

DER NEUE PAULY  
Supplemente

Herausgeber:

Manfred Landfester  
Jörg Rüpke  
Helmuth Schneider

DER NEUE PAULY  
Supplemente Band 13

# Das 18. Jahrhundert

Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus

herausgegeben von  
Joachim Jacob und Johannes Süßmann

H3 Robert

Allg  
C 1

Paul 6 - Supp 13

Universität Tübingen  
Brechtbau-Bibliothek

J.B. Metzler Verlag

Mitglieder der Redaktion:  
 Dr. Oliver Schütze (Koordination)  
 Susanne Mall M.A.  
 Thomas Stichler M.A.  
 Dr. Petra Kunzelmann  
 Dr. Matthias Noller  
 Susanne Ahlfeld  
 Julian Hermann  
 Laura Hoffmann  
 Pia Preu

**Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-476-02472-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.



J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist Teil von Springer Nature

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt  
 Satz: le-tex publishing services GmbH, Leipzig  
 Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
 Printed in Germany

J. B. Metzler, Stuttgart  
 © Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

**Inhalt**

|   |      |
|---|------|
| Verfasserinnen und Verfasser            | VII  |
| Übersetzer                              | VIII |
| Beiträge des Bandes                     | IX   |
| Einleitung                              | XI   |
| Hinweise zur Nutzung des Bandes         | XVI  |
| Transkriptionstabelle Altgriechisch     | XVI  |
| Beiträge A–Z                            | 1    |
| Anhang                                  | 1010 |
| Abkürzungsverzeichnis                   | 1013 |
| A. Allgemein                            | 1013 |
| B. Lexika, Zeitschriften, Standardwerke | 1013 |
| C. Antike Quellen                       | 1015 |
| Abbildungsverzeichnis                   | 1035 |
| Register                                | 1045 |
| A. Personenregister                     | 1045 |
| B. Geographisches Register              | 1119 |
| C. Sachregister                         | 1137 |

16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für historische Forschung 38, 2011, 585–620 [6] S. BAUMERT, Bürgerliche Familienfeste im Wandel. Spielarten privater Festkultur in Weimar und Jena um 1800, 2014 [7] J. J. BERNIS, Der Ursprung des Automobils aus dem Geiste des Trionfo. Zutierlose Fahrzeuge in höfischen Repräsentations- und Theaterzusammenhängen der Frühen Neuzeit, in: P. BÉHAR (Hrsg.), *Image et spectacle*, 1993, 313–372 [8] M.-L. BIVER, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, 1979 [9] P. BURKE, *The fabrication of Louis XIV*, 1992 [10] C. CHASTEL-ROUSSEAU, *Reading the Royal Monument in Eighteenth-Century Europe*, 2011 [11] U. FLECKNER, Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire. Napoleon und die Politik der Bilder, in: *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, kuratiert von B. Savoy, 2010, 101–115 [12] A. FLÖEL, Vom gefeierten Körper des Königs zur gefeierten Republik. Öffentliche Festkultur in Córdoba, Argentinien (1776–1870), 1997 [13] M. FÜSSEL, Fest – Symbol – Zeremoniell. Grundbegriffe zur Analyse höfischer Kultur in der Frühen Neuzeit, in: K. DICKHAUT et al. (Hrsg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, 2009, 31–53 [14] M. FÜSSEL, Rituale in der Krise? Zum Wandel akademischer Ritualkultur im Zeitalter der Aufklärung, in: *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde* 55, 2009, 137–153 [15] K. HAGEMANN, *Celebrating War and Nation. Gender, Patriotism and Festival Culture during and after the Prussian Wars of Liberation*, in: K. HAGEMANN et al. (Hrsg.), *Gender, War and Politics. Transatlantic Perspectives, 1775–1830*, 2010, 284–304 [16] B. HEIDRICH, *Fest und Aufklärung. Der Diskurs über die Volksvergünstigungen in bayerischen Zeitschriften (1765–1815)*, 1984 [17] M. HETTLING / P. NOLTE (Hrsg.), *Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*, 1993 [18] M. KNAUER, *Der aufgeführte Monarch. Herrscherfeier und Staatskultur im Vor- und Frühkonstitutionalismus*, 2014 [19] H. KRÜSSEL (Hrsg.), *Napoleo Latinitate vestitus. Napoleon Bonaparte in lateinischen Dichtungen vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, 2 Bde., 2011–2015 [20] F. MATSCHI, *Kaisersäle – Reichssäle. Ihre bildlichen Ausstattungprogramme und politischen Intentionen*, in: R. A. MÜLLER (Hrsg.), *Bilder des Reiches*, 1997, 323–355 [21] J. F. MEYER, *Myths in Stone. Religious Dimensions of Washington*, D. C., 2001 [22] M. A. MILLER, *A Natural History of Revolution. Violence and Nature in the French Revolutionary Imagination*, 2011 [23] E. MUIR, *Ritual in Early Modern Europe*, 1997 [24] J. R. MULRYNE / R. SHEWRING (Hrsg.), *Italian Renaissance Festivals and Their European Influence*, 1992 [25] P. MÜNCH, *Fêtes pour le peuple, rien par le peuple. »Öffentliche« Feste im Programm der Aufklärung*, in: D. DÜDING et al. (Hrsg.), *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, 1988, 25–45 [26] W. OECHSLIN / A. BUSCHOW, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, 1984 [27] M. OZOUF, *La fête révolutionnaire, 1789–1799*, 1976 [28] T. RAHN, *Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794)*, 2006 [29] A. ROCKENBERGER, *Gelegenheitsdichtung in der Frühen Neuzeit. Resultate – Probleme – Perspektiven*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 23, 2013, 641–650 [30] J. SCHILLINGER, *Louis XIV et le Grand Siècle dans la culture allemande après 1715*, 2012 [31] R. SCHMIDT / H.-U. THAMER (Hrsg.), *Die Konstruktion von Tradition. Inszenierung und Propaganda napoleonischer Herrschaft*

