

Laokoon in Literatur und Kunst



Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Michael Erler, Dorothee Gall,
Ludwig Koenen, Clemens Zintzen

Band 254

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Laokoon in Literatur und Kunst

Schriften des Symposions
„Laokoon in Literatur und Kunst“
vom 30. 11. 2006, Universität Bonn

Herausgegeben von
Dorothee Gall
und
Anja Wolkenhauer

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-020126-0

ISSN 1616-0452

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Copyright 2008 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin.

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, Mikro-
verfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

Vergil, Sadoletto und die ‚Neuerfindung‘ des Laokoon in der Dichtung der Renaissance¹

ANJA WOLKENHAUER

Alle Berichte über die Wiederentdeckung des Laokoon nennen zwei antike Autoren, um die Großartigkeit des Fundes zu bezeugen: Plinius d. Ä., dessen Bemerkung in der *Naturalis historia* die Identifikation der Skulptur ermöglichte und ihre Qualität verbürgte, und Vergil, der in der *Aeneis* der Figur des Laokoon ihre klassischen Züge verliehen hatte.² Zu diesen beiden Texten gesellten sich bald nach dem Fund zahlreiche Bildgedichte,³ die – auf den antiken Autoritäten aufbauend – den Laokoon als literarische Figur zurückzugewinnen suchten.⁴ Mehr noch: Sie gaben der Figur Facetten, die über die vergilische Tradition hinausgingen; sie übertrugen Motive, die aus der Betrachtung der Statue gewonnen waren, in die Literatur. Schließlich übernahmen sie auch die Würdigung des Fundes und seine internationale Publikation. Während die Fundberichte sich durchgehend

1 Für Rat und Unterstützung möchte ich Anna Giulia Cavagna, Ulrike Egelhaaf-Gaiser, Robert Kirstein, Francesco Lo Monaco, Walther Ludwig, Susanne Muth, Christine Tauber, Juan Valverde Abril und Otto Zwierlein von Herzen danken, besonders aber Dorothee Gall, von deren Anregungen dieser Aufsatz in vielerlei Hinsicht profitiert hat.

2 Plin. nat. 36,36-37; Verg. Aen. 2, bes. 201-227 (s. u.).

3 Als Bildgedichte bezeichne ich nicht nur ekphrastische Gedichte, sondern darüber hinaus auch jene, denen das Kunstwerk Anlass der Dichtung ist, die aber auf eine Beschreibung verzichten. Von einem rezeptionsgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, weisen Bildgedichte ohne Ekphrasis darauf hin, dass der jeweilige Autor ein Vorhandensein der bildlichen Vorstellung beim Betrachter voraussetzen konnte. Wie diese gewonnen wurde, durch Betrachtung des Originals, einer Kopie, eines Stiches oder eines ekphrastischen Gedichts, ist oft nicht zu ermitteln. – Eine differenzierte Übersicht möglicher Kategorien für die Analyse von Bildgedicht findet sich bei Gisbert KRANZ, *Das Bildgedicht I: Theorie, Lexikon, Bibliographie*, Köln (1981; *Literatur und Leben* 23,1) 19-416.

4 Eine äußerst hilfreiche Zusammenstellung zeitgenössischer Texte, die im Zusammenhang mit der Wiederauffindung der Laokoonstatue entstanden sind, bietet MAFFEI (1999).

an italienischsprachige Leser wandten,⁵ war das Publikum der lateinischen Dichtungen nicht mehr nur römisch oder italienisch, sondern international: die *res publica litterarum*.

Das einflussreichste dieser Bildgedichte steht im Zentrum meiner Überlegungen. Es stammt von Jacopo Sadoleto (1477-1547).⁶ Im Folgenden werde ich der Frage nachgehen, wie er mit der doppelten Herausforderung von Text und Statue umgegangen ist, welche Züge er für den Laokoon hinzugewonnen hat, nach welchen Kriterien seine Zeitgenossen sein *carmen de Laocoonte* beurteilten und wie die frühe Rezeption des *Laokoon* nicht nur in Bildzeugnissen (die schon mehrfach zusammengetragen wurden), sondern auch aus der Perspektive der Texte zu rekonstruieren ist.

Sadoletos *carmen* zwischen Vergils epischer Erzählung und der Skulptur

Die antike Laokoonskulptur wurde am 14. Januar 1506 in Rom gefunden. Schon bald danach beanspruchte Papst Julius II. sie für sich und erwarb sie im März 1506 für seine Antikensammlung, die in den folgenden Jahren in der Villa del Belvedere entstehen sollte.⁷ Unter den ersten Autoren, die den Laokoon auch als literarisches Motiv wiederentdeckten, war Jacopo

5 Vgl. MAFFEI (1999) 99-111; allein der in einer Mischung von Volgare und Latein verfasste Bericht von Giovanni de' Cavalcanti (106) wäre vielleicht auch für Nichtitaliener verständlich gewesen.

6 Zur Biographie noch immer maßgeblich: Richard M. DOUGLAS, Jacopo Sadoleto 1477-1547. Humanist and Reformer, Cambridge/Mass. (1959). Das Gedicht wird häufig auf sehr unterschiedlichen Grundlagen nachgedruckt, seit einigen Jahren liegt jedoch auch eine erste kritische Edition vor: MAURACH (1992,2). Ohne Kenntnis von Maurachs Edition scheint der hilfreiche Aufsatz von PIGEAUD (1995) entstanden zu sein.

7 Über die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Belvedere, besonders auch über die Akzentverschiebung vom Antikenprogramm zur Selbstdarstellung informiert in größter Ausführlichkeit WINNER/ANDREAE/PIETRANGELI (1998). – Der genaue Ort und Zeitpunkt der Aufstellung der Statue innerhalb der Villa del Belvedere scheint weiterhin unklar. Arnold NESSELRATH, Il Cortile delle Statue: Luogo e Storia, in: WINNER/ANDREAE/PIETRANGELI (1998) 1-16, bes. 5 und 8, weist auf einen Brief von Grossino an Isabella d'Este vom 16.08.1511 hin, der darauf schließen lässt, dass der Laokoon erst zu diesem Zeitpunkt in den Cortile versetzt worden ist und vorher an einem anderen Platz innerhalb des Villengeländes aufgestellt war; Frommel hingegen geht, wenn ich es richtig verstehe, von einer Aufstellung im Cortile del Belvedere bereits 1506 aus: Christoph Luitpold FROMMEL, I tre Progetti Bramanteschi per il Cortile del Belvedere, in WINNER/ANDREAE/PIETRANGELI (1998) 17-65, bes. 49.

Sadoleto. Er lebte und studierte zu dieser Zeit in Rom, so dass eine Grundlage seines *carmen de Laocoonte*⁸ in der genauen Betrachtung der Skulptur zu suchen sein dürfte, die, wie ein Augenzeuge bemerkte, die Massen derart anzog, dass man hätte meinen können, ein heiliges Jahr sei ausgerufen worden: „Tutta Roma die noctuque concorre a quella casa che li pare el jubileo. La maggior parte dei Cardinali sono iti ad vedere“.⁹ Es ist anzunehmen, dass diese Anziehungskraft auch auf Sadoleto wirkte.

Sadoleto schrieb sein *carmen* aber auch in gründlicher Kenntnis der Laokoonerzählung in Vergils *Aeneis*. Vielfach verweist er auf das berühmte Vorbild und legt seinen Lesern selbst den Vergleich mit dem vergilischen Praetext nahe. Die den meisten humanistischen Lesern sicher geläufige Passage im zweiten Buch der *Aeneis* lautet:

Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos, sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras. ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta – horresco referens – immensis orbibus angues incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;	205
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque sanguineae superant undas, pars cetera pontum pone legit sinuatque immensa volumine terga. fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant ardentisque oculos suffecti sanguine et igni	210
sibila lambebant linguis vibrantibus ora. diffugimus visu exsanguis. illi agmine certo Laocoonta petunt; et primum parva duorum corpora natorum serpens amplexus uterque implicat et miseros morsu depascitur artus;	215
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam bis medium amplexi, bis collo squamea circum terga dati superant capite et cervicibus altis. ille simul manibus tendit divellere nodos	220
perfusus sanie vittas atroque veneno, clamores simul horrendos ad sidera tollit: qualis mugitus, fugit cum saucius aram taurus et incertam excussit cervice securim. at gemini lapsu delubra ad summa dracone	225
effugiunt saevaeque petunt Tritonidis arcem, sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.	

8 Zum Titel s. Anm. 12.

9 Zitat aus dem Brief eines ungenannten, in Rom weilenden Freundes in dem Brief von Giovanni Sabadino degli Arienti vom 31.01.1506 an Isabella d'Este, hier zitiert nach MAFFEI (1999) 105.

