

ELISABETH KLECKER

„ÜBER DIE GRENZEN VON MALEREI UND POESIE“ –
LESSING UND JACOBUS SADOLETUS,
DE LAOCOONTIS STATUA

Als der Römer Felice de Fredis am 14. 1. 1506 bei Arbeiten in seinem Weinberg eine Marmorgruppe – einen Mann und zwei Kinder von riesigen Schlangen aneinander gefesselt – entdeckte, erregten nicht nur Qualität und guter Erhaltungszustand der Skulptur die Aufmerksamkeit der kunstinteressierten Römer, sondern auch das dargestellte Sujet, das sich mithilfe von Vergils *Aeneis* (2,199–233) unschwer als Laokoon bestimmen ließ. Ja mehr noch, die Skulptur selbst ließ sich identifizieren – als die Laokoongruppe der rhodischen Bildhauer Hagesander, Polydoros und Athenodoros, die der Ältere Plinius als *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* gelobt hatte (nat. 36,37): Man hatte gleichsam etwas seit langem Bekanntes, Wohlvertrautes wiedergefunden!¹ Es ist wohl nicht zuletzt dieser Umstand, der den *Laokoon* zum meist rezipierten und meist diskutierten antiken Kunstwerk werden ließ: Das Verhältnis zu Vergil beschäftigt die wissenschaftliche Forschung bis heute,² die Vergleichsmöglichkeit prägte aber schon die kunsttheoretische Diskussion, die sich im 18. Jh. an der Statue entzündete und zu Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Berlin 1766) führte.

An der Laokoongruppe läßt sich also geradezu beispielhaft illustrieren, wie der Zugang zu einem Neufund vom Bildungshorizont, d.h. von literarischem Quellen- und Vergleichsmaterial, eröffnet wird. Dies gilt nicht nur für die Wiederentdeckung selbst, sondern auch für die weitere Rezeptionsgeschichte: Ein entscheidendes Bindeglied zwischen Bildwerk und gelehrter Diskussion stellte ein neulateinischer Text dar: das Gedicht *De Laocoontis statua* des Jacobus Sadoletus (1477–1547).³ Der heute vor allem Kirchenhistorikern als Korrespondenzpartner päpstlicher Legaten im Deutschland des Reformationzeitalters

¹ Zur Entdeckung: C.C. VAN ESSEN, *La decouverte du Laocoon*, Amsterdam 1955 (Mededelingen / koninkl. Nederl. Akad. Wet., afd. letterkunde, N.R. 18 Nr. 12); G. DALTRUP, *Die Laokoongruppe im Vatikan: ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, Konstanz 1986² (Xenia 5). Zum Problem der Identifizierung mit dem von Plinius genannten Laokoon: z. B. G. HAFNER, *Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten*, Mainz 1992 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz / Abh. der geistes- und sozialwiss. Klasse 1992, Nr. 5).

² Z. B. G. MAURACH, *Der vergilische und der vatikanische Laokoon*, Gymnasium 99 (1992) 227–247.

³ Zur Biographie: R. M. DOUGLAS, *Jacopo Sadoletto (1477–1547). Humanist and Reformer*, Cambridge/Mass. 1959; Erich WENNECKER, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* 8 (1994) 1164–1169 <http://www.kirchenlexikon.de/bbkl/s/s1/sadoletto_j.shtml>.

bekannte Autor hatte als einer der besten Latinisten seiner Zeit in Rom Karriere gemacht, wobei sich sein Ruhm vor allem auf zwei poetische Jugendwerke, ein Epyllion über Marcus Curtius zur Verherrlichung römischer *virtus*⁴ und eben seinen *Laocoon*, gründete.

Aus Erwähnungen in der Korrespondenz des Autors ergibt sich, daß das Gedicht schon in den ersten Monaten nach dem Fund entstanden sein muß.⁵ Es liegt also durchaus nahe, es als Wiedergabe des noch frischen ersten Eindrucks zu sehen. Unter dieser Prämisse wurde der Text in der Folgezeit gelesen: Die Rezeption der Laokoongruppe beruhte ja nur selten auf Autopsie, in der Regel wurde ihre Kenntnis durch ungenaue graphische Reproduktionen – die zumeist auch die späteren Ergänzungen wiedergeben – vermittelt. So ist es verständlich, daß Sadoletto gerne gleichsam als Augenzeuge herangezogen wurde; Lessing bietet deshalb in einer Anmerkung sogar den vollständigen Text des Gedichts.⁶

Anm. 42 ... das Gedichte des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen.