(1799–1815), 2010 [32] C. SCHNITZER, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, 1999 [33] A. SPAGNOLO-STIFF, *Die »Entrée solennelle«. Festarchitektur im französischen Königstum (1700–1750)*, 1996 [34] B. STOLLBERG-RILINGER, *Des Kaisers alte Kleider. Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches*, 2008 [35] H. THOMA, *»Les vers sont les enfants de la lyre, il faut les chanter, non les lire«. Lied und Lyrik in der Französischen Revolution*, in: H. KRAUSS (Hrsg.), *Literatur der Französischen Revolution. Eine Einführung*, 1988, 94–113 [36] M. VEC, *Zeremonialwissenschaft im Fürstenstaat. Studien zur juristischen und politischen Theorie absolutistischer Herrschaftsrepräsentation*, 1998 [37] H. WATANABE-O'KELLY, *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic, and Religious Festivals in Europe 1500–1800*, 2000 [38] H. WATANABE-O'KELLY, *Amazonen in der sozialen und ästhetischen Praxis der deutschen Festkultur der Frühen Neuzeit*, in: K. DICKHAUT et al. (Hrsg.), *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, 2009, 127–147.

Thomas Biskup (Hull)

## Fragment/Torso

### A. Allgemeines

Fragment und Torso entwickelten sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zu Leitbegriffen der Ästhetik. Dieser Prozess erreichte seinen Höhepunkt in der Frühromantik. Friedrich Schlegels *Athenäums-Fragment* Nr. 24 (1798) stellte vor dem Hintergrund der *Querelle des anciens et des modernes* explizit den Bezug zur Antike her: »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« [3. 169]. In *Fragment* Nr. 22 unterstrich Schlegel die geschichtsphilosophische (»transzendente«) Dimension des modernen Fragmentbegriffs: »Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist« [3. 168f.]. Der frühromantische Fragmentbegriff geht auf die französische Aphoristik zurück, konkret auf die *Maximes et pensées, caractères et anecdotes* (1795) des Sébastien Roch Nicolas Chamfort.

In der Forschung werden beide Fragmenttraditionen – philologisch-antiquarische und frühromantische – meist getrennt behandelt. Die Forschung zum Fragmentkonzept des 18. Jahrhunderts zielt meist teleologisch auf die Frühromantik und auf das Fragment als »ästhetische Idee« [14]. Doch auch der frühromantische Fragmentbegriff wurzelt

in der Antikerezeption des 18. Jahrhunderts. Johann Joachim Winckelmann spielte auch hier die entscheidende Rolle: Gerade in den Fragmenten und Torsi – exemplarisch dem *Torso vom Belvedere* – spiegelt sich Winckelmann zufolge die Vollendung der antiken Kunst, die es durch poetische Imagination zu evozieren gelte.

