



FONTES  -Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750
Sources and Documents for the History of Art 1350-1750

JACOPO SADOLETO:
De Laocoontis statua
(1506)

herausgegeben und eingeleitet von

GREGOR MAURACH

FONTES 5

[1. Januar 2008]

Zitierfähige URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/407>

Da die Publikationslage in Bezug auf diesen Text sich seit meiner Edition¹ – es war die erste kritische Ausgabe – insofern nicht verändert hat, als es keine neue Edition dieser Art gibt, folge ich gern der Anregung von Kollegen, insonderheit der von Margaret Daly Davis, meine damalige Arbeit, verbessert und streng auf das Philologische beschränkt, d.h. allein den Text und sprachlichen Kommentar, dem an einem verlässlichen Wortlaut interessierten Leser zugänglich zu machen.

Biographische Notiz

Für das Gedicht ist allein dies wissenswert: Jacopo Sadoletto (1477-1547) studierte zu Ferrara, zusammen mit seinem Freunde Pietro Bembo, allerdings weniger, wie vorgesehen, die Rechte als vielmehr die antike Literatur (Douglas 1959, S. 244, Anm. 13). Volljährig, begab er sich nach Rom zu Oliviero Caraffa, wo er das Griechische erlernte und im Kreise der jungen Humanisten verkehrte, von denen viele gern dichteten (Gustav von Schulthess-Rechberg: *Der Kardinal Jacopo Sadoletto*, Zürich 1909, S. 9f.). Hingebungsvoll (Pietro Bembo: *Epist. Fam.* 1551, S. 90) widmete er sich den antiken Texten. Er hatte bereits zu Ferrara sein *De Caio Curtio et Curtio Lacu* gedichtet (Douglas 1959, S. 9, Anm. 23), mit 29 Jahren feierte er 1506 (Douglas 1959, S. 245, Anm. 26) die Wiederentdeckung des Laokoon. „Weil es ihm damals an netter und zierlicher Schreibart niemand zuvor that“,² nämlich in der lateinischen, wie er im Laokoon-Gedicht bewiesen hatte, bestellte Papst Leo X. ihn (und Bembo) noch im Konklave des März 1513 zum apostolischen Sekretär (Douglas 1959, S. 246, Anm. 2).

Bemerkungen zum Fund der Statue

Das Werk des Plinius d.Ä. war auf Lateinisch seit dem Druck zu Venedig 1469, auf Italienisch seit Cristoforo Landinos Übersetzung (Venedig 1476) bekannt, also auch Buch 36, Kap. 37 daraus, wo der Standort des Laokoon mit „qui est in Titi imperatoris domo“ angegeben ist (geschrieben um die Mitte von 79 n. Chr.). Als Fundzeit wird in den Dokumenten (vgl. Settis 1999, S. 118f.) der Januar des Jahres 1506 (van Essen 1955, S. 292; Daltrop 1982, S. 9), als Fundort die „Cappocce“ genannt. Die „Cappocce“ sind die „Sette Sale“, ein Wasserreservoir der Trajan-Thermen; den Fundort bestimmte jüngst Chrystina Häuber im Ausstellungskatalog „Laocoonte“ (Buranelli/Liverani/Nesselrath 2006, S. 41-47) genauer und mit ausgezeichnetem Kartenmaterial (vgl. ferner ebd., S. 125 ff.: „La Scoperta“). Der Ort gehörte einem Römer namens Felice de Fredis. Er fand die Skulptur in einer Tiefe von rund vier Metern. Dies Ereignis hält eine Inschrift auf einer schludrig gemeißelten Tafel im linken Seitenschiff von S. Maria in Aracoeli fest.³ Sie nennt die Laokoon-Statue ein „divinum [...] respirans simulacrum“, was wohl durch Sadolets Text angeregt ist (vgl. dort v. 5 und 52). Die Identifikation des Fundstückes gelang aufgrund seiner Plinius-Kenntnis (Winner 1974, S. 99, Anm. 49) dem von Papst Julius II. auf die Fundnachricht hin zu den Cappocce gesandten Giuliano da Sangallo, wie der Sohn Francesco da Sangallo berichtet.⁴ Giuliano wurde von Michelangelo begleitet, der zu dieser Zeit wegen der Planungen zum Julius-Grabmal in Rom bei Sangallo weilte.⁵ Der Papst kaufte den Fund am 23. 3. 1506 von

¹ Gregor Maurach: „Sadoletos ‚Laocoon‘. Text, Übersetzung, Kommentar“, in: *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft*, N.F. 18, 1992, S. 245-265.

² Johann H. Zedler: *Grosses Vollständiges Universal-Lexicon* ..., Bd. 33, Leipzig 1742, Sp. 330.

³ Vgl. Ursula V. Fischer-Pace: *Kunstdenkmäler in Rom*, Bd. 1, Darmstadt 1988, Nr. 159 und S. 433; die Inschrift ist bei Settis 1999, Abb. 61, besonders gut in: Buranelli/Liverani/Nesselrath 2006, S. 61, Fig. 1 wiedergegeben.

⁴ Van Essen 1955, S. 297f.; Daltrop 1982, S. 10; Arnold Nesselrath in Buranelli/Liverani/Nesselrath 2006, S. 69.

⁵ Claudia Echinger-Maurach: *Studien zum Juliusgrabmal Michelangelos*, Hildesheim 1991, S. 145f.

de Fredis⁶ und stellte ihn bereits vor dem 1. Juli 1506 im Belvedere auf.⁷ Noch vorher zeichnete der Urheber der Düsseldorfer Zeichnung die Gruppe (Winner 1974, S. 102). Noch näher an die Fundzeit ist Sadoletos Gedicht zu rücken, denn Pietro Bembo kennt und lobt es am 5. Mai 1506 (Epist. Fam. 92f.; Douglas 245, Anm. 26). Das Gedicht zu verfassen, nahm dann nur zwei bis drei Wochen in Anspruch; das erklärt, warum im Text die Erregung des Auffindens und ersten Aufstellens gleichsam noch nachzittert.