Laokoon, durch Los zum Priester des Neptun bestimmt, begann gerade, einen riesigen Stier am festlichen Altar zu schlachten. Da gleiten plötzlich von Tenedos her zwei Schlangen – entsetzlich noch in der Erzählung! – in gewaltigen Windungen über die ruhige Tiefe her und streben gemeinsam dem Strand zu. Ihre hochauferichteten Oberkörper und ihr blutfarbener Kamm ragen aus den Wellen auf, der restliche Körper schleppt sich flach über das Meer und lässt den gewaltigen Rücken im Bogen sich krümmen. Das schäumende Meer zischt; schon waren sie an Land. Ihre Augen brannten, von Blut und Feuer unterlaufen, mit zitternden Zungen leckten sie zischelnd ihre Mäuler. Wir fliehen, leichenblass, bei diesem Anblick. Jene eilen, ihres Zieles gewiss, auf Laokoon zu. Zuerst umschließt jede der beiden die zwei kleinen Kinderkörper und zerfleischt beißend die erbarmungswürdigen Glieder, dann ergreifen sie ihn, der zur Hilfe eilt und Waffen trägt, und umschlingen ihn in großen Windungen. Schon haben sie ihn zweimal in der Mitte umfassen, zweimal die schuppigen Rücken um seinen Hals gelegt und erheben nun Kopf und Nacken hoch über ihn. Er müht sich mit seinen Händen die Knoten zu lösen – seine Priesterbinde ist von Eiter und schwarzem Gift durchtränkt – und erhebt zugleich ein angsteinflößendes Geschrei zu den Sternen: ein Brüllen, wie wenn ein verletzter Stier vom Altar flieht und das Schlachtbeil, das ihn ungenau getroffen hat, vom Nacken schüttelt. Die beiden Schlangen aber gleiten fliehend hoch zum Tempel, eilen zur Festung der grausamen Athene und verbergen sich zu Füßen der Göttin unter dem Rundschild.

Dem ausführlich geschilderten dramatischen Auftritt der Schlangen (Aen. 2,203-213) folgt zuerst der Angriff auf die Söhne, dann derjenige auf den Vater (VV. 213-222), bis im Vergleich Laokoons mit einem Opfertier der Höhepunkt erreicht ist (VV. 223-224). Die Reflexionsebene des Vergleichs ruft zusammen mit dem einführenden Sprecherkommentar *horresco referens* (204) den am Rande des dramatischen Geschehens stehenden Erzähler, Aeneas, in Erinnerung und mit ihm zugleich die beiden Erzählungen, die der Laokoonepisode ihren überindividuellen Sinn verleihen: die Einnahme Trojas und der schwierige Weg bis zur Gründung Roms.¹⁰

Sadoletos ebenfalls hexametrisches *carmen* weist eine ausgewogene Dreiteilung auf: Der erste Abschnitt bringt neben einer knappen Fundskizze eine historische Einordnung und die wegweisende erste Betrachterreaktion *horret adhuc animus*, die unter Rückgriff auf das vergilische Vorbild des *horresco referens* den Weg für die eigentliche Erzählung eröffnet (VV. 1-13). Im Zentrum des Gedichtes (14-44) steht eine fein ausdifferenzierte Darstellung der Skulptur in ihrer Wirkung auf den Betrachter; der gleichzeitige Blick Sadoletos auf Vergil wird hier vor allem im Vokabular spürbar.¹¹ Der Bogen schließt sich mit Überlegungen zu den Künstlern und

10 Zur Tradition der Laokoonfigur und ihrer Gestaltung bei Vergil s. die Analyse bei ZINTZEN (1979).

11 Vgl. etwa die Wort- und Positionsparallelen: *Laocoonta petit* bzw. *petunt .../ implicat* jeweils in erster Position in aufeinanderfolgenden Versen bei Sadoletto 19-20, Verg. Aen. 2,213 und 215; in gleicher Endposition *nodo/ nodos* bei Sadoletto 30,

der Relevanz ihres künstlerischen Handelns (45-60). Ich gebe den Text hier ebenfalls mit einer anschließenden Arbeitsübersetzung wieder:¹²

Carmen de Laocoonte

Ecce alto terrae e cumulo ingentisque ruinae
visceribus, iterum reducem longinqua retexit
Laocoonta dies. aulis regalibus olim
qui stetit atque tuos ornabat, Tite, penates,
divinae simulacrum artis (nec docta vetustas 5
nobilius spectabat opus) nunc celsa revisit
exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
quid primum summumve loquar? miserumne parentem
et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
terribili aspectu? tortusque irasque draconum 10
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
ardentes colubri et sinuosis orbibus errant 15
ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
vix oculi sufferre valent crudele tuendo
exitium casusque feros: micat alter et ipsum
Laocoonta petit totumque infraque supraque
implicat et rabido tandem ferit ilia morsu. 20
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
adnixus laevam impatiens ad terga chelydri 25
obicit; intendunt nervi collectaque ab omni
corpore vis – frustra – summis conatibus instat.
ferre nequit rabiem, et de vulnere marmor anhelum est.

Verg. Aen. 2,220. Parallelen im Vokabular ergeben sich natürlich bereits aus der ähnlichen Situation; vgl. aber besonders *horret adhuc*, wdh. 42 *horret* bei Sadoletto 12 mit Verg. Aen. 2,204 *horresco referens*; *ligat ligant* bei Sadoletto 30, Verg. Aen. 2,217; *depasta/depascitur* bei Sadoletto 35, Verg. Aen. 2,215; *divellere* bei Sadoletto 39, Verg. Aen. 2,220. Ausführlicher dazu G. P. MARAGONI, Sadoletto e il Laocoonte. Di un modo di descrivere l'arte, Parma (1986) 21.

12 Der lateinische Text folgt bis auf geringfügige Eingriffe in die Zeichensetzung der kritischen Ausgabe von MAURACH (1992,2), der die Editionen von 1532 und 1548, die Werkausgabe von 1607 und Toscanus' Anthologie herangezogen hat (s. dazu Anm. 36 und 37). Bei seiner ersten Erwähnung, in Bembos Brief vom 5. Mai 1506 wird das Gedicht als *carmen de Laocoonte* bezeichnet (s. u.), in den ersten beiden Drucken lautete der Titel *Laocoon*. Wann und wo der Titel *De Laocoontis statua*, den auch Maurach verwendet, zuerst auftrat, habe ich nicht ermitteln können.

at serpens lapsu crebro redeunte subintrat
 lubricus intortoque ligat genua infima nodo 30
 absistunt surae spirisque prementibus arctum
 crus tumet, obsaepto turgent vitalia pulsu,
 liventesque atro distendunt sanguine venas.
 nec minus in natos eadem vis effera saevit
 implexuque angit rapido miserandaque membra 35
 dilacerat. iamque alterius depasta cruentum
 pectus in obliquos linquentem corpora casus
 extremo in fletu et genitorem voce cientem,
 circumiectu orbis validoque volumine fulcit.
 dum parat adducta caudam divellere planta 40
 alter adhuc nullo violatus corpora morsu,¹³
 horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
 et iamiam instantes fletus lacrymasque cadentes
 anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
 qui tantum statuistis opus iam laude nitentes, 45
 artifices magni, quamquam et melioribus actis
 quaeritur aeternum nomen multoque licebat
 clarius ingenium venturae prodere famae,
 attamen ad laudem quaecumque oblata facultas,
 egregium hanc rapere et summa ad fastigia niti. 50
 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 secunda¹⁴
 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. 60

Über Laokoon. [1-7] Sieh, wie die langwährende Zeit aus dem aufgehäuften Erdreich und den Eingeweiden der riesenhaften Ruine den Laokoon wiederum aufgedeckt hat: einen Rückkehrer. Er, der einst in den kaiserlichen Hallen stand und dein Haus, Titus, zierte, ein Kunstwerk von göttlicher Machart – das kunstverständige Altertum kannte kein würdigeres Werk –, sieht nun erneut, vom Dunkel befreit¹⁵ die hochragenden Mauern des wiedererstandenen Rom. [8-12] Was soll

13 Vers 41 wird von Maurach ausgespart, wobei er die Zeilennummer freihält; andere – wie etwa PEROSA/SPARROW – haben ihn unkommentiert aufgenommen, wenn auch der Platz gelegentlich wechselt. MAURACH (1992,2) 249; Alessandro PEROSA/John SPARROW, *Renaissance Latin verse*, London (1979) 184-186.

14 Zu Diskussion um die Zuordnung des Attributs (*luce secunda/ secunda Roma*) s. PIGEAUD (1995) 474; MAURACH (1992,2) 260.

15 Zu erwarten wäre *qui ... exemplus*, doch scheinen hier die nachgestellten Appositionen *simulacrum* und *opus* weiterzuwirken und das Genus zu bestimmen.