Daneben war Fragment in selbstverständlicher Weise ein Begriff der (klassischen) Philologie († Altertumswissenschaft; † Griechisch; † Latein), der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend auf nichtantike Literaturen übertragen wurde. Sammlungen wie James Macphersons *Fragments of Ancient Poetry* (1760) verfolgten die Strategie, durch Übertragung der philologisch-antiquarischen Methode auch die Zeugnisse der »Volkspoesie« zu nobilitieren. Von England aus (Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, London 1765; James Macpherson, *The Works of Ossian, the Son of Fingal*, London 1765) griff diese Aufwertung der nationalen Überlieferung im Sturm und Drang nach Deutschland über (Johann Gottfried Herder) († Literaturkritik/Literaturgeschichte). Mit ihr kam es zu einer Pluralisierung der Antike(n): Dem klassisch-antiken wurde ein nordisch-germanisches Altertum entgegengesetzt († Keltisch-germanisches Altertum), das z. B. in den Zeugnissen der Ossian-Verehrung zur Grundlage der *imitatio* wurde.

### B. Philologie – Fragment und Supplement

Erst die humanistische Philologie machte das unspezifische lateinische *fragmentum* (»Bruchstück«, »Splitter« – Restbestände z. B. von Brot, Holz etc.) zum *Terminus technicus* [8. 555]. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren Fragmente ein natürlicher Gegenstand der historisch-antiquarischen Disziplinen, vor allem der (klassischen) Philologie. Da zahlreiche antike Autoren, Autorengruppen und Texte nur bruchstückhaft überliefert waren (z. B. Cicero, Livius, Petron, Tacitus usw.), zählte die Sammlung und Kommentierung von Fragmenten zu den zentralen Aufgaben der Philologie († Edition/Kommentar antiker Texte). Oft blieb es nicht bei einer Dokumentation der Bruchstücke. Seit dem 15. Jahrhundert wurden antike Autoren, die tatsächlich oder vermeintlich unvollständig erhalten waren, supplementiert [18]. Hier sind punktuelle Ergänzungen einzelner Stellen (*lacunae*), z. B. in Gedichten der Sappho (vgl. *Gedichte der Sappho*, übers. von Jacob Stählin, Leipzig 1734), von großräumigen Ergänzungen zu unterscheiden. Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert blühten *supplementa* als Grenzphänomene zwischen Philologie und (intertextuel-

ler) Poetik (*imitatio*). Zu den wiederholt supplementierten Werken zählte Vergils *Aeneis*, die man Aussagen der Vergil-Viten zufolge für unabgeschlossen hielt. An der Schwelle zum 18. Jahrhundert monierte Claude Simonet de Villeneuve (1698), Vergil sei unter anderem die Bestattung des Turnus und die Hochzeit von Aeneas und Lavinia schuldig geblieben [13. 126–129]. Der Fall der Petron-Supplemente zeigt den Übergang vom Supplement über die Quellenfiktion zur † Fälschung. In seiner Ausgabe des *Satyricon* veröffentlichte François Nodot eine Reihe vermeintlich originaler Fragmente, die die Handlung des *Romans* vervollständigten (*Titi Petronii Arbitri, equitis Romani, Satyricon, cum fragmentis Albae Graecae recuperatis anno 1688*, Paris 1693) [11]. Obwohl umgehend (unter anderem von Gottfried Wilhelm Leibniz) als zeitgenössische Fälschung entlarvt, blieben die Petron-Supplemente in vielen Editionen und † Übersetzungen des 18. Jahrhunderts, z. B. in Wilhelm Heines *Begebenheiten des Enkolp* (1773), enthalten. Noch im Jahr 1800 setzte der Spanier Josef Marchena mit angeblich in St. Gallen aufgefundenen Fragmenten diese Tradition fort [7].

Den umgekehrten Weg schien den Zeitgenossen bereits Friedrich August Wolf in seinen *Prolegomena ad Homerum* (1795) zu weisen: Seine These, die homerischen Epen seien das Werk mehrerer Autoren, das erst nachträglich (Peisistratiden-Redaktion) zusammengesetzt worden sei, bedeutete einen Meilenstein in der Geschichte der † Homerischen Frage und der Klassischen Philologie. Wolfs »analytische« Sicht stellte die – vor allem in Deutschland verbreitete – Vorstellung von Homer als Originalgenie radikal infrage [20]. Ein Xenion, das wechselweise Johann Wolfgang Goethe oder Friedrich Schiller zugeschrieben wurde (*Der Wölfische Homer*), kommentiert diesen Vorgang unter Anspielung auf einen *locus classicus* der Fragmentdebatte (Hor. sat. 1,4,62: »disiecti membra poetae«) satirisch: »Sieben Städte zankten sich drum, ihn geboren zu haben; / Nun, da der Wolf ihn zerriß, nehme sich jede ihr Stück« [1. 341].

