

## Frühe Neuzeit

Band 181

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur  
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von  
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,  
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

# Unordentliche Collectanea

Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen  
antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer  
Theoriebildung

Herausgegeben von  
Jörg Robert und Friedrich Vollhardt

  
De Gruyter

ISBN 978-3-11-031440-3

e-ISBN 978-3-11-031442-7

ISSN 0934-5531

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

© Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



# Unordentliche Collectanea

Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen  
antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer  
Theoriebildung

Herausgegeben von  
*Jörg Robert und Friedrich Vollhardt*

De Gruyter



## Laokoon vor Lessing

Anmerkungen zur Geschichte des Laokoonstoffes  
und seiner Präsenz in Lessings *Laokoon*

Hätte man Lessing gefragt, was er eigentlich über Laokoon wisse und woher er dieses Wissen habe, so hätte er mit Sicherheit eine ganze Reihe von Darstellungen genannt: Vergils berühmte Erzählung im zweiten Buch der *Aeneis*, die an Vergil anknüpfende Schilderung Petrons, die von Quintus von Smyrna aufgegriffene ältere griechische Tradition, dann auch die 1506 in Rom wiederentdeckte Laokoon-Statue sowie schließlich Sadoletos *carmen de Laocoonte* und andere neulateinische Dichtungen, die sowohl auf den vergilischen Text als auch auf die Skulptur reagieren. Lessings Laokoonbild ist bei weitem nicht so eindimensional, wie es die kanonische Gegenüberstellung – hier Vergil, dort die Skulptur – nahelegt.

Mir geht es im Folgenden darum, dieses Laokoonbild genauer zu konturieren: Was konnte Lessing von dem Stoff wissen? Welche Handlungsvarianten waren ihm vertraut? Wie ging er mit ihnen um? Was war ihm wichtig? Dazu werde ich zuerst knapp auf die Grundlinien der Laokooneerzählung in den antiken Literaturen eingehen – differenziertere Darstellungen sind andernorts erfolgt<sup>1</sup> und erübrigen sich hier –, um dann Sadoletos Laokoon als wichtigsten Vertreter der neuzeitlichen lateinischen Laokoondichtung genauer zu untersuchen. Er hat Lessings Laokoonbild – wie zu zeigen ist – in zentralen Aspekten geprägt, ist in der Forschung aber, da diese sich auf Vergil und die antike Skulptur als Vertreter der konkurrierenden Gattungen konzentriert, kaum berücksichtigt worden. Ziel der folgenden Überlegungen ist es, Stoff und literarische Figur des Laokoon so zu rekonstruieren, wie sie sich für Lessing darstellten. Dass dabei die Literatur im Vordergrund steht und die Laokoonstatue (die Lessing

<sup>1</sup> Die wichtigsten Publikationen der letzten Jahre: Élisabeth Décultot, Jacques Le Rider und François Queyrel (Hgg.): *Le Laocoon. Histoire et réception*. Paris 2003 (*Revue germanique internationale* 19); Dorothee Gall und Anja Wolkenhauer (Hgg.): *Laokoon in Literatur und Kunst. Schriften des Symposions ›Laokoon in Literatur und Kunst‹ vom 30.11.[-02.12.] 2006*. Berlin, New York 2009 (Beiträge zur Altertumskunde 254); Clemens Zintzen: *Die Laokoonepisode bei Vergil*. Mainz 1979 (Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 10).

vermutlich nie gesehen hat, sondern nur aus Kupferstichen kannte)<sup>2</sup> nur eine untergeordnete Rolle spielt, entspricht dem Vorgehen des Philologen Lessing.

### 1. Wieso eigentlich Laokoon?

Laokoon ist, so formuliert es Lessing, der Ausgangspunkt seiner Überlegungen, zu dem er immer wieder zurückkehrt.<sup>3</sup> Es ist zu einfach, dies allein auf den Glücksfall zurückzuführen, dass ihm sowohl ein prominenter Text – Vergils *Aeneis* – als auch eine bedeutende Skulptur bekannt waren, die es ermöglichten, den Wettstreit der Künste an zwei herausragenden *Exempla* durchzubuchstabieren; zu einfach wohl auch, die Wahl allein in der Auseinandersetzung mit Winkelmann begründet zu sehen. Es gibt noch mindestens zwei weitere beachtenswerte, wenn auch ganz unterschiedliche Eigentümlichkeiten, die der Laokoon – und nur er – aufweist, und die Lessing herausfordern konnten, so wie sie andere vor und nach ihm herausforderten: Das unverständliche Leiden und die vermittelnde Ekphrasis.