ich als erstes, was als letztes nennen? Den bedauernswerten Vater und seine beiden Söhne? Oder die in Windungen gekrümmten Schlangen, schrecklich anzusehen? Umschlingung und Wut der Drachen und die Wunden und den lebensechten Schmerz im sterbenden Stein? Es graut mich noch immer, und vom stummen Bild her erschüttert liebevolle Zuneigung, gemischt mit großer Angst mein Herz. [13-44] Die beiden Schlangen ziehen sich zusammen in weitem Schwung, sie flammen auf und zucken hin und her in gewundenen Ringen und umschüren die drei Körper mit einem vielfachen Band. Kaum vermögen die Augen den Anblick des grausamen Endes, des schrecklichen Untergangs zu ertragen. Da schießt die eine Schlange hervor und greift Laokoon selbst an und umwickelt ihn ganz, unten und oben, und verwundet schließlich mit wütendem Biss seinen Unterleib. Zurückgebogen weicht der Körper aus; man sieht, wie die Glieder sich verrenken und wie sich der Leib nach hinten krümmt, fort von der Wunde. Getroffen vom heftigen Schmerz und dem bitterwütigen Biss stöhnt Laokoon heftig auf; er müht sich, die rohen Zähne zu lösen und stemmt die linke Hand unduldsam gegen den Schlangenkörper; alle Fasern spannen sich an und die Kraft des ganzen Körpers konzentriert sich – vergeblich! – in einem letzten Versuch. Er vermag das Wüten nicht zu ertragen, und wegen der Wunde versagt dem Marmor der Atem. Aber¹⁶ die schlüpfrige Schlange, vielfach gewunden, kommt von unten zurück und umwindet Laokoon unter dem Knie mit einem verschlungenen Knoten. Die Waden geben nach und der Unterschenkel, abgeschnürt von den drückenden Schlingen, schwillt an; durch die einschnürende Bedrängung schwellen die lebenswichtigen Teile und weiten die bläulichen Adern mit schwarzem Blut. Nicht weniger wütet dieselbe zügellose Gewalt gegen die Kinder, würgt sie mit schnell wirkender Fessel und zerfleischt ihre bemitleidenswerten Glieder. Schon zerfrisst die Schlange die blutige Brust des einen Jungen, und während er seinen Körper in einem letzten Schrei zurücksinken lässt in schrägem Fall, stützt sie ihn durch Umschlingung des Knies in kräftiger Windung. Während der andere, noch von keinem Biss verletzt, sich müht, den Schwanz vom hochgezogenen Fuß zu lösen, ergreift ihn der Schrecken beim Anblick des elenden Vaters; sein Blick hängt an ihm, und das schon andrängende Weinen und die fallenden Tränen hält die schwankende Furcht zweifelnd zurück.¹⁷ [44-60] Ihr also, die ihr ein solch großes Werk verfertigt habt; große Bildhauer, in ewigem Ruhme strahlend – obwohl ein unvergänglicher Name auch durch bedeutendere Taten gewonnen wird und es euch in weit glänzenderer Weise offen stand, euren Geiste dem künftigen Ruhm anzuvertrauen; aber jede Fähigkeit bietet sich dazu an, Ruhm zu gewinnen, und es ist hervorragend, sie zu ergreifen und zur höchsten Vollendung zu streben – ihr wart Meister darin, den starren Stein mit lebendigen Gestalten zu beleben und dem atmenden Marmor echte Empfindungen einzugeben (wir sehen die Bewegung

16 MAURACH (1992,2) 256 bezeichnet das *at* als „seltsam“. Man muss es wohl als (wenn auch schwachen) Hinweis darauf ansehen, dass Sadoletto an dieser Stelle mit der Beschreibung der zweiten Schlange beginnt.

17 *Anceps timor* ist vielfach als doppelte Furcht des Jungen um den Vater und sich selbst verstanden worden; ich nehme hingegen mit Maurach an, dass die häufigere Bedeutung „ratlos, schwankend, unsicher“ hier intendiert ist, auf die auch das folgende, dann nahezu redundante *in dubio* weist.

und die Wut und den Schmerz, und beinahe hören wir das Stöhnen).¹⁸ Euch hat das heilige Rhodos einst hervorgebracht; euer hochzuverehrendes Kunstwerk lag seit undenklicher Zeit verborgen. Nun sieht Rom es in günstigem Lichte wieder und feiert es vielfältig, und der Ruhm des alten Werkes entsteht wieder neu. Wieviel besser ist es also, durch Talent oder mühevollen Arbeit über den Tod hinaus zu leben, als Prunk und Reichtum zu erstreben und eitlen Hochmut.¹⁹

Den 30 Versen der Ekphrasis bei Sadoletto entsprechen 24 Verse in Vergils *Aeneis*, doch die Unterschiede könnten größer kaum sein: Die Erzählung, die bei Vergil atemlos vorwärtsdrängt, wird bei Sadoletto mehrfach von Sprecherkommentaren unterbrochen, die sie als empathische *imaginatio* erkennen lassen und daran erinnern, dass die Ekphrasis eine Bewegung vorführt, die dem Kunstwerk selbst unmöglich wäre.²⁰ Vergils chronologisch geordnetem Zeugenbericht steht in Sadoletos *carmen* eine zeitlich

18 Die stark verknappte, assoziative Struktur erschwert das Verständnis hier sehr. Vielleicht ist dies einer der Gründe, weshalb die letzten Verse (ab V. 44) in vielen Abdrucken und Übersetzungen des Gedichts fehlen; zuletzt in Baxandalls scharfsinniger Untersuchung des Laokoongedichts, die darunter leidet, dass er sich bei dem Versuch „to locate ways in which the poem exhibits some general conditions of describing visual art“ auf die Verse 8-43 beschränkt und damit die Bedingungen, unter denen Sadoletos Kunstbeschreibung erfolgt, nicht berücksichtigt (BAXANDALL [2003] hier 103). Ausgehend von MAURACHS Überlegungen (1992,2; dort 259) meine ich, dass hier folgender Gedankengang vorliegt: Die drei Bildhauer waren schon berühmt, bevor sie sich dem Laokoon zuwandten. Wenn man ihre Motivwahl danach beurteilt, inwieweit sie zu noch größerem Ruhm der Künstler hätte beitragen können, ist sie nicht ideal gewesen; andere Sujets wären höher zu bewerten und mit ihren Begabungen zu bewältigen gewesen. Sadoletto nimmt diese kritische Überlegung jedoch gleich wieder zurück und betont, dass jede Begabung und das Bemühen, diese nach Kräften zu nutzen, an sich bereits lobenswert seien. Das anschließende Künstlerlob wirkt geradezu entschuldigend.

19 Das Wortspiel *fata extendere* (die vom Schicksal zugemessene Zeit ausdehnen, Ruhm gewinnen) gegen *intendere* (in den späteren Drucken auch *extendere*) *fastum* ist im Deutschen nicht wiederzugeben.

20 Deutlich wird dies, wenn man den Einsatz chronologischer Strukturbegriffe und die Gestaltung des Spannungsbogens betrachtet: Verg. Aen. 2, 203ff. ist reich an Strukturwörtern, die die Schnelligkeit des Geschehens sichtbar werden lassen (203 *ecce*, 209 *iam*, 213 *primum*, 216 *post*, 217 *iam*, 220-222 *simul ... simul*); Sadoletto setzt chronologische Strukturierungen dagegen weit seltener ein (nur *iam* in V. 36 und 43). Darüber hinaus durchbricht er innerhalb der Bilderzählung zweifach den Spannungsbogen – einmal durch die wiederholte Darstellung der Betrachterreaktion (V. 17-18 nach V. 12-13), einmal durch den Hinweis auf den Kunstcharakter des Beschriebenen (*marmor*, V. 29). Die Präsenz des Betrachters im Geschehen ist natürlich auch bei Vergil angelegt (vgl. Aen. 2, 204 und 212), nimmt dort jedoch weit weniger Raum ein und unterstützt das rasende Vorwärtsdrängen der Handlung eher, als dass es sich ihr in den Weg stellte oder die Spannungsentwicklung beeinträchtigte (*diffugimus*).

weit indifferentere Blickfolge gegenüber, Vergils leuchtender Farbigkeit eine nahezu farblose, nur durch Blut kontrastierte Szene, seinem bedrohten Leben eine relativierende Lebensähnlichkeit,²¹ der machtvoll andrängenden Gefahr ihre alles dominierende Gegenwart. Ihr Aufgehobensein im Kunstwerk lässt jedoch bereits im Moment der Erzählung die Bedrohung verschwinden: Sadoletos Erzähler muss, anders als der vergilische Aeneas, nicht fliehen.

Einige Beobachtungen zur Position des Sprechers und zur Darstellung des Höhepunkts mögen das Vorgehen Sadoletos im Hinblick auf seine beiden Bezugspunkte, Vergils Laokoonerzählung und die antike Skulptur, verdeutlichen.

Sadoleto führt seinen Sprecher – dem vergilischen Aeneas entsprechend – als Mitleidenden ein, was er durch einen nahezu identischen Kommentar signalisiert (*horret adhuc animus* bzw. *horresco referens*). Doch sein Sprecher ist nicht mehr der glücklich Davongekommene, sondern ein grundsätzlich unbeteiligter ‚Fremdenführer‘, der allein in der Wiedervergegenwärtigung des dramatischen Geschehens dem Kunstwerk Leben einhaucht – eine Neugewichtung der vergilischen Szenenanlage zu Gunsten des Betrachters und zugleich ein geschickter Kunstgriff, der es erlaubt, das rasante Geschehen nach Bedarf anzuhalten und es höchst aufmerksam und distanziert zugleich zu beschreiben. Dieser letztlich unbeteiligte Sprecher ist es auch, der sich in der Vorrede und im moralisierenden Schlusswort gleichsam vor die Statue stellt und auf die Kriterien von Alter (antik!), Herkunft (kaiserlich!) und Kunstwert (göttlich!) verweist sowie ihre Relevanz für die Gegenwart (*Laocoon redux, rediviva Roma*) hervorhebt. In dieser Charakterisierung vermittelt er seinen Lesern bereits ein erstes Kategorienraster zur Beurteilung des Bildkunstwerks.

21 Die Lebensähnlichkeit wurde auch von nahezu allen späteren Dichtern, die sich mit der Statue beschäftigten, hervorgehoben; hier fallen Topos, Rettung und Fluch in eins. Das Motiv gehört seit der griechischen Epigrammatik zum festen Bestand der Bilddichtung; vgl. Marion LAUSBERG, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, München (1982, *Studia et testimonia antiqua* 19) 191-244, hier 223ff. Zur Beschreibung höchster Vollkommenheit werden dabei häufig – wie bei Sadoleto – die Grenzen dessen überschritten, was der Skulptur möglich ist: In ihrem Schmerz scheint sie zu sprechen, zu stöhnen, sich zu bewegen: Auf die Spitze getrieben wird das Motiv in einem anonymen Epigramm *In Laocoonti statuam incerti auctoris*, das dem Laokoon eine derart große Lebensnähe attestiert, dass er Athene zu täuschen und noch als Skulptur wieder zum Angriff zu verleiten vermag: *Hic est Laocoon, qui pulchrum duxerat olim/ Pro patria, in patria cum patriaque mori./ In se iterum et natos angues Tritonia obarmat,/ Tanquam ne fuerit sat periisse semel./ Pone iram, Pallas, nihil hic natura operata est,/ Sed saxa artificum docte animare manus.* (MAFFEI [1999] 148).