### C. Archäologie und Kunstgeschichte – Torsi

#### C.1. Frühklassizismus – Winckelmann

Eine neue, symbolische Bedeutung gewannen Fragment und Torso in den Kunstdebatten, die Mitte des 18. Jahrhunderts von Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) [4] angestoßen wurden. Mit Winckelmann erhielten drei klassische † Skulpturen bzw.

Skulpturengruppen den Wert kanonischer Muster. Sie alle befanden sich im Innenhof des 1484–1492 von Donato Bramante auf dem vatikanischen Hügel erbauten *Belvedere*-Palazzetto: die *Laokoon-Gruppe* (seit 1506), der *Apoll* sowie der *Torso vom Belvedere* (unter Papst Clemens VII., amt. 1523–1534, überführt). An allen drei Plastiken entzündeten sich intensive Debatten um das Wesen der »griechischen Meisterstücke«, deren »allgemeine[s] vorzügliche[s] Kennzeichen« Winckelmann in ihrer »[e]dle[n] Einfalt, und eine[r] stille[n] Größe« sah [4. 30]. Dabei blieb zunächst außer Betracht, dass alle drei Plastiken in unterschiedlichem Umfang nur fragmentarisch erhalten waren. Schon Clemens VII. gab den Anstoß zu Restaurierungen, deren »experimentelle[r] Charakter« [22. 16] sich in der Verwendung unterschiedlicher Materialien (z. B. linker Arm des *Laokoon* in Terrakotta) zeigte.

Während sich an der *Laokoon-Gruppe*, befeuert durch Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon-Schrift* (Berlin 1766), die Frage nach den »Grenzen der Mahlerey und Poesie« (so der Untertitel) kristallisierte, wurde der *Torso vom Belvedere* für die Kunst und Kunstgeschichte zum kanonischen Modell, das seit dem 16. Jahrhundert immer wieder kopiert und imitiert (Kopie), restauriert und – durch ästhetische Imagination – restituiert wurde [19]; [22]. Zahlreiche Zeichnungen, Stiche (unter anderem von Peter Paul Rubens) (Reproduktionsgraphik/Zeichnungen/Sammlungskataloge) oder verkleinerte Nachbildungen in Bronze und Terrakotta wurden angefertigt; in den im späten 17. und dann vor allem im 18. Jahrhundert gegründeten Kunstakademien (Akademie) waren Abgüsse der kanonischen griechischen Werke präsent, die von den Kunstschülern nachgezeichnet und dabei ergänzt werden mussten. Diese akademischen Übungen standen neben den zahllosen künstlerischen Ergänzungen und »Vollendungen« des *Torsos*, die von Marcantonio Raimondi über Michelangelo bis John Flaxman reichten [22. 62–65].

Für Michelangelo wurde die Begegnung mit dem *Torso* zu einer prägenden ästhetischen Erfahrung, die in seiner Technik des *Non-finito* ihren produktiven Niederschlag fand: In seinen eigenen Werken (z. B. Juliusgrabmal in San Pietro in Vincoli) ließ Michelangelo bestimmte Partien bewusst unvollendet, eine Technik, die bis Auguste Rodin ausstrahlen sollte [22. 30–37]. Doch erst Winckelmann verlieh dem *Torso* eine symbolische Bedeutung. Das (überlieferte) Bruchstück wird zum Symbol einer (verlorenen) Vollendung und Totalität, die weniger durch zeichnerische oder plastische Ergänzung als durch den Einsatz der Einbildungskraft kompensiert wird. Gleichzeitig wird der *Torso* in

der klassizistischen Kunstreflexion – etwa bei Anne Vallayer-Coster (vgl. Abb. 1) – zum Repräsentanten der Plastik [12. 103].