Das Gedicht soll also die notwendige Illustration vertreten, damit aber schiebt sich bereits eine Interpretation zwischen Statue und Betrachter, der nun mit den Augen Sadoletos sehen muß. Ebenso wenig wie der Statue kann man bei dieser Vorgangsweise dem Gedicht gerecht werden, denn jede andere Intention als die einer Beschreibung wird ja von vorneherein ausgeklammert.⁷ Im folgenden soll daher einerseits der Einfluß von Sadoletos *De Laocoontis statua* auf die Interpretation der Laokoongruppe aufgezeigt werden, andererseits wird versucht, das Gedicht als eigenständige Aussage über die „Grenzen von Malerei und Dichtkunst“ zu interpretieren.⁸

Ecce alto terrae e cumulo ingentisque ruinae

⁴ Ursula RADASZTICS, *Marcus Curtius – ein Beispiel römischer virtus in der Renaissance*, Diplomarbeit Wien 1991.

⁵ M. WINNER, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, Jb. der Berliner Museen 16 (1974) 83–121, zitiert 104, Anm. 60 einen Brief des Cesare Trivulzio vom 1. Juli 1506; dieser nimmt die 'Ersatzfunktion' des Gedichts bereits vorweg: „quegli que leggeranno i versi del Sadoletto non avranno gran fatto da desiderare di vedere le statue stesse“.

⁶ Die am leichtesten zugängliche Ausgabe ist: Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer*, Stuttgart 1990 (Reclam Universal-Bibliothek 271).

⁷ Dies ist umso bemerkenswerter, als Lessing Anm. 36 für die *Troiae Halosis* Petrons die Bildbeschreibung als Fiktion erkennt und auf die Vergilimitation verweist. Für Vergil betont er die Einbettung der Laokoongeschichte in die Erzählungen des Aeneas vor Dido.

⁸ Der Text folgt G. MAURACH, *Sadoletos 'Laokoon' Text, Übersetzung, Kommentar*, WJA 18 (1992) 245–265.; der fehlende v. 40 wurde nach: *Elegantissima poemata duo Iacobi Sadoleti*, Leipzig: Valentinus Papa 1549 ergänzt. Nicht zugänglich waren mir: M. PIGEAUD, *La découverte du Laocoon et le poème des Jacques Sadolet*, *Helmantica. Revista de filologia clasica y hebrea*, Universidad Pontificia de Salamanca 46 *Thesauramata Philologica Iosepho Orozio oblata* III 1995, 463–483; R. D'ALFONSO, *Il ritrovamento de Laocoonte Vaticano e due umanisti di quel tempo*, Gubbio 1929, VII, 12–16 zitiert bei WINNER (o. Anm. 5) Anm. 60.

- visceribus iterum reducem longinqua rexit
 Laocoonta dies. Aulis regalibus olim
 qui stetit atque tuos ornabat, Tite, penates,*
 5 *divinae simulacrum artis (nec docta vetustas
 nobilius spectabat opus), nunc celsa revisit
 exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
 Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
 et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues*
 10 *terribili aspectu tortusque irasque draconum
 vulneraque et veros saxo moriente dolores?
 Horret adhuc animus mutaque ab imagine pulsat
 pectora non parvo pietas commixta tremori.
 Prolixum bini spiris glomerantur in agmen*
 15 *ardentes colubri et sinuosis orbibus errant
 ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
 Vix oculi sufferre valent crudele tuendo
 exitium casusque feros. Micat alter et ipsum
 Laocoonta petit totumque infraque supraque*
 20 *implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
 Convexum refugit corpus torquentia sese
 membra latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
 Ille dolore acri et laniatu impulsus acerbo
 dat gemitum ingentem crudosque evellere dentes*
 25 *adnixus laevam impatiens ad terga chelydri
 obiicit, intendunt nervi collectaque ab omni
 corpore vis – frustra – summis conatibus instat:
 Ferre nequit rabiem et de vulnere marmor anhelum est.
 At serpens lapsu crebro redeunte subintrat*
 30 *lubricus intortoque ligat genua infima nodo,
 absistunt surae spirisque prementibus arcum
 crus tumet obsaepto turgent vitalia pulsu
 liventeisque atro distendunt sanguine venas.
 Nec minus in natos eadem vis effera saevit*
 35 *implexuque angit rapido miserandaque membra
 dilacerat iamque alterius depasta cruentum
 pectus in obliquos linquentem corpora casus
 extremo in fletu et genitorem voce cientem
 circumiectu orbis validoque volumine fulcit.*
 40 *Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
 dum parat adducta caudam divellere planta,
 horret ad aspectum miseri patris, haeret in illo
 et iamiam instanteis fletus lacrymasque cadentis
 anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni*
 45 *qui tantum statuistis opus iam laude nitentis,*