Der Text

Die Textherstellung beruht auf dem Vergleich der folgenden, von mir selbst eingesehenen, nur in einem Falle von einem Kollegen kollationierten Drucken:

- B: Jacopo Sadoletto: *Curtius* (enthält auch den „Laocoon“), Bologna 1532.
W: *In hoc libello insunt elegantissima poemata duo Jacobi Sadoleti*, hrsg. von Papa, Leipzig 1548 [vorhanden z.B. in Wolfenbüttel].
T: Johannes M. Toscanus: *Carmina Illustrium Poetarum Italorum*, Bd. 2, Paris 1577, fol. 132v-133v.
O: Jacopo Sadoletto: *Opera*, Mainz 1607, S. 843f.; denselben Text bietet: *Jacobi Sadoleti ... Opera*, Bd. 3, Verona 1738, S. 245f.

Eine Bewertung der Textvarianten findet sich im Kommentar; die Interpunktion im nachfolgenden Text stammt von mir.

*Ecce alto terrae e cumulo ingentisque ruinae
visceribus iterum reducem longinqua retextit
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 suffere valent crudele tuendo
exitium casusque feros: micat alter et ipsum
Laocoonta petit totumque infraque supraque
(20) implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.*

⁶ Hans H. Brummer: *The Statue-Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, S. 75.

⁷ Winner 1974, S. 102; Daltrop 1982, S. 13 und 15: vor dem 1. Juni. Zur Frage der beim Auffinden fehlenden Arme an der Gruppe Birgit Laschke, „Die Arme des Laokoon“, in: Winner 1998, S. 175-186.

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 arctum
 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 quaecumque 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 (aspicimus 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
 quam luxus et opes et inanem intendere fastum.

Textvarianten

2 retexit: reduxit T O

6 celsa: alta T

10 tortusque: caudasque T O

12 adhuc: ad haec T O

14 bini: vivi T; agmen: orbem T O

15 errant: oram T O

21 convexum: connexum T O

- 22 *sinuatum – acri*: ausgelassen in W; *vulnere: corpore* O
 24 *evellere: avellere* T O
 25 *adnixus: connixus* T O
 28 *marmor: murmur* T O
 31 ausgelassen in T O
 33 *liventeisque: liventesque* T O
 35 *implexue: amplexuque* T; *rapido: rabido* T
 37f. *pectus in obliquos – cientem* bietet allein B; W T O drucken: *pectus suprema genitorem voce cientis*
 43 *instanteis: ingentes* T O; *cadenteis: cadentes* T O
 45 *nitenteis: nitentes* T O
 48 *prodere: tradere* T O
 52 *eximii: eximit* O; *veros: vivos* T O
 54 *extulit: obtulit* T
 55 *sacra: clara* T O
 60 *quam fastus et opes et inanem (manem T) extendere luxum* T O

Eine Übersetzung

Literatur: Übersetzungen finden sich z.B. in den folgenden Ausgaben von Lessings *Laokoon*:
 (Deutsch): Franz Bornmüller, Leipzig/Wien 1884, 2. Aufl. 1901 [sehr fehlerhaft, z.B. in v. 24 ist *gemitus* mit „Geschrei“ übertragen, sehr gegen Lessings Grundabsicht]; abgedruckt in Kurt Wölfels Ausgabe: Lessing, *Laokoon*, Insel-Taschenbuch 1048, Frankfurt 1988, S. 53f.
 (Englisch): Margaret Bieber: *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*, Columbia UP 1942, S. 2f.
 (Italienisch): Settis 1999, S. 119 und 121.

(1) Schau – aus tiefem Erdenhügel und dem Innersten gewaltiger Ruine entbarg nun wieder und brachte zurück die lang währende Zeit Laokoon. Er hatte vor Zeiten in königlicher Halle gestanden und dein Haus, Titus, geschmückt, ein Bildnis von göttlicher Kunst. Nicht einmal das doch so kunstverständige Altertum schaute ein edleres Werk. Und nun kommt es erneut, befreit vom Dunkel, die ragenden Mauern zu schauen des wiedererstandenen Rom.

(8) Was soll als erstes, was als letztes ich beschreiben? Den unglückseligen Vater und die Söhne beide? Oder die zu Schlingen gewundenen Schlangen von grässlichem Anblick? Windung und Wut der Drachen, auch die Wunden und wahrhaftige Schmerzen, obschon da doch nur ein Stein stirbt? Entsetzt ist noch immer das Herz und von dem Bilde her, bleibt es auch stumm, kommt Erschütterung ins Gemüt ob solcher gegenseitiger Liebe, die sich da mischt mit entsetzlicher Angst.

(14) Zu dichtem Geschling verflechten die beiden sich mit ihren Windungen, die flammenden Reptile, gleiten hierhin und dorthin mit ihren Ringen und binden die drei Körper mit vielfacher Fessel. Kaum vermag das Auge betrachtend dies Ende, dies grause Geschehen zu schauen: Da schnell das eine heran und greift die Hauptgestalt an, Laokoon, umfesselt ihn ganz, unten und oben, und schlägt zuletzt mit wütendem Bisse die Weiche. Der Körper zuckt gehöhlt zurück, man sieht, wie die Gestalt sich dreht und der Leib sich rückwärts wölbt, fort von der Wunde. Vom scharfen Schmerz und der bitteren Zerfleischung gepeinigt, stöhnt er tief auf und versucht, die mitleidlosen Zähne herauszureißen, stemmt seine Linke wehrend gegen den Leib der Natter, es spannen sich die Muskeln, alle Kraft aus dem gesamten Körper

sammelt sich – umsonst! – auf dies äußerste Mühen: Nicht vermag er dem Wüten zu widerstehen, und von der Wunde bezwungen verlässt den Marmor der Odem.