### C.2. Die Torsobeschreibungen

Winckelmann widmete der kanonischen Statuentrias – *Laokoon*, *Apoll*, *Torso vom Belvedere* – eingehende Beschreibungen, die Meilensteine in der Geschichte der Ekphrasis darstellen. Dem *Torso vom Belvedere*, den Winckelmann für das Fragment eines Herkules hielt (neuere Rekonstruktionen gehen von einem »sinnenden Aias« aus [21]), näherte er sich in mehreren Anläufen bzw. Versionen an [5]. Dabei prägt Winckelmann zwei Formen der Betrachtung aus, die sich komplementär ergänzen: nach dem »Ideal« bzw. nach der »Kunst« [15. 324–329]. Während Letztere in eher prosaischer Form die handwerklich-technischen Aspekte beleuchtet, sucht die Beschreibung »nach dem Ideal« das Kunstwerk in seinem ästhetischen Rang, seiner Dignität zu erfassen und den Gegenstand selbst zu vergegenwärtigen. Dabei beschreibt die Ekphrasis drei Ebenen: den fragmentarischen Gegenstand, seine Ergänzung durch die Einbildungskraft und schließlich die Reflexion der Spannung von Fragment und ästhetischer Vollendung. Die frühe Fassung der Florentiner Handschrift verbindet alle drei Aspekte: »Bey dem ersten Anblick dieses Stückes wird man nichts anders gewahr als einen fast ungeformten Klumpen Stein, aber so bald das Auge die Ruhe angenommen, und sich fixiret auf dieses Stück, so verliehet das Gedächtniß den ersten Anblick des Steins und scheinert er weichliche zarte Materie zu sehen [werden]« [5. 168]. Winckelmann lässt den Leser an Enthusiasmen teilnehmen, die an ältere Traditionen religiöser Bildmeditation erinnern: »In diesem Augenblicke durchfährt mein Geist die entlegensten Gegenden der Welt, durch welche *Herkules* gezogen ist, und ich werde bis an die Grenzen seiner Mühseligkeiten, und bis an die Denkmale und Säulen, wo sein Fuß ruhet, geführt [...]« [5. 177].

### C.3. Klassische Ästhetik

Winckelmanss Beschreibungstil und seine Dialektik von Fragment und Ganzem sind – neben Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) – die bestimmenden Elemente der klassizistischen Kunstphilosophie, wie Schillers *Brief eines reisenden Dänen* (1785) und seine *Kallias-Briefe* (1792/93) zeigen [16. 372–382]. Schillers Brief, der auf einen Besuch im Mannheimer Antikensaal am 10. Mai 1784 zurückgeht, verrät den Leser Winckelmanss und Lessings, aber auch den Schüler der Hohen Karlsschule,



die Funktion einer Signatur erfüllt. Insgesamt schließt das Gemälde an die Thematik des Paragone an, indem es die Malerei im Kontext ihrer Schwesterkünste reflektiert.

in deren berühmter Künstlerklasse, ausgebildet durch den Hofmaler Nicolas Guibal, die kanonische Skulpturentrias zur Norm der eigenen Produktion wie auch zum Gegenstand ästhetischer Rekonstruktion geworden war [23]. In der Torsomeditation im Brief von 1785 konkretisiert sich jener elegische Blick auf den Verlust einer »schönen Welt«, die Schiller wenig später in den *Göttern Griechenlandes* (1789) und in der Idee der »sentimentalischen« Empfindungsweise im Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) weiterentwickeln wird (Literaturtheorie). Dabei sind die kunstreligiösen Züge nicht zu übersehen: Im »Tempel der Kunst« [2. 102] imaginiert der Sprecher und Betrachter die Epiphanie des Göttlichen, die Wiederkehr der griechischen Kultur. Die versehrte Gegenwart – das »wohnende Elend«, das der Däne im vermeintlich »glücklichen Süden« erblickt hatte [2. 101] – verwandelt sich in die glückliche Vergangenheit, die poetisch evoziert bzw. revoziert wird. »Vor dem berühmten Rumpfe« [2. 105] – einer Replik des *Torso vom Belvedere* – entzündet sich eine geschichtsphilosophische Meditation (Geschichtsmodelle), die, an die Vanitas-Tradition anknüpfend, Zeit und Raum überwindet und das Fragment zum Ganzen und Idealen hin transzendiert: »Siehe, Freund, so habe ich Griechenland in dem *Torso* geahndet.« Im »Rumpfe« liegt eine »unwidersprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands, eine Aus-