Sadoleto nimmt die Ekphrasis ernst.²² Bei aller Vergilkenntnis bleibt er Sachwalter der Skulptur und des in ihr eingefangenen ‚fruchtbaren Augenblicks‘, so dass er eben nicht das dramatische Herannahen der Schlangen, sondern allein den tödlichen Schlangenbiss in Laokoons Seite in Worte fasst.

Dass er *diesen* als Essenz und Schlusspunkt des Angriffs auffasst, zeigt die im Handlungszusammenhang identische Position der Sequenz und die Markierung durch einen signalartig gesetzten Halbvers: Dem vergilischen *Laocoonta petunt* (Aen. 2, 213) entspricht bei Sadoleto *Laocoonta petit* (19), dem fernen Herangleiten beider Schlangen bei Vergil der aus größter Nähe ausgeführte Biss der einen. Dieser Schwerpunktsetzung entspricht auch, dass Sadoleto – anders als Vergil, der erst die Kinder, dann den Vater nennt – vom Biss im optischen Mittelpunkt der Skulptur zuerst den Vater, dann die Söhne in den Blick nimmt, um bei dem älteren zu enden, der in seinem Befreiungsversuch soviel Abstand gewonnen hat, dass er selbst zum Betrachter der Katastrophe werden kann: Nicht mehr die Steigerung des Mordens (wie bei Vergil), sondern das Studium der Opfer und ihrer unterschiedlichen Reaktionen bildet bei Sadoleto den roten Faden der Erzählung.

Nur folgerichtig fallen bei Sadoletos Konzentration auf das Sichtbare die Priesterbinde (die die Skulptur ja nicht hat) und der Vergleich mit dem Stieropfer fort, die bei Vergil den Höhepunkt der Sequenz bilden.²³ Laokoons beschädigte Priesterschaft und sein begründungsbedürftiges Opfer, zwei Momente, die in der Diskussion der literarischen Laokoonfigur als Indizien einer möglichen Schuld eine zentrale Rolle spielen, verschwinden. Laokoon wird zum ‚reinen‘ Menschen ohne Spuren seines Standes, seiner

22 Lessing führt es in seinem *Laokoon* gar mit der Bemerkung ein, es könne die Stelle eines Kupfers vertreten – eine Bemerkung, die sicher *cum grano salis* zu verstehen ist. Ihm muss es hier um die ekphrastischen Qualitäten Sadoletos im Vergleich zu Vergil gehen, nicht um eine Gleichheit der Künste, die seiner ganzen Argumentation zuwiderliefe (G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. 1. Teil, Abschnitt VI, Anm. 2). Auch Winner urteilt ähnlich und bemerkt bei der Differenzierung von Stöhnen und Gebrüll: „Sadolet beobachtet also ähnlich genau wie Winckelmann [...]. Als Sadolet und seine Zeitgenossen den frischen Fund 1506 beschrieben, hatten sie zwar ihren Plinius und ihren Vergil gegenwärtig, aber sie scheinen den Stein eindringlicher beobachtet zu haben als mancher der späteren Generationen.“ WINNER (1974) hier 104f. – Eine kleine Einschränkung möchte ich (mit PIGEAUD [1995] 468f.) jedoch machen: Sadoleto beschreibt die Schlangen als derart mächtig und riesenhaft, dass jeder Betrachter, der nach der Lektüre seines *carmen* die Statue kennenlernt, ob ihrer doch recht schmalen Schlangen irritiert sein muss: Hier schlägt Sadoleto sich auf Kosten der Ekphrasis auf die Seite der literarischen Tradition.

23 Vgl. dazu MAURACH (1992,1) 237f.

Rolle, seiner Geschichte.²⁴ Damit verliert auch sein Schrei den Unterton des Erkennens; er wird reduziert auf den Ausdruck physischen Schmerzes und seelischen Mitleidens.

Die entstehende Lücke in der Erzählung füllt die psychologische Betrachtung der Dreiergruppe. Die Liebe der Söhne zu ihrem Vater – die schutzsuchende Neigung des einen, die angstvolle Sorge des anderen – wird, durch Sadoletos aufmerksame Kunstbetrachtung vermittelt, zu einem wiederkehrenden Motiv der späteren Laokoondichtung.²⁵ Durch ihn erhalten beide Söhne, der Skulptur abgewonnen, eigene Charaktere und differente Verhaltensweisen. Der eine hat jeden Kampf aufgegeben und ist nur noch weinendes Kind, das seinen Vater ruft; der andere Sohn scheint hin und hergerissen zwischen dem Leiden des Vaters und der gespannten Aufmerksamkeit eines Beobachters. Sadoleto rückt ihn nah an den Sprecher heran,²⁶ ja er macht ihn gleichsam zum impliziten Betrachter, indem er über das gleichlautende Verb, *horrere*, einen Bogen zwischen dem Sohn und dem Sprecher schlägt. Auch *tremor* und *timor*, beklommene Brust und unterdrücktes Weinen, kennzeichnen beide in ähnlicher Weise (V. 12-13 und 41-44).

Das *carmen* endet nach einer verhaltenen und sogleich zurückgenommenen Künstlerkritik²⁷ mit einer moralisierenden Wendung, die durch ihre vollständige Nichtbeachtung der Ekphrasis beeindruckt: In der pointierten Formulierung des *fata extendere aut fastum intendere* stellt Sadoleto dauerhaften Ruhm und vergängliche Güter gegeneinander. Um Ruhm zu erlangen, müssten Begabung und harte Arbeit, *ingenium* und *labor*, auf eine im Rah-

24 Vgl. PIGEAUD (1995) 473f.

25 Vgl. etwa das folgende Epigramm von Aelius Lampridius Cervinus: *Saxea quamveros mentitur imago dolores/ et simulat verum Laocoonta lapis!/ altera cui serpens haurit latus, altera cingit/ brachia per nodos pone revincta suos./ nec facies una est circum, prolisque gemellae/ adfectus varios temperat una silex:/ illius exanimes vultus moribunda figurat,/ vipereo expirat saucius ore lapis./ illius attoniti coluber vestigia stringit,/ hic marmor veri signa pavoris habet./ praecipue simulachra patris miseranda, suasque/ natorumque vices flebilis ille dolet./ hinc extare iubet populoque placere Quirini/ Julius, ingenii caelitis instar opus* (nach Vat. Lat. 1678, fol. 72v., gedruckt bei Joseph Nicola SOLA [Hrsg.], Aelii Lampridii Cervini opera, in: Archivio storico per la Dalmazia, 17 [1934] 185) oder die Behandlung in Audebertus' Roma, V. 150ff. (Elia MARINOVA, Germanus Audebertus, Roma. Edition und Kommentar, Münster [2000, Hamburger Beiträge zur Neulateinischen Philologie 2]).

26 Hier wäre es interessant zu wissen, wie die Statue aufgestellt war, als Sadoleto sie sah. Der Abstand des älteren Sohnes vom Vater variiert in den älteren Zeichnungen derart, dass man annehmen könnte, sie hätten keine gemeinsame Basis gehabt, was die Vorstellung einer möglichen Befreiung bzw. Distanzierung des Sohnes sicher unterstützte.

27 Dazu Anm. 18.

men der eigenen Fähigkeiten liegende Aufgabe verwandt werden. Sadoleto greift hier einen Gedanken Sallusts auf, den dieser zu Beginn seiner Darstellung der catilinarischen Verschwörung formuliert:²⁸ Ziel des gelingenden menschlichen Lebens sei die Fortdauer in der Erinnerung der Nachfolgenden, also Ruhm. Dieser sei durch die gänzliche Hingabe an etwas zu erreichen, sei es an den Kriegsdienst, sei es an dessen literarische Darstellung. Sallust dient diese Überlegung zur Legitimation der Historiographie; Sadoleto rechtfertigt damit – ganz im Geiste der intellektuellen Aufwertung der Künste in der Renaissance – die Hochachtung vor der handwerklichen Leistung der drei Rhodier. Der Ruhm, den sie erlangen können, ist natürlich geringer zu bewerten als derjenige, der durch kriegerische *virtus* oder deren literarische Darstellung (die mit den *melioribus actis*, V. 46, gemeint sind) zu erlangen wäre. Er ist jedoch höher zu bewerten als das müßige, allein dem Geld und den Genüssen hingeebene ‚tiergleiche‘ Leben, von dem Sallust mit so viel Verachtung spricht.

Das Lob der drei Rhodier und ihres *ingenium* ist also ein Lob des tätigen, engagierten Menschseins, zu dem Sadoleto auch das künstlerische Handeln zählt. Die Passage ist demnach vor allem als Beitrag zur aktuellen Diskussion um den Rang der Bildkünste zu verstehen, wie sie etwa im Umfeld von Leon Battista Albertis kunsttheoretischen Arbeiten geführt worden war;²⁹ einen Bezug zum Laokoon vergilischer Prägung stellt sie nicht her. Anders formuliert: Zu Beginn und am Ende seines *carmen* macht Sadoleto deutlich, dass er vor allem ein großartiges Kunstwerk als Kunstwerk schildert; seine im Zentrum stehende Ekphrasis ordnet sich zuallererst in Überlegungen zur Funktion der Kunst in der Gesellschaft ein.

Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Laokoon-Geschichte hat in diesem Zusammenhang keinen Raum. Die Frage, wieso Laokoon und seine Söhne überhaupt so leiden mussten, stellt Sadoleto an keiner Stelle; darauf verweisende literarische Motive greift er nicht auf. Das Leiden Laokoons ist für ihn nicht Ansatzpunkt moralischer Überlegungen, sondern vor allem ein *exemplum artis*. Er hat sich für die Beschäftigung mit der Skulptur und ihrer Wirkung auf den Betrachter entschieden und vertritt diesen Standpunkt mit aller wünschenswerten Klarheit. Bei genauer Kenntnis Vergils, die sich im Vokabular ebenso wie in der punktgenauen

28 Sall. Cat. 1-3.

29 Zur Aufwertung der Bildkünste nach den Kategorien der Textkünste s. die grundlegende Studie von Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of pictorial Composition 1350-1450*, Oxford (1971); zu Alberti s. Frank ZÖLLNER, *Die kunsttheoretische und literarische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss in Leon Battista Albertis De pictura*, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 4 (1997) 23-39.

Variation zeigt, konzentriert er sich auf das, was die Skulptur selbst bietet, und entwickelt aus aufmerksamer Beobachtung neue Aspekte. Die Nutzung von Sprecherdistanz und implizitem Betrachter, die Differenzierung der drei Einzelfiguren, die Betonung des Schlangensbisses, der die würgenden Drachen sukzessive zu Giftschlangen werden lässt, der Verzicht auf Priesterbinde und Opferstier, die weitgehende historische Dekontextualisierung zugunsten einer kunstkritischen Bewertung und nicht zuletzt das Bemühen, den visuellen Eindruck der Skulptur zu vermitteln und sie derart zu ‚ersetzen‘ – das sind Sadoletos Beiträge zur weiteren Geschichte des Laokoon.

Pietro Bembo als Adressat und Kritiker der Laokoondichtungen

Sadoletto gab sein Gedicht bald nach der Vollendung im April 1506 an Filippo Beroaldo weiter, der es wiederum, ergänzt durch ein eigenes und einige fremde Laokoongedichte, an Pietro Bembo weiterschickte.³⁰ Sadoletos *carmen* war nicht der einzige Text, der den Fund des *Laokoon* literarisch aufgriff. Schon die ersten Belege zeugen von improvisierten ‚Laokoonanthologien‘: Sowohl Pietro Bembo als auch Cesare Trivulzio erwähnen im Frühsommer des Jahres 1506 handschriftliche Sammlungen, die Sadoletos *carmen* gemeinsam mit anderen Dichtungen auf den *Laokoon* enthielten.³¹ Sie belegen, wie schnell die poetischen Texte in die humanis-

30 Bembo erhielt das Gedicht mit einem Brief Beroaldos d. J. Mitte April 1506. Er konnte auf ihn erst 20 Tage später, am 5. Mai, reagieren, da er zwischenzeitlich in Norditalien auf Reisen war (Brief 1, 232 an Beroaldo d. J., dat. 5.5.1506; vgl. dazu Brief 1, 233). Schon kurz nach seiner Antwort muss er selbst nach Rom aufgebrochen sein – ein Ortswechsel, auf den er lange hingearbeitet hatte (vgl. Bembos Brief 1, 237 an Lucrezia Borgia vom 6.7.1506). Die Briefe Bembos zitiere ich nach: Pietro Bembo, *Lettere*, ed. critica a cura di Ernesto TRAVI, Bd. 1: 1492-1507, Bologna 1987 (Collezione di opere inedite o rare, 141). – ANDREAE (1988) 13-14, nimmt an, dass das *carmen* Sadoletos ein Auftragswerk des Papstes für das Fest der Aufstellung am 1. Juni 1506 war. Ich finde keine Belege, die diese These stützen.

31 Bembos Brief (Anm. 30); Cesare Trivulzio an seinen Bruder Pomponio, 1. Juni 1506, zit. nach MAFFEI (1999) 108: *Del resto alcuni poeti hanno onorato quest'opera mirabile con alcune poesie, che raccolte insieme vi mando non solo per far cosa grata a voi, ma anche veramente a' vostri accademici [...]. Comunque sia la cosa, le statue sono eccellentissime e degne d'ogni lode. Voi per certo lo potrete vedere dai soli versi di Jacopo Sadoletto, uomo il più dotto di questa città, il quale, a mio giudizio, ha descritto Laocoonte e i suoi figliuoli non meno elegantemente colla penna che gl'istessi artefici lo abbiano condotto collo scalpello. Finalmente*

tische Briefkultur ‚ingespeist‘ waren und die Wahrnehmung des Kunstwerks vor jeder Kopie, wahrscheinlich sogar schon vor den ersten Kupferstichen prägten. Für viele Römer, vor allem aber für all jene Menschen, die in diesen ersten Monaten den Laokoon nicht selbst in Rom in Augenschein nehmen konnten, begann die Wahrnehmung des *Laokoon* mit der Ekphrasis Sadoletos und den von ihm vermittelten Kategorien, wechselnd ergänzt durch pointierte Epigramme, die einzelne Aspekte der Skulptur beleuchten.³² Autoren und Inhalt der ersten zirkulierenden Epigramme genauer zu bestimmen ist allerdings kaum möglich, da in diesen ersten Berichten nur die Dichtungen von Sadoletto, Beroaldo und Trivulzio namentlich hervorgehoben werden, von denen nur diejenige Sadoletos erhalten ist.

Versucht man, die Verbreitung der Laokoondichtungen nachzuzeichnen, taucht der Name von Pietro Bembo über kurz oder lang immer wieder auf; er nahm im weit gespannten Informationsnetz der Humanisten in dieser Zeit eine zentrale Stellung ein. Freundschaftlichen Umgang pflegte er u. a. mit Jacopo Sadoletto, Filippo Beroaldo d. J. und Fausto Capodiferno in Rom, mit Ercole Strozzi, Antonio Tebaldeo und Bartolomeo Tomeo im Norden Italiens. Jeder der hier Genannten verfasste eines oder mehrere frühe Laokoongedichte, und von beinahe allen wissen wir, dass auch sie wiederum mit weiteren ‚Laokoondichtern‘ befreundet waren.

Bembo wirkte hier als Kunstrichter. Er war Adressat der ersten Dichtungskonvolute, gab sie an andere weiter und zögerte nicht, ein *carmen* ganz pragmatisch als Werbemittel für die Fähigkeiten seines Freundes Beroaldo einzusetzen, indem er ihn aufgrund seines *carmen de Laocoonte* den Bürgern von Vicenza als Rhetoriklehrer empfahl.³³ Die berufsqualifizierende Funktion derartiger Dichtungen ist nicht zu unterschätzen; auch Sadoletos 1513 erfolgte Berufung zum *secretarius domesticus* des Medici-

quegli che leggeranno i versi del Sadoletto, non avranno gran fatto da desiderare di vedere le statue stesse, tanto egli mette sotto gli occhi ciascuna cosa.“

32 Sicher gehören die Düsseldorfer und die Wiener Zeichnung, die Stiche von Giovanni Antonio da Brescia und Marco Dente zu den frühesten Abbildungen der Skulptur, doch ihre genaue Datierung ist in der Forschung umstritten; s. dazu die Beiträge von Christine TAUBER und Christian KUNZE in diesem Band. Gegen die Frühdatierung Dentes s. auch: Raphael und der klassische Stil in Rom, hrsg. v. Konrad OBERHUBER, Katalog Achim Gnann, Mailand (1999) Nr. 276. Früh muss ebenfalls die von Giuliano vorgestellte, aber wenig berücksichtigte Bordüre aus einer zwischen Januar 1506 und Herbst 1507 im Auftrag des Kardinals Antoniotto Pallavicino hergestellten Handschrift datiert werden, die aber vermutlich kein weites Publikum erreichte (der Autor vermutet die Zugehörigkeit zu einem Missale der Cappella Sistina). GIULIANO (1998) hier 187-188.

33 S. o. 13 f. und E. PARATORE, Filippo Beroaldo Junior, in: DBI 9 (1967) 384-388, hier 385.

Papstes Leo X. wurde mit seiner Laokoondichtung begründet.³⁴ Beroaldos Gedicht muss leider als verloren gelten; dass es Sadoletos kaum nachstand und mehr als ein beiläufiger Vierzeiler gewesen sein muss, legen die Reaktionen Bembo und der Vicentiner Bürgerschaft nahe.

Außer den genannten sind bislang ungefähr vierzig weitere Epigramme auf Laokoon bekannt geworden;³⁵ dass es mehr gab, steht zu vermuten. Der größte Teil von ihnen scheint ins Jahr der Wiederentdeckung zu gehören; weitere entstanden in den folgenden Jahrzehnten anlässlich von Kopien des vatikanischen *Laokoon*. Der Erstdruck des *carmen de Laocoonte* erfolgte 1532 gemeinsam mit einer weiteren stadthistorischen Dichtung Sadoletos; das Bändchen scheint keine weite Verbreitung gehabt zu haben.³⁶ Zwei Drucke der Jahre 1548 und 1549 zeigen Sadoletos *carmen de Laocoonte* als einen international berühmten, bereits klassischen Text.³⁷ Erst

34 Belegt ist die besondere Bedeutung des Laokoon für die Karriere Sadoletos m. W. zuerst in Arsillis Beschreibung Sadoletos in *De poetis urbanis*, 1524, V. 43-46, das dessen Dichtungen über Laokoon und Curtius als Gründe seines Ruhmes nennt: *Aetas nulla tuum minuet, Sadolete, decorem/ Gloria nec longo tempore victa cadet,/ Laocoonte narras dum marmoris artes/ Concidat ut natis vincus ab angue pater*. Zu Arsilli (ca. 1470-1540) s. J. RUYSSCHAERT in *DBI* 4 (1962) 342-343. Sein Loblied auf die römischen Dichter erschien zuerst 1524 im Anhang der *Coryciana*; es nennt rund 200 damals in Rom wirkende Dichter.