(29) Doch die Schlange, vielfach hin und her sich windend, kommt nun von unten, die glatte, und mit verschlungenem Knoten bindet sie unten die Knie. Es suchen zwar loszukommen die Schenkel, doch vom Druck der Ringe gepresst schwillt die Wade, schwellen, weil der Durchfluss gehindert, die lebenerhaltenden Wege und weiten mit schon schwarzem Blute die Adern.

(34) Nicht minder wütet gegen die Söhne dieselbe wilde Gewalt und erstickt sie mit tödlicher Fessel, zerfleischt die mitleidwürdigen Glieder. Schon frisst sie sich in die blutige Brust des einen, der da den Körper schrägem Zurücksinken überlassen muss und mit einem letzten Weinen laut den Vater ruft, und den sie, mit starkem Leibe umschlingend, vom Boden erhebt. Der andere dagegen ist noch von keinem Bisse am Körper verletzt, und während er den Fuß anzieht und so den Schwanz der Schlange abzustreifen sucht, schaudert er beim Anblick des leidenden Vaters, wendet von ihm nicht den Blick, und kaum noch hält die Angst unendliches Weinen zurück und den Strom der Tränen, während er schwankt zwischen Verzweifeln und Hoffen.

(44) So, längst schon in währendem Ruhme strahlend, habt ihr ein derart gewaltiges Werk erstellt, ihr großen Meister – auch wenn sowohl ein ewiger Name durch schönere Taten erworben wird und ihr ein viel herrlicheres Werk des Geistes künftigen Ruhme hättet überantworten können (doch Ruhm zu gewinnen, ist jedwede Gelegenheit günstig, und sie zu ergreifen und der Vollendung entgegen zu streben, ist groß) – ihr also, groß darin, harten Stein zu lebenswahrer Gestalt zu beseelen und wahrhaftiges Empfinden in atmenden Marmor zu pflanzen (wir schauen ja die Bewegung, die Wut und den Schmerz, und fast hören wir das Stöhnen), euch machte groß einst das heilige Rhodos, eurer Kunst Ehrenwerk lag jedoch seit unermesslicher Zeit verborgen; nun wieder kann Rom es betrachten und feiert es zahlreich, des uralten Werkes Ruhm ersteht wieder frisch.

Ein Kommentar

1. Wiederauftauchen, zum Wiederaufleben der Stadt Rom ins Verhältnis gesetzt

V. 1: *Ecce*: Man kann, mit Lessing 198, auf Petrons „Troiae Halosis“ (satyr. 89, 29) *ecce alia monstra* und ähnliche Stellen weisen, doch wichtiger ist es zu sehen, wie der Dichter hier und in v. 12 an die Situation des ersten Erblickens erinnert.

V. 2: *Visceribus*: Hier, wie in v. 55 rundend am Ende, der Gedanke des Auftauchens aus dunkler Tiefe ans Licht (v. 3 *dies*, v. 56 *luce*). Zur Messung *visceribus iterum* vgl. z. B. Verg. Aen. 4, 64 und Norden 451. *Iterum reducem*: Eine der in diesem Gedicht nicht seltenen Doppelungen (vgl. v. 9, 14f., 21f., 32f., usw.). Derlei Stilfülligkeit vermeidet dann auch nicht Hässlichkeiten wie dreifaches *-que* (v. 19 und 53).

V. 2f.: *Longinqua – dies*: „Zeitdauer“, vgl. Val. Flacc. 2, 286. Zu *dies retexit* vgl. Luc. 7, 787; das seltenere Verb ist der erwartbaren Lesart *reduxit* vorzuziehen. *Aulis regalibus*: Ablativus der Ortsangabe, z. B. Verg. Aen. 4, 328.

V. 4: Zur Einrückung des Relativpronomens s. Maurach 2006, § 43. *Tite*: Kaiser Titus (Regierung 79-81) errichtete seinen Palast innerhalb des früheren Baukomplexes der Domus Aurea Kaiser Neros, vgl. den zitierten Beitrag von Chrystina Häuber in Buranelli/Liverani/Nesselrath 2006, S. 41-47; grob gesagt, östlich des Kolosseums. Anreden

des Textverfassers an seine Personen wie hier an den Kaiser Titus finden sich seit Homers „Ilias“ oft (Gregor Maurach: *Enchiridion Poeticum*, 2. Aufl. Darmstadt 1989, S. 54f.).

V. 5: *Simulacrum*: „Statue“ wie Verg. Aen. 2, 517 u.ö. Zu *divina ars* s. Cic. nat. deor. 2, 12 u. ö. Das hohe Lob leitet sich von Plin. Nat. Hist. 36, 37 her: *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* (vgl. Bernard Andreae: „Plinius und der Laokoon“, in: 8. Trierer Winckelmannprogramm 1986, S. 5-18, Gegenargumente bei Otto Zwierlein, „Plinius über Laokoon“, in: Hans-Ulrich Cain u.a. (Hgg.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik, Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz 1989, S. 433-443; Woldemar Görler, „Nochmals Plinius und der Laokoon“, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, 133, 1990, S. 176-180). *Docta vetustas*: vgl. Thesaurus Linguae Latinae 5, 1; 1756, 48ff.: Der Ausdruck scheint nachklassisch.

V. 6f.: *Celsa moenia*: aus Ovid, Fast. 3, 92; das Kapitol nennt Vergil so (Aen. 8, 653). Die Textvariante in T (*alta*) ist bloße Spielerei.