Abb. 1: Anne Vallayer-Coster, *Les attributs de la peinture, de la sculpture et de l'architecture* (Öl auf Leinwand, 1769). Das Gemälde gehört dem seit dem 17. Jahrhundert verbreiteten Typus der Allegorie der Künste an. Durch den Bildaufbau wird dem *Torso* eine herausgehobene Position zugewiesen: Im Zentrum des Stillebens platziert, wird die Skulptur durch das von links oben einfallende Schlaglicht hell ausgeleuchtet. Die Attribute der Architektur (Richtscheit, Zirkel, Messinstrumente und Skizzen) und der Malerei (Palette, Zeichenmappen) umgeben ihn. Der *Torso* steht in bizarrer Zwiesprache mit der im Stile von Klassizismus bzw. Spätrokoko ausgeführten Büste einer Dame, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der Künstlerin selbst zeigt und so

foderung dieses Volks an alle Völker der Erde« [2. 106]. Rainer Maria Rilkes berühmtes »Dinggedicht« *Archaischer Torso Apollos* (1908) wird diese *imitatio*-Forderung aufnehmen und – im letzten Vers – in den ästhetischen Imperativ überführen: »Du mußt dein Leben ändern«.

→ Edition/Kommentar antiker Texte; Restaurierung; Ruine; Skulptur; Spolie

#### Quellen

- [1] F. SCHILLER, Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens, 1776–1799 (Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1), 1943 (Ndr. 1992) [2] F. SCHILLER, Brief eines reisenden Dänen [1785], in: F. SCHILLER, Philosophische Schriften (Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20/1), 1962, 101–106 (Ndr. 1992) [3] F. SCHLEGEL, Athenäums-Fragmente, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2, hrsg. von H. Eichner, 1967, 165–255 [4] J.-J. WINCKELMANN, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst [Friedrichstadt 1755], in: Frühklassizismus. Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse, hrsg. von H. Pfotenauer et al., 1995, 9–50 [5] J.-J. WINCKELMANN, *Torso*-Beschreibungen, in: Frühklassizismus. Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse, hrsg. von H. Pfotenauer et al., 1995, 167–185.

#### Sekundärliteratur

- [6] W. ADAM, Kanon und Generation. Der *Torso vom Belvedere* in der Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts, in: Euphorion 97/4, 2003, 419–457 [7] J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Libertine Erudition*.

José Marchena's Fragmentum Petronii and the Power of the False, in: J. MARTÍNEZ (Hrsg.), *Fakes and Forgers of Classical Literature*. Ergo decipiat!, 2014, 1–14  
 [8] J. FETSCHER, Fragment, in: *ÄGB 2*, 2001, 551–588  
 [9] H. R. JAUSS, Schlegels und Schillers Replik auf die »Querelle des Anciens et des Modernes«, in: H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, 1970, 67–106  
 [10] M. KORENJAK / S. ZUENELLI (Hrsg.), *Supplément antiker Literatur*, 2016 [11] C. LAES, Forging Petronius. François Nodot and the Fake Petronian Fragments, in: *Humanistica Lovaniensia 47*, 1998, 358–402 (mit Edition der Fragmente Nodots) [12] A. LE NORMAND-ROMAIN, Der Torso vom Belvedere, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. Katalog der Ausstellung vom 24. Juni bis 26. August 1990, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Redaktion S. Schulze, 1990, 99–116 [13] H.-L. OERTEL, Die Aeneissupplemente des Jan van Foreest und des C. Simonet de Villeneuve, 2001 [14] E. OSTERMANN, Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, 1991 [15] H. PFOTENHAUER, Winkelmann und Heine. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: G. BOEHM / H. PFOTENHAUER (Hrsg.), *Beschreibungskunst. Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*, 1995, 313–340 [16] J. ROBERT, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsruhle und Kant-Rezeption, 2011 [17] J. ROBERT (Hrsg.), »Ein Aggregat von Bruchstücken«. Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers, 2013 [18] P. G. SCHMIDT, Supplemente lateinischer Prosa in der Neuzeit, 1964 [19] C. SCHWINN, Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst. Vom 16. Jahrhundert bis Winkelmann, 1973 [20] J. WOHLLEBEN, Friedrich August Wolf's »Prolegomena ad Homerum« in der literarischen Szene der Zeit, in: *Poetica 28*, H. 1/2, 1996, 154–170 [21] R. WÜNSCHE, Der Torso vom Belvedere. Denkmal des sinnenden Aias, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 44*, 1993, 7–46 [22] R. WÜNSCHE, Der Torso. Ruhm und Rätsel, 1998 [23] J. ZAHLTEN, Die bildenden Künste an der Hohen Carlsschule in Theorie und Praxis, in: A. AURNHAMMER et al. (Hrsg.), *Schiller und die höfische Welt*, 1990, 31–46.