35 Eine gute Übersicht bietet MAFFEI (1999); ich hoffe, sie gelegentlich um weitere Texte und eine Diskussion der Motive und Abhängigkeitsverhältnisse der Dichtungen ergänzen zu können. – Zu den Laokoondichtungen siehe auch die Beiträge von Christine TAUBER und Elisabeth GILBERT in diesem Band.

36 Sadoleti Curtius, ejusdem Laocoon, ejusdem ad F. Fregusium Epistola, Bologna (1532); (nicht im Edit 16; ich habe nur ein Exemplar in der British Library nachweisen können). Auf beide Dichtungen gemeinsam bezieht sich bereits ARSILLI (Anm. 34). Die klandestine Edition ist nach PEROSA/SPARROW (Anm. 13) auf Sadoletos Bruder Alfonso zurückzuführen; Jacopo Sadoletto soll später die meisten seiner Jugenddichtungen vernichtet haben.

37 *In hoc libro insunt elegantissima Poemata duo, Curtius et Laocoon, nunc primum in Germania edita [...]* Leipzig (1548). Das VD16 verzeichnet unter S 1267 nur die Ausgabe von 1548 in Wolfenbüttel; zu ergänzen wären Exemplare in Berlin, Den Haag, Greifswald, Kopenhagen, Oslo, Tübingen und Wien. Es scheint 1549 einen weitgehend unveränderten und im VD 16 noch nicht berücksichtigten Nachdruck gegeben zu haben. Sadoletos *carmen* bildet den Eröffnungstext in Matteo Spinelli, *Novum opusculum per Matthaenum Spinellum et alios in Laocoonem*, Perugia (1548); ausgewertet von MAFFEI (1999) 141. Der Druck ist dem römischen Patrizier und späteren Kardinal Tiberio Crispo gewidmet; er beginnt mit dem *carmen* Sadoletos. Ich habe kein Exemplar in einer deutschen Bibliothek nachweisen können. – Spinelli ist auch anderweitig als Herausgeber (*Tumuli variorum*, Rom 1553) und Dichter (*Elegia de singulari certamine Ascanii Cornei, et Ioannini Thadei florentini [...]* Rom 1546) in Erscheinung getreten.

zu dieser Zeit wird es gemeinsam mit anderen Laokoonepigrammen zu einer Bildgedicht-Anthologie zusammengefügt und gedruckt. Der so (erstaunlich spät) entstandene Band dürfte mehr durch die Moden der Zeit als durch eine besondere Entwicklung im Umgang mit der Laokoonstatue begründet sein.³⁸

Der durchaus nahe liegende Vergleich von Sadoletos *carmen* mit der vergilischen Laokoonerzählung ist bereits in den frühesten Texten über die Laokoondichtungen, Bembos Briefen vom Mai 1506, nachzuweisen. Doch Bembo lässt noch weitere Kriterien erkennen, an denen er die Laokoondichtungen und besonders diejenige Sadoletos maß. Ich zitiere die entsprechenden Passagen aus Bembos Brief an seinen Freund Filippo Beroaldo d. J. und aus dem (am gleichen Tag verfassten) Schreiben Bembo an Sadoletto selbst.³⁹ Beide Briefe sind in Wortwahl und Motivik Musterbeispiele humanistischen Briefstils, vor allem aber geprägt durch die Vertrautheit langjähriger Freundschaft, die sich in Hinweisen auf vergangene und gegenwärtige Pläne, auf Berufsaussichten und Romsehnsucht ablesen lässt. Bembo schrieb am 5. Mai 1506 an Beroaldo:⁴⁰

Litteras cum vestris carminibus de Laocohontis signo tuas accepi cum iam in equum me intulissem ut in Galliam Cisalpinam proficiscerer [...] ita mihi videbar quasi vobiscum esse, quorum versiculos legebam. De quibus quidem non puto te expectare quid sentiam, non solum quia peregrinationis mihi taedia bellissime lenierunt (quod non fecissent nisi esset in iis mira suavitas, mirus lepos) sed etiam propterea quod aliorum iudicio non eges [...] Quamquam quod ad Sadoleti hexametros attinet, adscriptisti tu quidem mihi etiam iudicium tuum, in quo tibi vehementer assentior. Reliquorum carmina mihi etiam probabantur, non tam quidem ut illa Sadoletiana, nec omnia eodem modo: sed probantur tamen. [...] cum proximis diebus Vicetini de conducendo publico rethore [sic] cogitarent, egoque ibi forte essem – in Galliam, ut dixi, proficiscens –, petierunt a me honesti aliquot et prudentes ex ea civitate viri, cum de aliis nonnullis doctis hominibus, tum de te quid sentirem. Ego vero, cum eorum petitioni magna tua cum laude satisfacissem, ostendi iis epistolam tuam, et carmen quod de Laocohonte confecerat, et quoniam eram ipse fere illa hora profecturus, me rogarunt ut sibi et carmen et epistolam relinquerem. Feci quod volebant. Itaque, cum e Gallia redeuntem me iterum illi ipsi cives salutavissent, dixerunt mihi plurimum apud sese testimonium de te meum valuisse: proximis enim eorum comitis legem latam esse, ut tibi honestis-

38 Spätere Drucke u. a. in den *Carmina illustrium poetarum Italarum*, ed. J. M. TOSCANUS, 2, Paris (1577) 132v-133v, und in der Werkausgabe: Sadoletto, *Opera*, Mainz (1607) 843f.; nachgedruckt u. a. Verona (1738).

39 Zitiert nach Bembo (Anm. 30). Beide Briefe sind in der Mailänder Handschrift der lateinischen Briefe Bembo (Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. D 475 inf.) und in der 1552 erschienen Ausgabe der *Epistulae familiares* enthalten, stehen jedoch erst in TRAVIS moderner Ausgabe direkt hintereinander.

40 Bembo (Anm. 30), dort Brief 232 vom 5. Mai 1506.

simo stipendio locus decerneretur, missasque iam ad te publice litteras Romam, quae te de tuta re certiores facerent, ad seque ut venires hortarentur.

Ich habe Deinen Brief mit Euren Gedichten über das Standbild des Laokoon bekommen, als ich schon auf dem Pferd saß, um nach Norditalien aufzubrechen [...] so kam es mir beinahe vor, als sei ich bei Euch, deren Verse ich las. Zwar glaube ich nicht, dass Du zu hören erwartest, was ich über sie denke; nicht nur, weil sie mir die unangenehmen Seiten der Reise auf höchst angenehme Art milderten (was sie nicht getan hätten, wäre in ihnen nicht eine wunderbare Eleganz und Leichtigkeit), sondern vor allem deswegen, weil Du das Urteil der anderen nicht brauchst. [...] Gleichwohl, was die Hexameter Sadoletos anbelangt, hast Du mir Dein Urteil, dem ich voll und ganz zustimme, hinzu geschrieben. Die Gedichte der übrigen gefielen mir auch, zwar nicht so wie das Sadoletos, und nicht alle in gleicher Weise: aber sie gefallen doch. [...] als in den nächsten Tagen die Bürger von Vicenza über die Einstellung eines öffentlichen Rhetoriklehrers berieten, war ich zufällig dort – ich war ja, wie ich schon gesagt habe, auf dem Weg nach Norditalien. Einige kluge und ehrenhafte Männer dieser Stadt fragten mich, was ich über einige gelehrte Männer und besonders über Dich dächte. Ich habe ihnen, nachdem ich ihrer Bitte mit einer Lobrede auf Dich nachgekommen war, Deinen Brief und das Gedicht, das Du über den Laokoon gemacht hattest, gezeigt, und da ich eben im Aufbruch war, baten sie mich, ihnen Brief und Gedicht dort zu lassen. Ich tat, was sie wünschten. Als ich auf dem Rückweg aus dem Norden wiederum eben diese Bürger traf, sagten sie mir, dass mein Urteil über dich bei ihnen sehr viel gegolten habe; in der folgenden Ratssitzung nämlich hätten sie beschlossen, Dir das Amt [des Rhetoriklehrers] mit einer sehr ehrenvollen Besoldung anzubieten und dass schon ein offizieller Brief an Dich nach Rom geschickt worden sei,⁴¹ um Dich über diese sicher entschiedene Angelegenheit zu informieren und Dich aufzufordern, zu ihnen zu kommen.

Am gleichen Tag schrieb Bembo auch an Sadoletto einen Brief voll literarischen Lobes, in dem dessen Laokoongedicht großen Raum einnimmt. Seine (durchaus topische) Bemerkung,⁴² das Gedicht Sadoletos vermöge es, den bildlichen Eindruck der Skulptur so intensiv zu vermitteln, dass sie sogar die Sehnsucht nach Rom vergessen machen könne, dürfte bei Sadoletto zumindest ein Lächeln hervorgerufen haben: Denn Bembo drängte seit langem danach, ebenfalls nach Rom überzusiedeln, und er muss nur wenige Tage nach dem Brief höchstpersönlich für einen längeren Aufenthalt ebendort eingetroffen sein – nur so ist eine briefliche Bemerkung gegenüber seiner engen Vertrauten Lucrezia Borgia aus den ersten Julitagen 1506 zu verstehen, er weile bereits seit zwei Monaten in Rom. Offenbar war die Sehnsucht trotz Sadoletos bewundernswerter Dichtung doch noch nicht vollkommen gestillt.