V. 7: *Redivivus*: Eigentlich „wieder ins Leben zurück gekommen“; in alten Texten herrscht die Bezeichnung „wiederverwendet“ von Baumaterialien (z. B. Vitruv. 7, 1, 3), doch Prudentius gebrauchte das Wort schon so wie Sadolet (cathem.3, 204).

V. 8: *Primum – summum*: Polare Ausdrucksweise wie Hor. epist. 1, 1, 1; vgl. Homer, Od. 9, 14; Seneca, Agam. 649 u. ö. Lessing ahmte Sadoletto im 13. Kapitel, S. 99 seines „Laokoon“ nach: „Wo fange ich an, wo höre ich auf mein Auge zu weiden?“

V. 9: *Prolem geminam*: vgl. Verg. Aen. 1, 274 und Ov. met. 9, 453 (*gemellam*). *Sinuatos flexibus*: Fülligkeit, vgl. zu v. 2 *iterum reducem*; Ov. met. 9, 64 *flexos...sinuavi in orbes*.

V. 10: *Tortusque*: Cic. Tusc. 2, 22 (1099); Verg. Aen. 5, 276 von Schlangen. Die Lesart *caudas* ist deswegen abzulehnen, weil die Schwänze kaum oder zumindest nicht vornehmlich die wütende Gewalt zeigen und zudem beide gar nicht zu sehen waren. Mit *irasque* geht die Phantasie über das Sichtbare hinaus, s. auch zu v. 15 und 32; das Wort erklärt die Art des *tortus*.

V. 11: *Veros*: „lebensecht“, vgl. v. 52 und Ov. met. 6, 104. *Saxo moriente* ist konzessiv aufzufassen. Reizvoll der Kontrast von *veri dolores* und des desillusionierenden *saxum*.

Die Passage v. 10f. geht vom Erschrecken des Betrachters aus, gibt dann dessen Ursache an, dann das zweiteilige Ergebnis der Schlangenbewegungen: Wunde und, daraus resultierend, Schmerz; das Sterben ist indirekt im moriente angedeutet: Eine folgerichtige Sequenz, von der Prosa durch poetische Substantiva, vom sachlich Erwartbaren durch die Pointe der Desillusionierung („doch nur ein Stein“) geschieden.

V. 12: *Horret*: Erneut der Einbezug des Betrachters. *Adhuc* gibt vor, noch unter dem Eindruck des ersten Erblickens zu stehen, s. zu v. 1. *Ad haec* in T und O ist farblos.

V. 12f.: *Pulsat pectora pietas*: Beachte die Alliteration; *pulsare pectora* wie Plaut. Ep. 528, aber auch Verg. Georg. 3, 106; Sen. Agam. 134. Es fällt auch die Personifizierung des Abstraktums auf, vgl. Maurach 2006, § 24. *Ab* „von ... ausgehend“, vgl. Cic. Sull. 49. Mit *pietas* könnte die Sorge gemeint sein, die der Sohn um den Vater hegt (vergleichbar Hor. epist. 1, 14, 6; dass dieses Wort ein Mitfühlen meinen kann, zeigt der Thesaurus Linguae Latinae 10, 1; 2103, 20-23). So ungefähr verstand auch Winckelmann 324.

V. 14: *Glomerantur*: Nicht „formen Kugeln“ (dies die eigentliche Bedeutung des Worts), sondern „bewegen sich in Kreissegment-Windungen“, eine Wortnuance, welche wohl Vergil erfand (Thesaurus Linguae Latinae 6, 2; 2060, 7, vom kreisenden Schlag der Pferde-Vorderhufen her: Verg. Georg. 3, 117 mit Macr. Sat. 6, 9, 8). *Glomero in*: Ov. met. 6, 19.

Agmen: ein weit ausgedehnter (*prolixum*) Zug (*agmen* wie bei Verg. Aen. 2, 212, 782). *Bini*: einfach „zwei“ als ein Paar (LHS Band 2, 212, b). Die Lesart *vivi* ist sinnlos, denn natürlich sind die Tiere am Leben.

V. 15: *Arduentes*: „Flammend“, vgl. Verg. Aen. 2, 210; gemeint sind wohl die Augen, und auch hier geht die Phantasie über das Sichtbare hinaus. Schlangen bezeichnete Vergil gern als *coluber* im Maskulin, Horaz zweimal im Femininum als *colubra* – warum, dürfte unerfindbar sein. *Sinuosis orbibus*: Füllig, vgl. zu v. 2. *Errat* aus Verg. Aen. 7, 353. Die Lesart *oram* ist nicht als eine Fehllesung der Vorlage. Das sich windende Gleiten ist, als besonders erschreckend, gleich mehrfach ausgedrückt.

V. 16: *Terna*: etwas anders als in Vergils Schilderung werden die drei Gestalten in eine verknotet (vgl. Lessing im 6. Kapitel, S. 58 am Ende). *Terna multiplex*: Das Vielfache der Windungen ist durch die Fülligkeit hervorgehoben.

V. 17: *Vix oculi*: Erneut (v. 10, 12) der Einbezug des Betrachters. Ob das abundante *tuendo* neben *oculi* einen besonderen poetischen Wert darstellt, sei dahingestellt.

V. 18: *Micat*: „vorwärts schießen“ wie Verg. Georg. 3, 439 von einer Schlange, vgl. *emicare* Verg. Aen. 12, 728: Simplex statt des Kompositums, ein geläufiger Poetizismus (Maurach 2006, § 141, 3). Zum hervorhebenden *ipsum* (A, B und besonders C) vgl. Thesaurus Linguae Latinae 7, 2; 316, 67ff. Auch *casus feros* scheint abundant (vgl. zu v. 17).