Jörg Robert (Tübingen)

## Französische Revolution

### A. Allgemeines

Überall begegnen in der Französischen Revolution (1789–1799) Bezüge auf die griechische und römische Antike. Die Zeitgenossen der Französischen Revolution griffen einerseits Rezeptionstraditionen des 18. Jahrhunderts auf, andererseits entstanden nach 1789 neue Formen im Umgang mit der Antike in politischer Theorie, Tagespolitik, Mode, Alltags- und Festkultur. In den ersten Jahren der Revolution dominierte eine Rezeptionshaltung, die Antike und Gegenwart unvermittelt in eins setzte. Antike Topoi wurden jenseits ihrer Ursprungskontexte aufgegriffen, assoziativ kombiniert

und suggestiv gewendet. Die Aura des Außeralltäglichen der Französischen Revolution wurzelte zu guten Teilen auch in dieser breitenwirksamen Aktualisierung der Antike. Die Revolutionäre nahmen antike Posen ein, sie beschworen antike Tugenden, und sie liehen rhetorische Formeln bei antiken Autoren (Rhetorik). Damit erreichten sie eine bis dato unerprobte Monumentalisierung ihrer Politik und der eigenen Gegenwart, die über die Grenzen Frankreichs hinaus Beachtung fand.

Grundsätzlich stellte sich mit dem Ausbruch der Französischen Revolution die Frage, wie die im 18. Jahrhundert gängige Orientierungsfunktion der Antike mit dem für neuzeitliche Revolutionen typischen »Pathos des Neubeginns« [9. 41] in Einklang zu bringen sei. Das Paradox einer neu zu errichtenden Ordnung, die gleichwohl auf vertraute Vorbilder angewiesen war, eröffnete für die radikalen Revolutionäre ein produktives Spannungsfeld. So zog Louis Antoine de Saint-Just in seinen Reden immer wieder Parallelen zur griechischen und römischen Antike und sprach sich für eine Regeneration antiker Tugenden in der Gegenwart aus. Zugleich unterstrich er die Innovationsleistung der Revolution und forderte seine Zeitgenossen auf: »Ne méprisez rien, mais n'imitiez rien de ce qui est passé avant nous: le héroïsme n'a point de modèles« (»Verachtet nichts, aber imitiert nichts, was vor uns geschehen ist: Heldentum hat keine Modelle«) [7. 386].

Nach dem 9. Thermidor an II (27. Juli 1794) stieg diese »revolutionäre« Aneignung der Antike zu einem Sinnbild der radikalen Revolution auf. Zwar blieben antike Begriffe und Modelle in den Verfassungsinstitutionen (Verfassung) und in der Mode präsent; im Zuge der Kritik an der Jakobinerherrschaft erschien jedoch eine allzu offensive Orientierung gegenwärtiger Politik an antiken Exempla langfristig diskreditiert. Die Altertumswissenschaft des 19. Jahrhunderts begründete ihren historisch-kritischen Ansatz nicht zuletzt aus der Ablehnung der vielfältigen Antikebezüge der Revolutionszeit.

Angesichts des Tempos, in dem sich seit 1789 die Formen politischen Handelns veränderten, ergibt sich somit ein zwiespältiges Bild der revolutionären Antikerezeption. Die Revolutionshistoriographie nahm sich – abgesehen von der Pionierstudie H. T. Parkers – des Themas erst rund um den Bicentenaire systematisch an [20]; [11]; [17]; [24]. Seitens einer revolutionsinteressierten Altertumsforschung wurde zudem der Befund eines »malentendu producteur d'effets« (»folgenreiches Missverständnis«) formuliert [14. 35]. So hätten die Jakobiner bei ihren Rückbezügen auf die Antike stets nur ahistorische Analogien im Sinn gehabt; ihre Kritiker aber hätten

diese Entsprechungen beim Wort genommen, auf Irrtümer hin geprüft und sie als historische »Illusionen« [14. 35] zu entlarven gesucht. Andersorts wurde sogar von einer generellen Überbewertung der Antikerezeption in der Französischen Revolution gesprochen. Die revolutionäre Verfassungstheorie habe antike Begriffe, nicht aber die dahinterstehenden Konzepte übernommen. Vorstellungen einer von der Antike geradezu besessenen Generation von Revolutionären gingen eher auf eine Schimäre des 19. Jahrhunderts als auf die Quellen der Revolutionszeit zurück [18. 15]. Trotz solcher bedenkenwerter dekonstruktivistischer Einwände sind antike Motive in den unterschiedlichsten Quellentypen allgegenwärtig. Zudem beruhte die zeitgenössische Strahlkraft der Französischen Revolution wesentlich auf einem durch den Klassizismus vertrauten Reservoir an antiken Motiven, das in ein Arsenal für die Richtungskämpfe der Gegenwart überführt wurde. Exemplarität des Altertums und Exzeptionalität der Revolution schlossen einander nicht etwa aus, sondern verzahnten sich in einem neuartigen Politikverständnis. Insofern bleibt die Rolle der Antike in der Französischen Revolution weiterhin ein fruchtbares Forschungsfeld der Revolutionshistoriographie – seien die Bezüge materieller oder rhetorischer Natur.

