sondern vermag seinem Schlafspender noch die Bitte aufzutragen, ganz dem Tränenkult der Empfindsamkeit verfallen (Genton 2004), seine „heiligen / Thränen in goldene Schalen“ einzusammeln. So ungewöhnlich ist diese Konstruktion, die die Wehrlosigkeit des Schlafenden für den Moment vergessen machen will, dass sie am Ende dieser Passage eigens reflexiv eingeholt werden muss: „Also dacht’ ich und schlief.“ (55)

Theologisch bisweilen aufgeladener als im empfindsamen Austausch mit einem ‚Unsterblichen‘ findet das Motiv auch verschiedentlich Eingang in Klopstocks *Messias*. Besonders bemerkenswert ist eine Szene im V. Gesang des *Messias* (1751). Nach einer wahrhaft epischen Ausgestaltung des im Garten Gethsemane die Stunde seiner tiefsten Todesangst erlebenden Jesu – die seine Jünger bekanntlich verschlafen – setzt die Erzählung fort:

Drauf verließ der Meßias der Leiden traurige Stille,  
Wandte sich gegen die schlafenden Jünger, nach so viel Leiden,  
So viel einsamer Angst, der Menschen Antlitz zu sehen.  
Mit dem Anblick der Menschen, mit diesem Troste zufrieden,  
Gieng der Erlöser, und nahte sich still den schlafenden Jüngern. (Klopstock 1751, 171)

Innerhalb von fünf Versen, die mehrfach die hier entscheidenden Schlüsselworte wiederholen, tröstet den „Erlöser“ schon das menschliche „Antlitz“ der Schlafenden, die doch nach konventioneller Lesart des biblischen Prätextes (Mt 26; Mk 14) durch ihren Schlaf vielmehr ihr Versagen belegen. Dagegen können sie dem Gottessohn Trost offensichtlich allein durch ihre Anwesenheit spenden, durch die bloße, stille Anwesenheit menschlicher Gemeinschaft den Gottessohn von seiner „einsame[n] Angst“ heilen. Wenn einige Verse später die Darstellung noch einmal auf die Betrachtung der schlafenden Jünger zurücklenkt, zieht allein der explizit „[n]icht mit

stille Lächeln“ schlafende Petrus den Tadel Jesu auf sich („Simon Petrus, du schläfst! Vermagst du mit mir, da ich leide, / Auch nicht eine Stunde zu wachen?“), wogegen die schlafenden Gesichter der Jünger Jakobus („Ruhig und ernst“) und Johannes („voll lächelnder Ruh“) als Sinnbilder einer vorbildlichen christlichen Haltung gefasster Todeserwartung bzw. stiller Sanftmut semantisiert werden (Klopstock 1751, 173).

Ungleich harmloser und auf die üblichere Topik des ruhigen Schlafs schöner, jugendlicher weiblicher Einfalt referierend ist demgegenüber eine von Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) lobend angeführte *Messias*-Stelle, um die Wirkung einer bildhaften ‚Gleichnis‘-Rede zu veranschaulichen. Die drei Brüder, die ihre „geliebteste Schwester“ im Schlaf betrachten, belegen, wie „Klopstock uns recht in die Empfindung setzen will, in welcher die Schutzengel der Jünger Jesu gewesen, da sie den am Oelberge schlafenden Johannes betrachten“, und dafür einen illustrierenden Vergleich erfindet:

Also stehen drey Brüder um eine geliebteste Schwester,  
Zärtlich herum, wenn sie auf weich verbreiteten Blumen  
Unbesorgt schläft, und in blühender Jugend Unsterblichen gleicht.  
Ach sie weiß es noch nicht, daß ihrem redlichen Vater  
Seiner Tugenden Ende sich naht. Ihr dieses zu sagen  
Kamen die Brüder; allein sie sahen, sie schlummern und schwiegen. (Sulzer 1771, 486, Artikel „Gleichnis“)<sup>19</sup>

## 5 Klopstock: Das Rosenband

Vor dem Hintergrund der kursorisch aus dem achtzehnten Jahrhundert vorgeführten Artikulationsmöglichkeiten des Motivs, Schlafende zu betrachten, hebt sich das Besondere des *Rosenbands* noch deutlicher ab, das jenseits der Form noch am ehesten Salomon Geßners zeitgleich entstehenden idyllischen ‚Glücks‘-Entwürfen nahekommt.<sup>20</sup> Eigen erscheint das Gedicht jedoch auch im Vergleich zu den früheren *Cidli*-Gedichten Klopstocks, in deren Reihe der Autor *Das Rosenband* gestellt hat (vgl. Klopstock 2015, 297). In *An Cidli* (1752) beherrscht nur der innige, im Verlauf

<sup>19</sup> Sulzer kommentiert die zitierten Verse: „Weil hier die Empfindung, die wir recht fühlen und genießen sollen, von zärtlich trauriger Art ist, so ist nicht nur das Bild selbst vollkommen in dieser Art, sondern auch der Ausdruck und der Ton; alles bis auf die kleinsten Nebengriffe, und auch der Ton der Worte und der Fluß des Verses ist zärtlich und traurig.“ (Sulzer 1771, 486) Anders als von Sulzer angegeben, findet sich die Stelle nicht im IV., sondern im III. Gesang des *Messias* (Klopstock 1751, 91–92).