V. 19: *Totum*: Das Gesamt wird durch „unten“ und „oben“ in seine Teile aufgelöst (Maurach 2006, § 28). Zu *-que...-que* vgl. s. LHS Band 2, 515, a; Norden zu Aen. 6, 336.

V. 20: *Tandem*: Sehr gelungen dargestellt scheint nach der Beschreibung zielstrebigem Herangleitens dann am Ende das endgültige Zubeißen.

V. 21: *Convexum*: Ähnlich v. 22; auf die der Marmorfigur eigene, auffällige Krümmung will Sadoletto durch die Mehrfachbeschreibung hinweisen; *convexus* („hohlrund“) wird sonst das Himmelsgewölbe genannt, z. B. Ov. met. 14, 154. Die Lesart *connexum* in O würde lediglich bereits Gesagtes (v. 20 *implicat*) wiederholen.

V. 22: *membra*: Nicht „Gliedermaßen“, sondern „Körper“, vgl. v. 35; so z. B. Lucr. 2, 282 (Bailey: „body“); Ov. met. 10, 237. *Cernas*: Wieder wie in v. 10, 12 und 17 Einbezug des Betrachters und Aufforderung, die Phantasie walten zu lassen (Lessing Kap. 3, 25f.).

V. 23: *Laniatu*: Dies seltene Wort, z. B. Cic. Tusc. 1, 104 von Tieren, sonst gern im Plural gebraucht. *Dolore – laniatu* ist ein „Hysteron Proteron“, welches die Folge vor der Ursache nennt (Maurach 2006, § 196).

V. 24: *Dat gemitum*: Füllig statt *gemit* (Maurach 2006 § 110). *Crudos*, „mitleidlos“, überträgt eine menschliche Eigenschaft auf Lebloses, und da auch nur auf einen Teil: Übliche Personifizierung (LHS Band 2, 160, Abschnitt 2; Gregor Maurach: *Enchiridion Poeticum*, 2. Aufl. Darmstadt 1989, § 61).

V. 25: *Impatiens*: „unwillig, etwas zu ertragen“ wie Verg. Aen. 11, 639. Es ist also keineswegs stoisches Ertragen gemeint, wie Leopold D. Ettliger: „Exemplum Doloris“, in: Millard Meiss (Hg.): *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 125 glaubte. Lessing 16: „Alles Stoische ist untheatralisch“. *Chelydri*: Eigentlich Wasserschlangen (Bömer zu Ov. met. 7, 272); eine der gewöhnlichen Entnuancierungen wie in *fuga*, wenn das Wort nur ein Sich-Entfernen ohne die Eile meint (Verg. Aen. 9, 15).

V. 27: *frustra!* Derlei Einschübe sind in der Dichtersprache geläufig, vgl. Verg. Aen. 7, 73. *Instat*: „Strengt sich an“ wie bei Verg. Aen. 2, 244.

V. 28: *Anhelum* mit *de* und Abl. ist anscheinend unklassisch, vgl. immerhin Plaut. Cas. 415; Ov. met. 10, 49; LHS Band 2, 262. Die Vorstellung vom Ringen nach Atem kommt vom halb geöffneten Mund der Vatergestalt her. Die Lesart *murmur* ist viel langweiliger als die Illusionsbrechung, vgl. v. 11.

V. 29: *At* ist seltsam: Nach der Darstellung des Gefesseltwerdens im oberen Körperbereich jetzt die Schlangenwindungen unten; erwartbar wäre also ein „Und auch drunten an den Beinen [...]“. *Lapsu crebro*: „mit häufigem Gleiten“ gibt wenig Sinn, also eher „mit vielfältigem, in verschiedene Richtungen gehendem Gleiten“. Zu *lapsus* von Schlangen Verg. Aen. 2, 225 (Sadolets Vorbildstelle). *Subintrat*: das *sub-* bezeichnet das Heimliche, ein

späterer Beleg: Augustin, Civ. Dei 1, 32 (Corpus Christianorum 47, 32, 15). Die da heranschleicht, ist allerdings nicht diejenige, welche biss; oder meinte Sadoletto „von unten“? V. 30: *Genua infima*: „unterste Knie“ wäre sinnlos, also „Adjektiv statt Adverb“ (Maurach 2006, § 53) „unten an den Knien“.

V. 32f.: *vitalia venas*: Gemeint wohl die Blutwege, welche das Leben des Körpers ermöglichen; *pulsus* für „Pulsieren“ (des Blutes) auch Tac. Ann. 6, 50, 2. Mit *vena* zusammen, gleich drei Wörter für die Blutwege, stärkste Betonung der tödlichen Zugschnürung. *Liventeis*: Erneut geht das Gedicht über das Sichtbare hinaus. Die Form des Partizip Präsens *-eis* (vgl. auch v. 43) ahmt die Schreibweise nach, welche man zu Sadolets Zeit leicht auf Inschriften finden konnte (LHS Band 1, 440, Zusatz). Das Subjekt zu *distendunt* ist *vitalia*, das Objekt *venas* so, als handelte es sich um zweierlei (Maurach 2006, § 25, 103).

Das Gedicht beschrieb bis hierher das, was mit dem Vater geschah, und dies gleichsam von „oben“ nach „unten“. Jetzt schließt an seine Fesselung „unten“ die Fesselung der Knaben an; dann geht der Blick wieder nach oben.

V. 34: *Vis effera*: So nach Verg. Aen. 10, 898.

V. 35: *Membra*: S. auch zu v. 22 und beachte die Alliteration zu *miseranda*. Wirkungsvoll ist das Schreckliche an den Anfang des Verses gestellt und isoliert worden, vgl. so berühmte Versanfänge wie Verg. Aen. 1, 11; 12, 947, usw. *Depasta*: *depascor* bedeutet eigentlich „fressen“; Vorbildstelle Verg. Aen. 2, 215, wo die Kinder in der Tat gefressen werden.