Nicht zuletzt wirkte das Wechselspiel aus Antike und Französischer Revolution in der Ideengeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts nach. Karl Marx nannte die Antikebegeisterung der Jakobiner eine »weltgeschichtliche Totenbeschwörung«, die er künftig durch eine explizite Zukunftsorientierung ersetzt sehen wollte [16. 115]. Walter Benjamin erkannte im Rückgriff auf die Antike einen genuin modernen »Tigersprung ins Vergangene«. Die Französische Revolution habe sich als »ein wiedergekehrtes Rom« verstanden. »Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert« [10. 701]. Im Gefolge von Reinhart Koselleck stellt sich zudem die Frage, inwieweit gerade die Erfahrung der Französischen Revolution zur fortschreitenden Abnutzung des frühneuzeitlichen Topos der *historia magistra vitae* (»Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens«) und langfristig zum Ende der Exemplarität der Antike beitrug [15].

### B. Vorrevolution

#### B.1. Politisierte Antike

Im Vorfeld der Französischen Revolution wurden ältere Kontroversen um die Antike neu angefasst und politisiert. War die Orientierung an den

Alten nach der *Querelle des anciens et des modernes* vorübergehend diskreditiert, so erfuhr die Antike in Kunst und Mode des Klassizismus sowie in der politischen Theorie der Aufklärung neue Aus- und Umdeutungen. Die historiographische Kategorie der »Vorrevolution« deutet indes auf die Problematik hin, dass nach 1789 auch die Antikerezeption des 18. Jahrhunderts in den Sog teleologischer Geschichtsmodelle geriet. So stieg der Klassizismus ex post zur Inkubationsphase revolutionären Gedankenguts auf, und die Sparta-Apologien der Jahrhundertmitte galten als Anfang des Abwegs in den Terror.

#### B.2. Klassizismus als Mode

In bildender Kunst (Landschaftsmalerei; Skulptur), Architektur und Literatur (Drama; Roman) waren Motive der griechischen und römischen Antike allgegenwärtig. Die klassizistische Historienmalerei des späteren Revolutionsmalers und Jakobiners Jacques-Louis David wurde nachträglich als vorrevolutionäre Kunst gedeutet. Das von Ludwig XV. in Auftrag gegebene und vom Architekten Jacques-Germain Soufflot geplante Pantheon in Paris war ursprünglich als Église Sainte-Geneviève vorgesehen; auf Beschluss der Verfassungsgebenden Nationalversammlung vom 4. April 1791 wurde der neoklassizistische Kuppelbau unter Leitung Quatremère de Quincy zur Ruhmeshalle der französischen Nation umgewidmet. Das Klima einer allgemeinen Antikebegeisterung schlug sich im Paris der 1780er-Jahre in einer Griechenmode nieder und gipfelte 1788/89 in der Publikation des Erfolgsromans *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce le milieu du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère* von Jean-Jacques Barthélemy [12. Bd. 2, 1149–1153].

#### B.3. Topoi der Herrschaftskritik

Die Gegner des Ancien Régime nutzten antike Topoi als Medium der Kritik an einer für desolat befundenen Gegenwart. Römische *virtus* (»Tugend«) und *libertas* (»Freiheit«) bildeten Prismen für alternative Gesellschaftsentwürfe. In der Sprache des klassischen Republikanismus konstituierte sich eine unabhängige Sphäre des Politischen, in der sich fortan auch revolutionäre Utopien entwerfen ließen. An Griechenland schieden sich die Geister. Athen stand für ein weltoffenes und freiheitliches Klima (Kosmopolitismus). Louis-Sébastien Mercier kritisierte die fehlende Meinungsfreiheit in Frankreich, indem er bekannte, sich »un peu Athénien« (»ein bisschen als Athener«) zu fühlen [5. Bd. 7, 38]. Die athenische Demokratie stieß bei den Verfechtern