<sup>20</sup> Zum Folgenden vgl. auch die für den Zusammenhang des Geschlechterdiskurses einschlägige Interpretation Ulrike Landfesters (2002, 42–45).

des Gedichts nicht mehr erfüllte Wunsch die Szene, dass die Geliebte aufwachen möge (*An Cidli*); in *Ihr Schlummer* (1752) führt das Behüten des Schlags der Angesprochenen am Ende konsequent zum Verstummen des Dichters selbst:

Wie schlummert sie,  
Wie stille! Schweig, o leisere Saite selbst!  
Es welket dir dein Lorbersprößling,  
Wenn aus dem Schlummer du Cidli lispelst! (Klopstock 2010, 131)

Demgegenüber riskiert *Das Rosenband* die Darstellung der liebenden Vereinigung und Auflösung der Asymmetrie über den Moment des Aufwachens der Schlafenden hinaus: „Und um uns ward's Elysium.“ Doch auch hier bleibt das evozierte erfahrene Glück vermittelt, insofern es im Augenblick seiner Darstellung schon ein in unbestimmter Zeit Vergangenes ist. Durch die Vergegenwärtigung allein in der subjektiven Erinnerung des Betrachters, die das Versetzen der betrachteten Geliebten in die dritte Person noch verstärkt („Im Frühlingsschatten fand ich *Sie*“, „Da band ich *Sie*“ etc.), wird die ursprüngliche Einseitigkeit in der Betrachtung der Schlafenden erneut aktualisiert. Erscheint dabei der männliche Blick durch das Binden der Geliebten mit den „Rosenbändern“ zu einer über die nicht nur wehrlos, sondern auch „fühllos Schlummernde“ verfügenden Herrschaftsgeste noch gesteigert, trägt dieser Schein. Denn die Bänder dienen nicht dem Binden (wozu Rosenbänder im Wortsinn auch allenfalls symbolisch geeignet wären), sondern helfen vielmehr durch ihr Rauschen der verlorenen artikulierten Sprache auf, die es dem „sprachlos“ lispelnd Liebenden verschlagen hat.<sup>21</sup> Letzterer wird seine Sprache erst in der Erinnerung wiederfinden, in der das Elysium vergangen ist.

Diese Vergänglichkeit, in die das Betrachten der Schlafenden und alles Glück nach ihrem Erwachen in diesem Gedicht eingelassen sind, lässt vielleicht diejenige Kunst, die noch eindringlicher als die Literatur eine *Verlaufskunst* ist, die Musik, besonders spüren und mag für den Umstand mitverantwortlich sein, dass Klopstocks *Rosenband* nicht nur zuerst in der Vertonung Christian Ernst Rosenbaums als Liedtext ohne Verfasserangabe veröffentlicht worden war (*Das schlafende Mädchen* 1762),

---

<sup>21</sup> Landfester leitet in ihrer Deutung des Gedichts aus diesen Versen ab, dass damit „unmißverständlich“ festgelegt sei, dass „Produktion wie Handhabung lyrischer Rosenbänder ausschließlich im Handlungsbereich des Mannes liegen“ (Landfester 2002, 45). Einmal abgesehen davon, dass der Autor dieser Verse sich im realen Leben dezidiert mit der Herausgabe der *Hinterlassenen Schriften* Meta Mollers (Klopstock 1759) für das literarische Werk seiner Frau nach deren Tod einsetzen wird, lässt gerade die ausgestellte Einseitigkeit des männlichen Blicks im Gedicht durch seine an die Sprechinstanz gebundene Perspektive einen allgemeinen Schluss auf männliche Handlungsfähigkeit bzw. weibliche Unfähigkeit nicht zu.

sondern auch in späterer Zeit häufig vertont wurde.<sup>22</sup> In welcher Weise Schlafende zu betrachten nicht nur ein literarisches und bildkünstlerisches, sondern auch ein musikalischer Gestaltung zugängliches Motiv ist, wäre ein eigenes Thema.