- artifices magni (quamquam et melioribus actis
quaeritur aeternum nomen multoque licebat
clarius ingenium venturae prodere famae;
attamen ad laudem quaecunque oblata facultas,*
50 *egregium hanc rapere et summa ad fastigia niti),
vos rigidum lapidem vivis animare figuris
eximii et veros spiranti in marmore sensus
inserere (adspicimus motumque iramque doloremque
et paene audimus gemitus), vos extulit olim*
55 *sacra Rhodos. Vestrae iacuerunt artis honores
tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda
Roma videt celebratque frequens operisque vetusti
gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
ingenio aut quovis extendere fata labore*
60 *quam luxus et opes et inanem intendere fastum.*

Siehe – aus hohem Erdenhügel und dem Innersten einer gewaltigen Ruine enthüllte und brachte nach langer Zeit das Tageslicht Laokoon zurück. Im Kaiserpalast stand er einst und schmückte dein Haus, Titus, ein Bildnis von göttlicher Kunst. Nicht einmal das doch so kunstverständige Altertum schaute ein edleres Werk. Und nun kommt es zurück, entrissen dem Dunkel, die hoch aufragenden Mauern des wiedererstandenen Rom zu schauen.

Was soll als erstes, was als letztes ich beschreiben? Den unglückseligen Vater und die beiden Söhne? Oder die zu Schlingen gewundenen Schlangen, ein gräßlicher Anblick? Drehungen und Wut der Drachen, Wunden und wahrhaftige Schmerzen, obschon da doch nur ein Stein stirbt? Es schaudert noch immer das Herz und von dem stummen Bilde her erschüttert Mitleid gemischt mit nicht geringerem Zittern die Brust.

In einem weiten Strang verknäueln sich die beiden mit ihren Windungen, die flammenden Nattern, schweifen mit gekrümmten Ringen hin und her und binden die drei Körper mit vielfacher Fessel.

Kaum vermag das Auge betrachtend dies Ende, dies grausame Geschehen zu schauen: Es schnellte die eine heran und greift die Hauptgestalt an, Laokoon, umfesselt ihn ganz, unten und oben, und schlägt zuletzt mit wütendem Bisse die Weiche. Der Körper weicht gewölbt zurück; man sieht, wie die Gliedmaßen sich drehen und der Leib sich rückwärts biegt, fort von der Wunde. Vom scharfen Schmerz und der bitteren Zerfleischung gepeinigt, stöhnt er tief auf und versucht, die mitleidlosen Zähne herauszureißen, seine Linke streckt er ohnmächtig gegen den Leib der Schlange, es spannen sich die Muskeln, alle Kraft aus dem ganzen Körper sammelt sich und müht sich – umsonst – in äußerster Anstrengung: Nicht vermag er das Wüten auszuhalten und von der Wunde keucht der Marmor.

Doch eine Schlange in vielfacher Windung gleitend kommt nun von unten hervor, geschmeidig, und mit verschlungenen Knoten bindet sie unten die Knie. Es weichen die Waden, doch vom Druck der Ringe gepreßt schwillt das Bein, es treten hervor, weil der Durchfluß versperrt ist, die lebenserhaltenden Wege und dehnen mit schwarzem Blute die blauanlaufenden Adern.