V. 37-9: Die ebenso breite wie verzwickte Periode ist so vereinfachbar: *Serpens, postquam pueri pectus momordit, sublevat eum, qui retro cadit flensque patrem invocat*. Auf den Biss folgt das Zurücksinken dessen, der im Sterben weinend nach dem Vater ruft. Die Ausgaben W, T und O haben das Ganze versimpelt.

V. 37: *Linguentem*: Als ob ‚er‘ (d. h. seine Seele) den Leib bereits verlasse, ergänze also *natum*. Das Leiden des Knaben wird demnach durch gleich zwei Partizipien geschildert. *Corpora* ist ein „poetischer Plural“ für einfaches *corpus* (Maurach 2006, § 121, 1).

V. 38: *Fletu et*: Spätstellung der Kopula (Maurach 2006, § 39). Zu *genitor* vgl. Verf., Germanicus und sein Arat, Heidelberg 1978, 24 zu v. 2; zu *voce cieo* s. Verg. Aen. 3, 68.

V. 39: *Orbis*: Die Windung in der Kniekehle ist gemeint. *Valido volumine* alliteriert (vgl. v. 12f., 16 und 37); vgl. Verg. Aen. 2, 208. *Fulcit* ist seltsam, denn das Verb bedeutet eigentlich „stützen“, was hier sinnlos, denn das Tier zieht den Knaben tödend in die Höhe. Notbehelf oder Textverderbnis (etwa statt *surpit*)?

V. 40f.: *Corpora* wieder ein poetischer Plural (s. zu 37), zudem „Accusativus Graecus“ des Bezuges; *planta*, eigentlich „Sohle“, meint hier den ganzen Fuß: Pars pro Toto.

V. 42: *Haeret in illo*: „hängt (mit den Augen) an ihm“ (so seit Verg. Aen. 1, 495; Thesaurus Linguae Latinae 7, 2; 2495, 59ff.).

V. 43: *Iamiam*: an sich umgangssprachlich, dann von Vergil in die Dichtersprache eingeführt (vgl. Aen. 2, 701). *Cadenteis* mit *iamiam* legt „beinahe fallend“ nahe. *Fletus lacrymasque*: Der Stein zeigt keine Zähne, die Phantasie geht über das bloß Sichtbare hinaus (vgl. zu v. 10, 15 und 32): „Weinen und Tränen“ ist eine Doppelung.

V. 44: *Anceps in dubio*: Erneut eine Doppelung („ungewiss voller Zweifel“). Sehr gelungen diese Momentaufnahme, welche das „gemischte Gefühl“ im Knaben zeigt. *Ergo*: Dieses gleichsam das Fazit ziehende Wort mitten im Vers, was durchaus klassisch anmutet, vgl. Hor. sat. 1, 3, 124; 4, 13 u. ö.

V. 45: *Laude nitenteis*: „Strahlend im Lobe der Betrachter“ ist einfach zu verstehen, schwieriger *melioribus actis*: Nimmt man *actis* wörtlich, kann man daran denken, dass die Künstler sich einen würdigeren Gegenstand für ihre Tat hätten auswählen können (ob Sadoletto an einen christlichen dachte, ist unerweislich). Darum stimmt Sadoletto auch das Lob

des Plinius (nat. hist. 36, 37) *summi artifices* zu *magni* herab. Dieser Passus ist der interessanteste des ganzen Gedichtes; an ihm geht die Paraphrase in Buranelli/Liverani/Nesselrath 2006, S. 140 Mitte, Absatz 2 treffsicher achtlos vorüber.

V. 48: *Ingenium*: Werk des Geistes, eine leicht begreifliche Metonymie (Maurach 2006, § 153f.; s. Thesaurus Linguae Latinae 7, 1; 1533, 65ff.).

V. 49f.: *Oblata*: Ergänze hier und zu *egregium* ein *est* zu „Es ist etwas Großes“. Zu *facultas ad* ohne Gerundivum vgl. Thesaurus Linguae Latinae 6, 1; 147, 84 (nur ein Mal belegt, immerhin beim viel gelesenen Boethius). Zu *facultatem rapere* s. Cic. Flacc. 19. Der Gedanke ist, dass es bedeutendere Gegenstände, an denen die Meister ihre Kunst hätten zeigen können, sehr wohl gegeben hätte, dass man aber im Grunde durch jedweden Gegenstand Lob erringen könne, wenn man ihn nur bis zum Gipfel der Vollendung (*fastigium*) zu führen weiß.

V. 51: *Vivis*: Im Gegensatz zu *rigidus*, vgl. Enk zu Prop. 2, 31, 8 *vivida signa*, „fast schon lebende Statuen“.

V. 52: *Eximius*: mit Infinitiv, LHS Band 2, 350. *Veros* statt *vivos* in T und O ist erforderlich, um eine sinnlose Wiederholung zu vermeiden; das Wort meint „lebensecht“ wie in v. 11. *Spiranti*: Zum Topos des „atmenden Steins“ vgl. Verg. Georg. 3, 34; Norden und Austin zu Verg. Aen. 6, 847; G. Maurach, Bemerkungen zu lateinischen Autoren, in: Acta Classica 15, 1972, 66, Anm. 71.

V. 53: *-que*: Dreimaliges *-que* soll archaisierend wirken, LHS Band 2, 515 Mitte, 770; Hor. c. 3, 4, 46f.; Verg., Georg. 3, 344 (viermal). Die Verschleifung übers Versende hinweg ist durchaus klassisch, vgl. Hor. c. 3, 29, 35. Die Tonlage wird hochdramatisch, beachte die „Wut“ der Tiere, die „Bewegung“ aller Figuren und den „Schmerz“ der Betroffenen.

V- 54: *Obtulit* statt *extulit* ist lediglich spielende Variante in T.