## Literatur

- [Geßner, Salomon] (1754). *Daphnis*. Zürich: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074450> (28. August 2023).
- [Geßner, Salomon] (1756). *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*. Zürich: [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/gessner\\_idyllen\\_1756](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/gessner_idyllen_1756) (28. August 2023).
- Geßner, Salomon (1793). *Idyllen*. Kritische Ausgabe. Hg. von E. Theodor Voss. Stuttgart.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1751). *Der Messias*. Bd. 1. Halle (Saale): <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10906841> (28. August 2023).
- Klopstock, Margareta (1759). *Hinterlassene Schriften*. Hamburg: <https://onb.digital/result/103101C1> (28. August 2023).
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1985). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Briefe. Bd. II: *Briefe 1751–1752*. Hg. von Rainer Schmidt. Berlin / New York.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (1989). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Briefe. Bd. V.1: *Briefe 1767–1772*. Hg. von Klaus Hurlebusch. Berlin / New York.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (2010). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Werke. Bd. I.1: *Oden. Text*. Hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin / New York.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb (2015). *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Hamburger Klopstock-Ausgabe)*. Abt. Werke. Bd. I.2: *Oden. Apparat*. Hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin / New York.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1998). *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 2: 1751–1753. Hg. von Jürgen Stenzel. Frankfurt am Main.
- Longos (1717). *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Traduites par Jacques Amyot. Paris: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10236663> (28. August 2023).
- Longos (1745). *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Traduites par Jacques Amyot. Paris: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510048g/f9.planchecontact> (28. August 2023).
- Longos (1998). *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*. Hg. und übersetzt von Otto Schönberger. Düsseldorf / Zürich.
- Sulzer, Johann Georg (1771). *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Bd. 1. Leipzig: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10903915> (28. August 2023).
- Weiß, Friedrich Wilhelm (1773). „Im Frühlings Schatten fand ich sie [...]“. In: *Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774. Poetische Blumenlese auf das Jahr 1774*, o.S. [vor 117]: <https://archive.org/details/GottingerMuenalmanachAufDasJahr1774> (28. August 2023).

---

22 Siehe hierzu die Hinweise in Klopstock 2015, 294–298.

- Behle, Carsten (2002). „*Heil dem Bürger des kleinen Städtchens*“. *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Czymmek, Götz (Red.) (1981). *Johann Anton de Peters. Ein Kölner Maler des 18. Jahrhunderts in Paris*. Hg. vom Wallraf-Richartz-Museum. Köln.
- Genton, François (2004). „Weinende Männer. Zum Wandel der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert“. In: Achim Aurnhammer, Dieter Martin und Robert Seidel (Hgg.), *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*. Tübingen, 211–226.
- Heller, Jakob Christoph (2018). *Masken der Natur. Zur Transformation des Hirtengedichts im 18. Jahrhundert*. Paderborn.
- Hibberd, John (1976). *Salomon Gessner. His creative achievement and influence*. Cambridge / New York.
- Hofmann, Friedrich H. (1921). *Johann Peter Melchior. 1742–1825*. München / Berlin / Leipzig.
- Kaiser, Gerhard (1987). *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt am Main.
- Kleihues, Alexandra (2005). „Der empfindsame Blick. Zu Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*“. In: Ulrich Stadler und Karl Wagner (Hgg.), *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München, 39–54.
- Lamping, Dieter (2019). „Eine Theorie des lyrischen Gedichts“. In: *Recherches germaniques* 14, 31–37.
- Landfester, Ulrike (2002). „Das Zittern der Rose. Versuch über Metapher, Geschlecht und Begehren in der deutschen Liebeslyrik“. In: Andreas Kraß und Alexandra Tischel (Hgg.), *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe*. Berlin, 35–62.
- Mandrella, David (2005): „Schlafende Frau (Die wachsame Treue)“ [Katalogeintrag]. In: Rosenberg, Pierre (Hg.), *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*. Bonn, 336.
- Müller, Raphael J. (2022). „Wie? sind die Hunde mehr / als Menschen dein Ergetzen?“ Unmäßige Hundeliebe in galanter Poesie und moralischen Wochenschriften“. In: Bernadette Grubner und Peter Wittemann (Hgg.), *Aufklärung und Exzess. Epistemologie und Ästhetik des Übermäßigen im 18. Jahrhundert*. Berlin / Boston, 39–58.
- Öhlschläger, Claudia (1996). *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg im Breisgau.
- Salmon, Xavier (Hg. 2002). *Madame de Pompadour und die Künste*. München.
- Springer, Peter (2000). *Voyeurismus in der Kunst*. Berlin.
- Stadler, Ulrich und Karl Wagner (Hgg. 2005). *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München.
- Stalla, Robert und Bettina Hausler (2004). *Porträts der Goethezeit. Aus der Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts der Ludwig-Maximilians-Universität München*: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=541#geyser> (4. Mai 2023).
- Thelen, Klaus (Red. 1997). *Johann Peter Melchior 1747–1825. Bildhauer und Modellmeister in Höchst, Frankenthal und Nymphenburg*. Hg. von der Höchster Porzellan-Manufaktur. Gelsenkirchen.
- von Fellenberg, Valentine (2015). *Grenzüberschreitungen und Akademiefiasco. Hans Jakob Oeri und das Schweizer Kunstschaffen im 19. Jahrhundert*. Berlin.