Nicht minder wütet gegen die Söhne dieselbe wilde Gewalt und würgt sie mit mörderischer Umschlingung, zerfleischt die bemitleidenswerten Glieder. Schon frißt sie sich in die blutige Brust des einen, und wie er da den Körper schräg zurücksinken läßt und mit einem letzten Weinen den Vater ruft, stützt sie ihn, sich im Kreis um ihn herumlegend. Der andere dagegen ist noch von keinem Bisse am Körper verletzt, und während er den Fuß anzieht und so den Schwanz der Schlange abzustréifen sucht, schaudert er beim Anblick des elenden Vaters, hängt an ihm und das schon heraufdrängende Schluchzen und den Strom der Tränen hält noch Furcht schwankend im Zweifel zurück.

So erstrahlt ihr, die ihr ein solches Werk geschaffen habt, nun in dauerndem Ruhm als große Künstler. – Indes durch bessere Taten wird ein ewiger Name erworben und strahlender wäre es möglich gewesen, Begabung dem Ruhme zu überantworten; doch jedwede Gelegenheit, die sich zum Ruhme bietet, ist es herrlich zu ergreifen und zum Gipfel zu streben. – Ihr also, herausragend, harten Stein zu lebensechter Gestalt zu beseelen und wahrhaftiges Empfinden in atmenden Marmor zu pflanzen (wir schauen ja die Bewegung, die Wut, den Schmerz und fast hören wir das Stöhnen), euch brachte hervor einst das heilige Rhodos. Die eurer Kunst gebührende Ehre lag jedoch seit unermesslicher Zeit darnieder – nun wieder in freundlichem Licht kann Rom sie zahlreich feiern und dem alten Werk wird frischer Beifall zuteil. Wieviel schöner ist es doch, durch den Geist oder sonstige Leistung die schicksalbemessene Zeit auszudehnen als nach Luxus, Reichtum und citem Prunk zu streben.

Das Gedicht erweckt zunächst – schon durch die Disposition – den Eindruck einer genauen Beschreibung: Der Vater steht als Hauptfigur im Zentrum. Auch die den Hauptteil einleitende Frage (v. 8 *Quid primum summumve loquar?*) setzt ein Signal, daß eine Ekphrasis folgt: Sadoleto zitiert das erste ekphrastische Gedicht der in der Renaissance beliebten *Silvae* des Statius (silv. 1,3,34 *quid primum mediumve canam quo fine quiescam*).

An einzelnen Punkten geht die poetische Schilderung jedoch über das mit den Augen Erfassbare hinaus – gezwungenermaßen, da ihr das traditionelle Konzept des realistischen Kunstwerks zugrundeliegt, wie es in den ekphrastischen Epigrammen der griechischen Anthologie in immer neuen Variationen durchgespielt wird. Für Laokoon läßt es sich ins Paradoxe steigern, da sich die Lebensnähe gerade am Sterben zeigt (v. 11 *saxo moriente*).

Derartige Überschüsse sind zunächst die Epitheta, die das Anlaufen der Blutgefäße unter dem Druck des Schlangenleibes wiedergeben (v. 33 *liventeis, atro*). Auch wenn eine neuere Untersuchung nachzuweisen sucht, daß in der Renaissance noch Reste der originalen Bemalung zu erkennen waren, brauchte Sadoleto hier wohl keine Hilfe.⁹ Ein zweiter Punkt ist die Art des Schlangenangriffs: Betrachtet man die Statue, so ist der vorherrschende Eindruck der eines Umklammerns und Ringens, während Sadoletos Formulierung das Aufreißen blutiger Wunden nahelegt (v. 23 *laniatu*; v. 36 *dilacerat ... depasta ... cruentum / pectus*). Ob er wirklich eine zubeißende Schlange gesehen hat (v. 24), ist am heutigen Erhaltungszustand nicht zu überprüfen – der Kopf der Schlange an Laokoons Seite ist eine

⁹ François QUEYREL, *Les couleurs du Laocoon*, in: E. Decultot, J. Le Rider & F. Queyrel (edd.), *Laocoon, histoire et réception*, Paris 2003 (*Revue germanique internationale* 19), 57–70.