41 *litterae publice mittere*: Cic. Att. 5, 20, 7.

42 Das Motiv findet sich in Beziehung auf Sadoletto auch bei Trivulzio (MAFFEI [1999] 109), der es jedoch aus nahe liegenden Gründen – er selbst ist in Rom – in Richtung der Genauigkeit, nicht auf die Sehnsucht hin fokussiert: s.o. Anm. 31.

De Laocohonte legi centies carmen tuum. Oh te poetam mirificum, ita non modo eius signi nobis quasi aliud simulachrum effinxisti, sed plane etiam signum ipsum prorsus in animo exculpisti meo. Quid? Quaeris. Equidem cum Beroaldo valde sentio: non iam enim Romam cogito, ut Laocohontem videam, cum habeamus tuos versus [...]. eo te carmine spem atque expectationem eorum omnium, qui te in oculis ferunt, vicisse, longequae reliquisse; puto etiam, quemadmodum a Cicero Graecos homines, scriptis commentariolis eius consulatus, sic poetas reliquos a scribendo eo de signo deterritos istis exametris tuis [...].⁴³

Dein Gedicht über den *Laokoon* habe ich hundert Male gelesen. Du wunderbarer Dichter hast für uns nicht nur so etwas wie ein Abbild dieser Skulptur hervorgebracht, sondern die Skulptur selbst zur Gänze in meinem Geist gemeißelt. Was? fragst Du. Ich stimme ganz mit Beroaldo überein: Ich denke nämlich gar nicht mehr daran, nach Rom zu reisen,⁴⁴ um den *Laokoon* zu sehen, weil wir ja Deine Verse haben. [...] Mit diesem Gedicht hast Du die Hoffnung und Erwartung all derer, die voller Liebe auf Dich schauen, übertroffen und weit hinter Dir gelassen; ich glaube sogar, dass ebenso, wie die Griechen vor Cicero[s] Wunsch nach einem zeitgeschichtlichen Epos] zurückgeschreckt sind, als er die Notizen über sein Konsulat verfasst hatte, auch die übrigen Dichter auf Grund Deiner Hexameter vom Schreiben über dies Kunstwerk zurückschrecken.

Bembo sagt in keinem der Briefe etwas über Vergil. Stattdessen lobt er an den ihm zugeschickten *versiculi* ihre angenehme Geschmeidigkeit und Leichtigkeit, *mira suavitas*, *mirus lepos*: zwei Kriterien, die sich kaum auf das Sujet, sondern allein auf die literarische Gestaltung beziehen können, und die durch ihre spezifische Begrifflichkeit eine recht genaue literarische Ortsbestimmung des *carmen* implizieren.

Francesco Robortello, eine Generation jünger als Bembo und der erste neuzeitliche Theoretiker des Epigramms, fordert in seiner programmatischen Schrift *De epigrammatum explicatione* von diesen vor allem *venustas*, *lepos* und *suavitas*.⁴⁵ *Suavitas* entstehe durch geschickte Wort- und Motiv-

43 Aus: Bembo (Anm. 30) dort Brief 233 vom 5. Mai 1506; ebendort auch zu dem Brief an Lucrezia Borgia s. Anm. 30. Allerdings liegt hier ein ungelöstes Datierungsproblem vor: Zwischen dem Brief an Sadoleto vom 5. Mai (Nr. 233) und demjenigen aus Rom an Lucrezia Borgia, der angibt: *io sono stato due mesi qui* (Nr. 237) gibt es vier Briefe Bembo an entferntere Bekannte, die Venedig als Ort des Absenders nennen, doch kaum dort geschrieben sein können, solange man davon ausgeht, dass das Vertrauensverhältnis zwischen Bembo und Lucrezia derart war, dass er sie nicht über seinen Aufenthaltsort belog. Da ich davon ausgehe, dass seine An- und Abwesenheiten in Rom nicht zu verheimlichen gewesen wären, halte ich die traditionelle Datierung des Borgia-Briefes für richtig, Bembo scheinbar venezianische Datierungen für irreführend. Vgl. Carol KIDWELL, Pietro Bembo. Lover, Linguist, Cardinal, Montreal (2004) 113ff., bes. 121.

44 *Romam cogitare*. s. Cic. Att. 5, 20 am Ende.

45 Francesco Robortellos (1516-1567) *Epigrammatum explicatio* erschien im Anhang seiner Studien zu Aristoteles' Poetik: Francesco Robortello, In librum Aristotelis

wahl, die eine nahezu sinnliche Wahrnehmung von Schönheit ermöglichen; eine angenehme Wirkung könne allerdings auch durch die Schilderung großer Gefühle und bedeutender Momente erreicht werden.⁴⁶ Das Epigramm dürfe also durchaus ‚große‘ Themen, die sonst den hohen Gattungen vorbehalten seien, behandeln: So, wie die Tragödie einen Ausschnitt aus dem Epos präsentiere, so sei auch das Epigramm keine untergeordnete, sondern eine den hohen Gattungen gleichgestellte, dem Wesen nach ausschnittshafte Gattung, die einen Einzelaspekt der in anderen Gattungen behandelten Sujets in sprachlich eleganter Weise vorführe.⁴⁷

Diese um die Jahrhundertmitte formulierte Theorie scheint in Bembos Klassifizierung vorweggenommen zu sein: Seine Kategorien lassen ein ‚großes‘ Thema selbstverständlich auch in der Epigrammatik zu und setzen stilistische und motivische Qualitäten hoch an. Bembos Begrifflichkeit macht es möglich, Sadoletos Laokoon trotz der heroischen Thematik und der beachtlichen Länge als Epigramm zu bezeichnen. Diese Gattungszuordnung legt es im nächsten Schritt dann nahe, die als ‚Rahmen‘ bezeichneten Partien auch aus der Perspektive der moralischen Nutzenanwendung zu betrachten und Sadoletos Schlussverse als pointierte Konsequenz aus der Würdigung des Kunstwerks zu verstehen.⁴⁸

de arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisones inscribitur, Florenz (1548, Nachdruck München 1968) fol. dd3r-dd6r (= 35-41); der Text ist wiederabgedruckt in: María José VEGA/Cesc ESTEVE (Hrsg.), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Vilagarcía de Arousa (2004) 404-409. Zur Theorie des Epigramms in der Frühen Neuzeit s. auch José Luis CAPÓN, *Multum in parvo. La teoría del epigrama en el siglo XVI*, ebenda, 321-341, bes. 327ff.; Giorgio FORNI, *Forme brevi della Poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa (2001, *Studi critici* 43).

46 *Suavitas ex omnibus iis rebus oritur, quae in se suavitatem aliquam habent ad sensus oblectandos ut rivuli fluentes, fontes, viriditas arborum et segetum, oscula, saltationes et reliqua eiusmodi; tantoque maiorem habent suavitatem quanto expressius describuntur ac fere sensibus subiiciuntur* (Robortello [Anm. 45] fol. dd5r=39); vgl. auch den Begriff der *elegantia* bei Cesare Trivulzio (MAFFEI [1999] 108). Als *exempla* für die Schilderung beeindruckender Taten und großer Gefühle (*dolor, maeror, pietas, commiseratio*) dienen Robortello Porcia und Mucius Scaevola.

47 Robortello (Anm. 45), fol. dd3r = 35: *horum omnium particulam quandam valde exiguam existimaverim esse Epigramma; nam sicuti Comoedia aut Tragoedia una particula est Epopoeiae grandioris poematis, ducitur enim ex uno illius episodio, ut satis patet, et aperte declarat Aristoteles in poetice [sic]: ita quoque Epigrammata multa ducuntur ex una particula comoediae, aut tragoediae, adeo ut aliquis iure appellare possit ipsum epigramma particulam unius alicuius particulae comoediae, tragoediae et aliorum poematum*. Dazu Bernard WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago (1961) 1, 399-404; LAUSBERG (Anm. 21).

48 Vgl. CAPÓN (Anm. 45) 334f. – Schwer zu bestimmen ist Sadoletos Verhältnis zu Statius' Silven. Bembo weist zwar mit keinem Wort auf sie hin, doch man darf si-

Speziell in Bezug auf Sadoletto bringt Bembo jedoch noch weitere Kriterien in Anschlag, die über die Epigrammatik hinausweisen. Er charakterisiert das Gedicht als hexametrische Dichtung, was in Verbindung mit Inhalt und Umfang die Erinnerung an Vergils epische Laokoonerzählung wachrufen könnte. Außerdem ordnet er es den Ekphraseis zu; es ist ihm *quasi aliud simulacrum*,⁴⁹ das das Bedürfnis, den *Laokoon* zu sehen, zu stillen vermöge. Das Lob impliziert ein im Wettstreit der Künste häufig vorgebrachtes Urteil über das Vermögen von Literatur: Das Gedicht sei der Skulptur gleichrangig, deren bildlichen Eindruck es zu ersetzen vermöge; es sei ihr aber auch überlegen, da es das nicht Sichtbare vor dem geistigen Auge neu erstehen lassen könne.⁵⁰