V.55: *Sacra Rhodos*: Die Lesart *clara* ist nur Angleichung an Hor. c. 1, 7, 1. *Honores*: Gemeint ist die gebührende Beachtung, Auszeichnung und ehrende Belobigung (vgl. Verg. Georg. 2, 404: „Schmuck“).

V. 56: *Luce secunda*: *Secunda* ist nicht als ein Nominativ mit *Roma* zu verbinden (so anscheinend Daltrop 11); man würde in diesem Sinne eher ein *altera* erwarten; es ist wohl eher ein Ablativ im Sinne von „förderlich“, „günstig“ wie von Winden: Das Werk wird wieder sichtbar.

V. 57: *Frequens*: Man kam in hellen Scharen, das wieder entdeckte Kunstwerk zu betrachten (s. „Laocoonte“ 129ff.).

V. 58: *Gratia parta*: „Ruhm“ oder „Ansehen“ gewann das Werk; *recens*: „frisch“ (wie am ersten Tage).

V. 59: *Extendere fata*: „Die vom Geschick zugemessene Zeit ausdehnen“ (vgl. Sen., Herc. Oet. 971). *Extendere – intendere*: Abschließend-eindrückliches Wortspiel, derlei war man seit Urzeiten gewöhnt (O. Skutsch zu Ennius, annal. 79-82 und S. 670).

V. 60: *Luxus*, usw.: Die Lesart von T und O (abgesehen von *extendere*) ist nicht unmöglich; die von B hat den Vorteil, dass am Anfang die Ursache (Luxusstreben und das dazu nötige Geld) erwähnt wird, am Ende das üble Resultat: Hoffart und dass mit *in-anem – in-tendere* ein Gleichklang erzielt ist.

Kurzer Versuch einer Würdigung

Über die kunsthistorischen und kunstphilosophischen Fragen erlaube ich mir keinerlei Meinung; allein die philologischen Fragen sollen angesprochen und auch nur hinweismäßig beantwortet werden.

Zuvor ein Blick auf Vergils *Aeneis* 2, 199-133, auf die vergilische Laokoon-Erzählung. Der Hauptunterschied ist der, daß bei Vergil die Laokoon-Szene am Strande vor Troia nur

eine kurze Episode darstellt in der Erzählung des Aeneas, wie es kam, daß die verblendeten Troianer das Hölzerne Pferd in ihre Mauern zogen. Nicht nur die Lügengeschichten des Sino erschüttern die Gemüter, sondern auch die Laokoon-Episode, wie da von zwei riesigen Schlangen, die durchs Meer heranschwimmen, zunächst seine Söhne verschlungen werden und danach der Vater angefallen, zweimal am Körper, zweimal am Halse umschlungen und endlich von oben her – Vergil sagt nicht genau, wie – getötet wird. Danach laufen die Bestien hinauf zur Burg. Ganz anders Sadoletto: Er beschreibt naturgemäß einzig und allein die Marmorgruppe, Vor- und Nachgeschichte der Sagenfigur kümmern ihn nicht.

Der zweite Unterschied ist, daß Vergil die Kinder das erste Opfer der Drachen sein läßt, dann erst den Vater. Sadoletto kehrt diese Reihenfolge um, ist doch die Hauptgestalt der Gruppe ersichtlich der Vater. Mit ihr beginnt der Humanist, sicher in seiner Gewichtung, sein Gedicht.

Daß Sadoletto seinen Vergil anklingen ließ, ist längst festgestellt;⁸ *implector* und *amplector* verwenden naturgemäß beide (Sadoletto v. 35, Vergil v. 215), dazu *depascor* (Sadoletto v. 36, Vergil v. 215). Interessant ist nun aber, daß beide, Sadoletto und Vergil, es vermeiden, den eigentlichen Tod des Laokoon zu schildern. Was die beiden Texte unterscheidet, ist zuletzt – sicherlich wird man noch mehr zu diesem Thema sagen können – dies, daß Vergil dort, wo er Details angibt, vorwiegend Details an den Schlangen nennt, wohingegen Sadoletto vornehmlich Einzelheiten der menschlichen Körper angibt. Ganz vergilisch ist dann aber die Parenthese in v. 27: *frustra!*

Sadoletto weiß seine Verse dadurch interessant zu machen, daß er vorgibt, eben erst das Standbild erblickt zu haben (v. 1, 12 und 17). Weiterhin lobt er die Kunst, dem Stein gleichsam Leben und Odem einzuhauchen (besonders v. 31-33) und so zu schreiben, daß er den Betrachter einbezieht.⁹ Geschickt spielt der Dichter immer wieder mit dem Gegensatz von Erzählung vom Leiden der Menschen, wie die Phantasie sie sich vorstellt, und dem Hinweis, daß es doch nur um einen Stein geht.

Das Lob des Kunstwerks ist in sich unterschieden: Einerseits würdigt der Dichter die hohe Meisterschaft der Bildhauer, andererseits läßt er durchblicken, daß er sich einen edleren Gegenstand hätte vorstellen können: Ein erstaunliches, ein ganz eigenständiges Urteil.¹⁰ Vielleicht darf man die Frage nach den „besseren Werken des Geistes“ mit dem Ende des Gedichts, mit dem Aufruf verbinden, statt nach Luxus doch besser nach geistigem Tun zu streben: Wüßte sich Sadoletto ein Werk, das diesen Gedanken nahe legte?

Nicht unwichtig ist festzustellen, daß Sadoletto, der die Skulptur doch nur wenige Tage nach ihrer Entdeckung sah, eindeutig aussagt, die Schlange, die den Vater tötete, bisse in dessen Seite. Das muß man festhalten gegenüber Versuchen, mit Bezug auf den fehlenden rechten Arm des Vaters an einen Angriff von oben (der Miniatur in einem Vergilkodex entsprechend) zu denken¹¹.