Ergänzung, die von der in den Jahren 1958–60 durchgeführten Entrestaurierung ausgenommen blieb.¹⁰

Vor allem aber gehören die Lautäußerungen, die Sadoletto an den Figuren zu erkennen vermeint, zum nicht Sicht- bzw. Überprüfbar: Daß der Sohn zur Rechten Laokoons im Tod nach dem Vater ruft (v. 38) ist ebensowenig wie das noch unterdrückte Weinen des anderen am Stein zu erkennen. Dies gilt auch für v. 24 *dat gemitum ingentem*: Die Mundöffnung muß ja keineswegs zwingend eine Lautäußerung bedeuten – die moderne Archäologie denkt u.a. an ein Ein- oder Ausatmen. Eben dieser *gemitus*, den der Dichter dem marmornen Laokoon zuschreibt, wurde jedoch zum Kernpunkt des Vergleichs zwischen der Statue und Vergils Erzählung, und damit zum Auslöser für die Abgrenzung von bildender Kunst und Dichtung. Winkelmann hatte in seiner Schrift *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) die Aufmerksamkeit auf dieses Detail gelenkt und dem schrecklichen Geschrei des vergilischen Laokoon (Aen. 2,221 *clamores simul horrendos ad sidera tollit*) den Seufzer des vatikanischen als einen für griechische Kunst charakteristischen „Ausdruck einer bei allen Leidenschaften großen und gesetzten Seele“ entgegengehalten.

Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. ... sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können (zitiert von Lessing, Laokoon cap. 1)

Lessing übernimmt die Beobachtung, bietet jedoch anstelle der ethischen eine ästhetische Erklärung: Der Unterschied sei bedingt durch die Eigengesetzlichkeit der bildenden Kunst, die auf die Darstellung von Schönheit festgelegt sei:

er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt (cap. 2).

Gerade am Seufzen Laokoons entwickelt Lessing schließlich die These des „fruchtbaren Augenblicks“:

Dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden. ... wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören, wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen ... Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot (cap. 3).

In der Tat ist die Beobachtung, daß es sich bei der Laokoongruppe um eine Momentaufnahme aus dem schrecklichen Geschehen handelt, bereits bei Sadoletto gemacht: Laokoon wird mitten im Kampf gezeigt, dessen Ausgang jedoch bereits vorauszusehen ist (v. 27 *frustra*); der Sohn zu seiner Rechten liegt bereits im Sterben (v. 36 *iamque*), während

¹⁰ Zu den Entrestaurierungen B. PREIB, *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe: Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts*, Weimar 1995², 89 Anm. 73.

der andere noch nicht gebissen wurde (v. 40 *adhuc*) und noch Hoffnung besteht (v. 44 *anceps in dubio*). Indem bei den einzelnen Personen das unterschiedliche Stadium herausgearbeitet wird, mag man geradezu eine weitere Position in der späteren Laokoondiskussion vorweggenommen sehen: Goethe hat in seinem Propyläenaufsatz *Über Laokoon* Lessings Ansatz in ebendiese Richtung weiterentwickelt.¹¹

... so gibt es nur Einen Moment des höchsten Interesses: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft aber verletzt ist, und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten der ältere Sohn (113).

So würden beim Betrachter die unterschiedlichen Affekte Schrecken, Furcht und Hoffnung erweckt. Gewiß ist das eine Beobachtung, die man tatsächlich an der Statue machen kann – aber es hat sie eben poetisch schon Sadoletto dargestellt,¹² der auch bereits die von Goethe bewunderte innere Geschlossenheit der Gruppe zum Ausdruck bringt: Nach Laokoon fällt der Blick auf die Söhne, deren (interpretierend erschlossene) Reaktion wieder zum Vater zurückführt. Auch Goethe hat das Gedicht (das er wenn nicht aus anderer Quelle, so aus Lessings Anmerkung kennen mußte) wohl aufmerksam gelesen, auch wenn er es nicht zitiert.

Wenn Goethes Sicht der Skulptur also von Sadoletto gelenkt worden sein kann, so waren Winckelmann und Lessing ja noch einen Schritt weiter gegangen: Indem sie die Erzählung des Aeneas bei Vergil und die Beschreibung der Statue durch Sadoletto nebeneinanderstellten, verglichen sie nicht Dichtung und Statue, sondern zwei poetische Texte, letztlich zwei Kunstwerke im selben Medium.¹³ Gegen diese Vorgangsweise ist ein prinzipieller Einwand zu erheben: Sadoletto hatte nicht nur das neuentdeckte Kunstwerk vor Augen, sondern den altbekannten Vergiltext im Ohr. Es überrascht, daß ein Vergleich der beiden Texte noch nicht durchgeführt wurde.