Bembos Schlussbemerkung, Sadoletos Verse seien so gut, dass sie andere Dichter vor vergleichbaren Dichtungen zurückschrecken ließen, nimmt dem *carmen* den Ruch der Gelegenheitsdichtung und deutet gleichermaßen auf handwerkliche Vollkommenheit wie auf inhaltliche Relevanz. Mit dem gewählten *exemplum*, das in der ciceronischen Wendung des *a scribendo detertere* den Bogen zu Ciceros Dichtungen schlägt, erinnert Bembo Sadoletto und den humanistischen Freundeskreis an eine historische Situation, die einige Ähnlichkeit mit der ihrigen aufwies und die ich knapp skizzieren möchte:

cher annehmen, dass Sadoletto sie kannte und sich auf sie hätte beziehen können, hätte er gewollt – die *editio princeps* war 1472 von Domenico Calderini besorgt worden; Poliziano hatte sie kommentiert. Sadoletto hätte in ihnen Vorbilder für die hexametrische Ekphraseis (silv. 1,5 und 4,6) gefunden. Er entscheidet jedoch in vielen Details deutlich anders als Statius: Das epideiktische Moment ist bei ihm weit weniger ausgeprägt; auch der Einfluss der literarischen und mythologischen Tradition scheint gegen Statius stark zurückgedrängt. Besonders aber Sadoletos ‚Moral‘ am Ende lässt sich weit besser mit der epigrammatischen Tradition als mit Statius in Verbindung bringen. Die grundsätzliche Nähe von Epigramm, Elegie und Silven in der Dichtung der Renaissance, die eine exakte Gattungsbestimmung von vorneherein unter Vorbehalt stellt, zeigt das vielzitierte Epigramm Celio Calcagninis (1479-1541): *Malim elegos, malim silvas contexere longo/ carmine, quam ductu cultum epigramma brevi./ quippe illic fas est spatioso excurrere campo:/ hic agilem angusto limite flectis equum./ illa sat est plane, satis est dixisse latine,/ hic lepor et brevis mixta lepore decet./ Ni lectum legisse iuvel, ni pruriat auris,/ Iudice me carmen non epigramma vocet.* Zitiert nach James HUTTON, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca/New York (1935, Cornell Studies in English 23), 60, 178-180.

49 Brief 233, s.o.; vgl. auch Trivulzios Urteil (MAFFEI [1999] 108-109), s.o. Anm. 31.

50 Hier drängt sich die Frage nach dem *Vergilius Vaticanus* auf, der ja eine von der Skulptur unabhängige und zum Vergleich herausfordernde Darstellung der Laokoonerzählung bietet. Er gelangte jedoch vermutlich erst 1521 aus Pontanos Besitz an Bembo; s. Massimo DANZI, *La biblioteca del cardinal Bembo*, Genf (2005, *Travaux d'Humanisme et Renaissance* 399), 46-48.

Cicero hatte bekanntlich verschiedentlich versucht, Dichter für ein Epos *De consulatu suo* zu gewinnen, war aber gescheitert.⁵¹ In diesem Zusammenhang hatte er einen mit viel Understatement als *hypomnema* bezeichneten Entwurf vorbereitet, den Poseidonios mit den Worten ablehnte, dass diese so vollkommene Skizze ihn nicht nur nicht zum Schreiben ermuntert, sondern geradezu davon abgeschreckt habe (*non modo non excitatum ad scribendum sed etiam plane deterritum*).⁵² Cicero hatte auch Atticus dazu bewogen, einen epischen Versuch in diese Richtung zu unternehmen. Offensichtlich im Zusammenhang hiermit entstand eine kürzere epigrammatische Würdigung von Ciceros Taten, die Atticus an dessen Standbild in seinem so genannten *Amaltheum* anbringen ließ.⁵³ Cicero nahm diese freundschaftliche Ehrung als Ersatz für das ausbleibende Epos an:

Epigrammatis tuis, quae in Amaltheo posuisti, contenti erimus, praesertim cum et Thyillus nos reliquerit, et Archias nihil de me scripserit.⁵⁴

Mit deinen Epigrammen, die du am Heiligtum der Amalthea angebracht hast, werde ich mich zufrieden geben, besonders, da Thyillus mich sitzen gelassen und Archias nichts über mich geschrieben hat.

-
- 51 Vgl. dazu zuletzt Martin HOSE, Cicero als hellenistischer Epiker, in: *Hermes* 123 (1995) 455-69, bes. 459f., und Udo W. SCHOLZ, Der Commentarius und Caesars Commentarii, in: *Musen und Medien*, München (1999, *Dialog Schulwissenschaften* 33) 82-97, bes. 88-92. Die relevanten Belege bieten Cic. Att. 1,16,15 (s. u.); 1,19,10; 1,20,6; 2,1,1-2. Stephanie KURCZYK, Cicero und die Inszenierung der eigenen Vergangenheit. Autobiographisches Schreiben in der späten Römischen Republik, Köln/Weimar/Wien (2006) 76-103, bes. 76-81f. bietet eine konzise Übersicht der Rekonstruktionsgeschichte von *De consulatu suo*, aber wenig Neues.
- 52 Cic. Att. 2,1,2: *quamquam ad me rescripsit iam Rhodo Posidonius se, nostrum illud hypomnema <cum> legere<t>, quod ego ad eum ut ornatius de isdem rebus scriberet miseram, non modo non excitatum esse ad scribendum sed etiam plane deterritum* (vgl. Cic. Brut. 2,62).
- 53 Spätere Zeugnisse lassen alternativ auch an eine illustrierte Handschrift denken; beides muss sich nicht ausschließen. Dafür spricht die Bezeichnung *volumen* und die Verbindung mit Varros *imagines* in Plin. Nat. 35,11 *imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati etiam septingentorum inlustrum aliquo modo imaginibus*; Nepos, Att. 18,5-6 ist in dieser Hinsicht uneindeutig: *Namque versibus, qui honore rerumque gestarum amplitudine ceteros Romani populi praestiterunt, exposuit ita, ut sub singulorum imaginibus facta magistratusque eorum non amplius quaternis quinisque versibus descripserit: quod vix credendum sit, tantas res tam breviter potuisse declarari. Est etiam unus liber Graece confectus, de consulatu Ciceronis*.
- 54 Cic. Att. 1,16,15. Zur Gestaltung des Amaltheum, das in der Nähe von Atticus' Landgut bei Epirus lag, s. Frank GARDNER MOORE, Cicero's Amaltheum, in: *Classical Philology* 1 (1906) 121-126.

Wenn man das *exemplum* als sinnstiftende Parallele auffassen darf, vergleicht Bembo Sadoletos *carmen de Laocoonte* also mit dem unüberbietbaren, gleichwohl die Leichtigkeit einer Skizze bewahrenden Entwurf Ciceros. Ähnlich wie in der Briefinterpretation charakterisiert er Sadoletos *carmen* als ein Werk zwischen den Gattungen, ähnlich wie dort stehen ihm hier kleinere Epigramme zur Seite. Geht man dem Gedanken weiter nach, bietet der antike Text auch eine Art Handlungsanweisung. Atticus' Freundschaftsdienst hatte darin bestanden, ein Epigramm zu verfassen, das in direkter Verbindung mit einer Skulptur diese erläuterte, auf einen epischen Hintergrund hinwies und die Rezeption des Kunstwerks dadurch bestimmte. Vielleicht dachte Bembo hier ganz konkret daran, Sadoletos Gedicht und andere Epigramme an die Laokoonstatue ‚anzuheften‘, so, wie es im Rom des 16. Jahrhunderts durch die ‚sprechenden Statuen‘ des *Pasquino*, *Marforio* oder der *Anna Selbdritt* gerade wieder in Mode kam.⁵⁵ Zentral scheint mir allerdings das in der antiken Konstellation angelegte Verhältnis des Epigramms zu Skulptur und Epos zu sein: Das Epigramm verweist auf das Epos und kann es in bestimmten Zusammenhängen sogar ersetzen, ist aber ohne dessen sinnstiftenden Hintergrund nicht denkbar.

Formal und motivisch ein episches Epigramm; inhaltlich eine Ekphrasis und im Hinblick auf mögliche Rezeptionssituationen dem ciceronischen Vorbild verpflichtet: Das sind Bembos Kriterien für Sadoleto; das ist der Erwartungshorizont künftiger Leser, den Bembo gleichermaßen markiert und fixiert. Die Kriterien machen a priori deutlich, dass das Werk bei aller Nähe zur epigrammatischen Dichtung am vergilischen Maß zu messen ist; darüber hinaus grenzt es die übrigen Bildgedichte, denen nur *suavitas* und *lepos* eignen, deutlich von Sadoleto ab. So gesellt Sadoleto sich schon zu diesem frühen Zeitpunkt als dritter ‚moderner‘ Klassiker zum antiken Kunstwerk und der klassischen Behandlung des Motivs bei Vergil hinzu. Bembos Einschätzung trug das Ihre dazu bei, dass Sadoletos Verse bis hin zu Lessing derart uneingeschränkte Bewunderung fanden, dass für lange Zeit es keiner mehr wagte, ein ähnliches *carmen de Laocoonte* zu verfassen.⁵⁶

55 Am besten erschlossen ist die Funktion der sprechenden Statue für den *Pasquino*. Dazu: Pasquinate Romane del' 500, a cura di V. MARUCCI/A. MARZO/A. ROMANO, Rom (1983, Testi e documenti di letteratura e di lingua, 7), bes. Taf. 3,4, 26.

56 Als erster Nicht-Epigrammatiker bezieht sich m. W. Germanus Audebertus 1583 in seiner *Roma*, V. 150-209 auf Sadoleto und versucht Vergleichbares, wobei er Sadoleto nicht nur im Umfang exakt nachahmt, sondern auch vielfach zitiert: Sadoleto ist sein Vergil. Dass Sadoletos Dichtung höher zu bewerten sei als die Skulptur, versteht sich für Audebertus in guter humanistischer Tradition von selbst. Text und Kommentar bei MARINOVA (Anm. 25).