⁸ Settis 1999 zitiert S. 119, Anm. 5 dazu nur die Arbeit von Pigeaud, diese ist jedoch viel reicher als daß sie nur das Verhältnis Sadoletos zu Vergil behandelte.

⁹ Immer wieder regt ein Vers die Phantasie dazu an, über das am Stein Sichtbare hinaus zu gehen (v. 24, 33, 54).

¹⁰ Ob bei den *meliora acta* an die im 15. und 16. Jahrhundert lebhaft Diskussions darüber zu denken ist, ob die Malerei oder die Bildhauerei die höhere Stufe der Kunst bedeute, bleibe dahingestellt (s. Maurach 1992, S. 261, Anm. 1 mit Literatur).

¹¹ Erörterung dieser Frage mit Literatur bei Maurach 1992, S. 262, Anm. 3.

Festzuhalten ist auch, daß der Vater – Sadoleto macht dies sehr klar – sich heftig wehrt und Angstschreie ausstößt, wie bei Vergil (dies betont Lessing Kap. 1, S. 12). Es war daher wenig glücklich, hier von einem stoischen Ertragen zu sprechen (vgl. den oben zitierten Aufsatz von Ettliger, S. 125), allein *impatiens* in v. 25 verbietet das. Sadoleto läßt an einem entsetzlichen Erleiden keinen Zweifel, auch wenn er – auch dies ist eine interessante Eigentümlichkeit dieses Gedichtes – seine Schilderung des Leidens immer wieder, wie gesagt, gleichsam konterkariert, indem er ins Bewusstsein hebt, daß es sich ja doch nur um einen Stein handle.

Wenn man nun nach dem sprachlichen Rang von Sadolets Versen fragt, so darf man ohne weiteres seine Eleganz loben, doch man sollte auch nicht übersehen, daß sich da zuweilen Unklares einschleicht (*docta* in v. 5, der Passus 36ff., *membra* in v. 22 muß man sich aus dem Zusammenhang heraus als Umschreibung für den Körper erklären). Wenn aber Johann H. Zedler Sadoleto ob seiner „netten und zierlichen Schreibart“ preist, dann wird man gern zustimmen.

Verzeichnis der ganz oder vorwiegend auf den Text bezogenen Publikationen

- Horst Althaus: *Laokoon*, Bern/München 1968 [zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der Ansichten Winckelmanns, Lessings und Goethes]; 2., erweiterte Aufl. Tübingen 2000.
- Roland G. Austin: *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*, with a Commentary by R. G. Austin, London 1964, S. 293f. [nicht abgesicherter Text des Gedichtes].
- Francesco Buranelli, Paolo Liverani, Arnold Nesselrath (Hgg.): *Laocoonte alle origini dei Musei Vaticani*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Vatikan 2006-2007, Rom 2006 [mit Beiträgen u.a. zur Fundgeschichte und einer unzureichenden Paraphrase des Gedichtes].
- Georg Daltrop: *Die Laokoon-Gruppe im Vatikan* (Xenia 5), Konstanz 1982.
- Richard M. Douglas: *Jacopo Sadoleto 1477-1547. Humanist and Reformer*, Cambridge (MA) 1959 [Biographie und Werkübersicht].
- C. C. van Essen, „La découverte du Laocoon“, in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling, Letterkunde*, 18, 1955, S. 291-308.
- Nikolaus Himmelmann: „Laokoon“, in: *Antike Kunst*, 34, 1991, S. 97-115.
- Pierre Laurens: *Musae Reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Bd. 1, Leiden 1975, S. 214-6 [nur eine der Varianten wird erwähnt, die in v. 52; der Text ist dementsprechend schlecht, die Interpunktion ist irreführend].
- Gotthold E. Lessing: *Laokoon*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hg. v. Karl Lachmann und Franz Muncker, Bd. 9, 3. Aufl. Stuttgart 1893, S. 15ff. [insel-Taschenbuch 1048, 1988 mit fehlerhafter Übersetzung S. 53f.].
- [LHS:] Lateinische Grammatik, Bd. 1: Manu Leumann, Lateinische Laut- und Formenlehre, 2. Aufl. München 1977; Bd. 2: Johann B. Hofmann/Anton Szantyr, Lateinische Syntax und Stilistik, München 1965
- Gregor Maurach: „Der vergilische und der vatikanische Laokoon“, in: *Gymnasium*, 99, 1992, S. 227-247 [es ist mittlerweile klar, daß meine Zustimmung zu Pollacks Arm-Ergänzung falsch war].
- Gregor Maurach: *Lateinische Dichtersprache*, 2. Aufl. Darmstadt 2006.
- Eduard Norden: *P. Vergilius Maro, Aeneis VI*, 4. Aufl. Darmstadt 1957.
- M. Pigeaud, „La découverte du Laocoon et le poème des Jacques Sadolet“, in: M. R. Herrera u.a. (Hgg.), *Thesauramata philologica Josepho Orozio oblata III* (Helmantica 46), Salamanca 1995, S. 463-484 [kluge Bemerkungen zur Frage nach den Unterschieden zu Vergil, u.a. zu dem von Vergils „Schrei“ und Sadolets „Stöhnen“, ferner nach dem Schönen im Gedicht und

in der Skulptur, zuletzt zur Nachwirkung, zugleich aber bietet sie den schlechten Text von Laurens am Ende als Appendix].

- Salvatore Settis: *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999 [Sadoletos Text S. 118-121].
- Johann J. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), Nachdruck Darmstadt 1972, bes. S. 155, 182 und 323f.
- Matthias Winner: „Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 16, 1974, S. 83-121.
- Matthias Winner (Hg.): *Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mainz 1998.