Nach der einleitenden Frage wählt Sadoletto bewußt eine andere Disposition als Vergil: Zuerst wird der Vater als Hauptgestalt der Gruppe beschrieben, dann die beiden Söhne, während Vergil in einer Klimax von den Kindern zum Vater führt, der ihnen mit der Waffe zuhelfen kommen will. Deutlich unter dem Einfluß Vergils zeigt sich Sadoletto aber in der Beschreibung der Schlangen und ihrer Windungen: Sowohl v. 9 *sinuatos flexibus angues* als auch v. 15 *sinuosos orbibus* sind inspiriert von Aen. 2,204 *immensis orbibus angues* – womit Vergil (wie mit *sinuare* 2,208) noch die Bewegung der auf dem Meer herannahenden Schlangen bezeichnet, Sadoletto aber das Umschlingen der Körper. Auch *lapsus* für die Fortbewegung der Schlangen erscheint bei Sadoletto v. 29 und Aen. 2,225 in anderem Kon-

¹¹ *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 47, Weimar 1896, 97–117. Vgl. Chr. LENZ, *Goethes Kunstbeschreibung – erläutert an dem Aufsatz ‚Über Laokoon‘*, in: G. Boehm–H. Pfotenhauer (Hrsgg.), *Kunstbeschreibung – Beschreibungskunst*, München 1995, 341–351.

¹² Mit dem Unterschied, daß Sadoletto den Sohn zur Rechten des Vaters bereits sterbend sieht, Goethe ihn nur immobilisiert sein läßt.

¹³ Zu diesem grundsätzlichen Problem ekphrastischer Dichtung: J. A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993.

text, ebenso das ungewöhnliche *agmen* v. 14 – Aen. 2,212. Dagegen war für den Versuch des einen Sohnes, sich aus der Umschlingung zu lösen, die Bewegung des Vaters bei Vergil vorbildlich: v. 40 *parat... divellere* – Aen. 2,220 *tendit divellere nodos*. Offenkundig ist der Vergilanklang in v. 19 *Laocoonta petit*: Sadoletto zitiert Aen. 2,213 *Laocoonta petunt*, meint jedoch nun den direkten Angriff zum Biß. Das Fesseln selbst ist in v. 20 *implicat et rabido tandem ferit ilia morsu* ebenfalls mit einem vergilischen Versanfang ausgedrückt, allerdings schildert Vergil mit diesen Worten den Angriff auf die Söhne: Aen. 2,215 *implicat et miseris morsu depascitur artus*. Das Verbum *depasci* wird von Sadoletto für den Sohn zur Rechten verwendet 36 *depasta cruentum / pectus*. Und damit hat er im Interesse des Vergilanklangs von der Statue doch eine Nuance mehr ausgesagt, als man sehen kann: Die Schlange beißt zu, aber es zeigt sich keine offene blutende Wunde, ein *dilacerare* oder *laniatus* ist nicht dargestellt – dies gibt nur Vergil mit seiner Schilderung vor. Aber auch schon bei der einleitenden Beschreibung 15 *ardentes colubri* stand Sadoletto unter dem Eindruck der vergilischen Schlangen: Aen. 2,210 *ardentisque oculos*.

Abgesehen von diesen Anklängen läßt sich der Blickpunkt des Betrachters mit dem des Erzählers vergleichen: Sadoletto bzw. das Ich des Gedichts befindet sich nicht nur – durch die Lebensnähe der Statue – quasi in der Situation der Trojaner, sondern noch mehr in der des Aeneas, der die Vorgänge vor Dido schildert. Mit v. 12 *horret adhuc animus* übernimmt er dessen Reaktion Aen. 2,204 *horresco referens*. Und es ist wohl nicht zufällig *pietas commixta tremori* (vgl. Aen. 2,199 *tremendum*; 228 *tremefacta ... per pectora*), die den Betrachter erfüllt.¹⁴

Doch schon der Beginn des Gedichts mit *ecce* stellt einen spielerisch überraschenden Anklang an Vergil dar: Bei Vergil lenkt es den Blick auf das Herannahen der Schlangen von Tenedos – bereits Petron hatte dieses *ecce* in seiner Version, in der von einem Gemälde ausgehenden *Troiae Halosis* Eumolps, zitiert (Sat. 89,29). Bei Sadoletto bezeichnet es das Auftauchen der Statue aus langer Verborgenheit.

Man darf daher vielleicht noch einen Schritt weitergehen und den Einfluß Vergils auch in jenem kritischen Punkt der Beschreibung sehen, der im Zentrum von Winckelmanns und Lessings Interpretation steht, nämlich dem *gemitus*. An Laokoon überhaupt eine Äußerung erkennen zu wollen, ist vor allem vor dem Hintergrund der vergilischen Schilderung verständlich. Laokoon hört man, wenn man wie Sadoletto bei Vergil von seinem Geschrei und dem einprägsamen Vergleich mit dem Brüllen des Opferstiers (Aen. 2,223–224) gelesen hat. So hat später Schopenauer betont, daß die Frage nach dem Schrei des Laokoon strenggenommen nur im Stadium des Vergleichs von Bildenden Künsten und Poesie möglich gewesen sei und ein Pseudoproblem darstelle.¹⁵

Dabei verdient der von Sadoletto gewählte Ausdruck nähere Betrachtung: Gewiß soll

¹⁴ Der Kontext erfordert, daß es sich um das beim Betrachter erweckte Gefühl handelt; MAURACHS Übersetzung (o. Anm. 8) „ob solcher gegenseitiger Liebe“ (vgl. 255) steht wohl unter dem Einfluß von Petrons Schilderung (Sat. 89,46 *transtulit pietas vices / morsque ipsa miseris mutuo perdit metu*).

¹⁵ H. ALTHAUS, *Laokoon, Stoff und Form*, Bern–München 1968, 100.

dat gemitum ingentem gegenüber den vergilischen Ausdrücken *clamores ... horrendos* und *mugitus* nuancieren; aber man muß auch sehen, daß wieder eine vergilische Wendung zum Einsatz kommt, die nicht nur für das Seufzen des Aeneas (Aen. 1,485 beim Anblick der Kämpfe um Troja am Junotempel von Karthago) verwendet wird, sondern auch für die gewiß nicht allzu verhaltene Totenklage um Pallas (Aen. 11,37) und sogar für Naturgewalten (Aen. 3,555 für das Meer bei der Charybdis). Überhaupt scheint die Lautstärke von *gemitus* nach oben zum Brüllen offen: Aen. 7,15 *gemitus iraeque leonum*. Sadoletto wird der Statue gerecht, ohne Vergil direkt widersprechen zu müssen.

Es ist also zwar nicht daran zu zweifeln, daß Sadoletto die Statue vor Augen hatte und beschreiben wollte, nicht weniger lag ihm jedoch daran, Vergils Schilderung trotz ihrer Unterschiede einzubeziehen. Die intensive Verwendung vergilischer Diktion sowie die Übernahme der vergilischen Vorstellung eines Schlangenangriffs, der blutige Wunden reißt, läßt sich nicht mehr als unbewußtes Einfließen eines vertrauten Textes erklären: Es handelt sich vielmehr um ein bewußtes Evozieren der berühmtesten literarischen Gestaltung des Sujets, das der speziellen Aussage des neuen Gedichts dient.

Angesichts der intensiven Vergilbezüge stellt sich also die prinzipielle Frage nach der Intention des Dichters, d.h. ob Sadoletto wirklich nur eine (sprachlich virtuose) Ekphrasis des wiedergefundenen Kunstwerks bieten wollte. Dabei ist der Rahmen besonders zu beachten: Die Einleitungsverse betonen die lange Vergessenheit der Statue, die nun dem Dunkel entrissen an der Renaissance Roms teilhat. Der Schlußteil greift mit v. 55/56 *iacuerunt ... tempore ab immenso; rursus* den Renaissancegedanken auf, bietet aber auch ein neues Element: den Lobpreis der Bildhauer. In diesen mischt sich jedoch mit der einschränkenden Parenthese v. 46–50 *Quamquam – fama* ein Mißton, der nachdenklich machen muß: Welch seltsam reserviertes Lob angesichts des Sensationsfundes des besten antiken Bildwerks! Letztlich wird den Künstlern doch vorgehalten, daß sie anders – *melioribus actis* bzw. *multo clarius* – besser für ihr Nachleben hätten sorgen können, der *perennis fama* wird die Möglichkeit eines *aeternum nomen* gegenübergestellt! Die Bildhauerei ist also subsumiert unter *quaecunq̄e oblata facultas*, was im vorletzten Vers v. 59 *quovis labore* aufgegriffen wird.

Und bedenkt man es genau, so ist das Schicksal der Laokoonstatue, wie es am Anfang des Gedichts geschildert wurde, in der Tat nicht das ideale Beispiel für das Nachleben durch bildende Kunst – sondern eher dafür, wie sehr dieses dem Zufall ausgesetzt ist, da nicht einmal das berühmteste Werk antiker Bildhauerei dem Schicksal zeitweiliger Vergessenheit entgehen konnte. Nur weil das Werk jetzt wiedergefunden wurde, wird den rhodischen Künstlern die gebührende Ehre zuteil. Ein Mißton bleibt auch im Schluß – repräsentieren Bildwerke nicht gerade *luxus* und *opes*? Die moralische Reserve trifft hier freilich eher den Sammler als den Künstler.

Worin besteht nun der in v. 46–50 angedeutete bessere Weg? Zunächst zu bedenken, daß auch das Lob der Künstler in einer vergilischen Formulierung vorgebracht wird: In v. 51/52 *lapidem vivis animare figuris – veros spiranti in marmore sensus* ist der geläufige Topos mit einem deutlichen Anklang an eine berühmte Vergilstelle formuliert: Aen. 6,847f. *excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem) vivos ducent de marmore vultus*. Die

Künstler – in denen Sadoletto ja die bei Plinius genannten Rhodier sah – realisieren also als Griechen, was den Griechen nach Vergil eignet: lebensechte Bildwerke zu schaffen. Wie es aber bei Vergil eine höhere Aufgabe gibt, so hat unmittelbar zuvor eben auch Sadoletto diese Möglichkeit angedeutet. Im Hintergrund der Schlußpassage steht darüberhinaus das Catilina-Proömium Sallusts:

Cat. 1,3–4: *Quo mihi rectius videtur ingeni quam virium opibus gloriam quaerere et quoniam vita ipsa qua fruimur brevis est, memoriam nostram quam maxime efficere; nam divitiarum et formae gloria fluxa atque fragilis est, virtus clara aeternaque habetur.*

In *melioribus actis* ist also die Bewährung von *virtus* zu sehen, die einen ewigen Namen sichert. Man wird freilich weder in der politischen Sendung Roms noch in *virtus* allgemein einen Weg zum Ruhm sehen, den man den Künstlern weisen könnte, – eher in literarischer Tätigkeit, die bei Sallust als Alternative zum politischen Handeln erscheint. Die Vergilzitate Sadoletos sind somit als Verweis auf das Epos Vergils zu lesen – der das beste Beispiel für dieses *clarius* geliefert hat: Wie unterschiedlich verlief doch das Nachleben der bildhauerischen und der dichterischen Gestaltung desselben Mythos! Mußte die Statue wiederentdeckt werden, so war Vergils Laokoon und mit ihm der Ruhm des Dichters nie in Vergessenheit geraten. Wenn Sadoletto also an den steinernen Laokoon mit dem literarischen herangeht, so demonstriert er implizit – intertextuell könnte man mit einem Terminus der modernen Literaturwissenschaft sagen – den Vorrang der Dichtkunst. An dem herausragenden Werk antiker Bildhauerei bewahrheitet sich gleichsam exemplarisch der geläufige Topos, daß Dichtung besser verewigt als bildende Kunst.

Das Gedicht des Sadoletto, das über Winckelmann und Lessing die Sicht auf die Laokoongruppe und auf klassische Kunst überhaupt entscheidend mitgeprägt hat, sucht über das beschriebene Werk, über die statuarische Vorlage hinaus den Rückbezug auf ein literarisches Vorbild. Es bietet eine Grenzziehung der beiden Künste, allerdings nicht nach deren Darstellungsmitteln, sondern wertend in Hinblick auf ihr Potenzial, Nachleben zu sichern. Zugleich richtet es sich an mögliche Kunstmäzene: Wie künstlerisches Talent sich am besten in dichterischer Betätigung verewige, so solle Reichtum nicht an den Erwerb vergänglicher Statuen verschwendet, sondern in den eigenen Ruhm, d.h. in die Förderung von Dichtern, investiert werden.