Nur selten rückt die antike Bildkunst den Schmerz und das Leiden ins Zentrum der Betrachtung.<sup>4</sup> Aus der Literatur hat Lessing mit dem *Philoktet* des Sophokles<sup>5</sup> und den schreienden Göttern des Epos<sup>6</sup> gleich mehrere Beispiele parat; für die Bildkünste hingegen nichts.<sup>7</sup> Bei den genannten literarischen

2 Balbina Bäbler: Laokoon und Winkelmann. Studien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 228–241, hier S. 237; zur Affektdämpfung, die sich an den Stichen durchgängig beobachten lässt und Lessings Urteil prägte, s. Susanne Muth: Leid als mediales Phänomen: Der Laokoon im Kontext antiker Gewaltikonographie. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 54–66, hier S. 54ff.

3 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon; oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil. Berlin 1766. Zitiert nach Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon / Briefe, antiquarischen Inhalts. Text und Kommentar. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main 1990 (im Folgenden zitiert als FA 5/2 für »Frankfurter Ausgabe« mit Seitenzahl), hier S. 15: »Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen.«

4 Beispiele bei Muth (Anm. 2), S. 58f.

5 FA 5/2, S. 17.

6 Ebd., S. 19.

7 Ebd., S. 26ff.: »Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken [...]« Bei den im Folgenden doch genannten Werken geht es darum, dass die Emotion eben nicht in ihrem höchsten Grad ausgedrückt wird bzw. werden kann. Muth (Anm. 2), S. 54, hält fest: »Kein anderes Werk der antiken Freiplastik formuliert derart zugespitzt das Pathos leidendes Opfer und führt die Verzweiflung, das Leiden und die Angst der von Tod Bedrohten derart eindringlich dem Betrachter vor Augen wie die Statue des Laokoon und seiner Söhne im Vatikan. Alles Interesse, das dieser Statue seit ihrer Wiederentdeckung im Jahre 1506 widerfahren ist, knüpft konsequenterweise immer wieder an diese exzeptionelle Darstellung eines grausamen Todesschicksals an. Entsprechend gilt der Laokoon als *exemplum* par excellence für die Darstellung von Pathos und Leid, von Schmerz und Tod im Horizont der Bildkunst [...]«

Figuren ist zudem klar, wieso sie schreiben, wieso sie leiden (müssen); Urheber und Motiv werden genannt. Bei Laokoon hingegen ist alles anders: Eine Schuld ist nicht offensichtlich zu erkennen, die Leiden werden in der Literatur meist nicht begründet. Es bleibt ein Rest an Dunkelheit, der irritiert und zu Fragen herausfordert. Immer schwingt mit, dass das Leiden nicht nur ein schuldlos erlittenes Unrecht, sondern vielleicht auch eine von den Göttern verhängte, ja sogar verdiente Strafe sein könnte. Das Oszillieren zwischen augenscheinlicher Unschuld und schuldanzehender Strafe hält jedes Urteil in der Schwebe. Ich komme später darauf zurück.

Zumindest ebenso wichtig aber ist, dass Lessing in der Ekphrasis Sadoletos ein Vorbild hatte und dass er durch ihre Hilfe nicht nur zwei, sondern drei medial differente Referenzpunkte besaß, um seine Gedanken »über die Grenzen der Malerei und Poesie« zu entwickeln. Dementsprechend führt er Sadoletos *carmen* mit der Bemerkung ein, dass es »sehr wohl die Stelle eines Kupfers [sc. der Skulptur] vertreten kann,«<sup>8</sup> d. h. er positioniert es explizit zwischen der Statue und dem Vergilttext.

Lessings Nachdenken setzt also nicht zwischen Text und Bild, sondern zwischen Text, Bild und Ekphrasis an, der etablierten Mischform beider Künste, in der diese schon in der Antike ihren Wettstreit artikulierten. Seine Anmerkungen zum Laokoon beginnen folgerichtig beim Ausdruck des Leidens im Gesicht der Skulptur, um diesen Ausdruck dann mit den Formulierungen zu vergleichen, die Vergil und Sadoletos in unterschiedlichen Textsorten dafür gefunden haben. Vergils Darstellung, so hält Lessing fest, entspricht nicht dem skulpturalen Befund, Sadoletos hingegen orientiert sich erkennbar daran; der eine Dichter, Vergil, biete demnach Dichtung, die dem Bild vorangehe, der andere, Sadoletos, eine, die dem Bild folge.<sup>9</sup>

8 FA 5/2, S. 61f.

9 Ebd., S. 17: »Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt.« Vergils Verse, auf die Lessing sich hier bezieht, sind Aen. 2,222ff.: *clamores simul horrendos ad sidera tollit: / qualis mugitus, fugit cum saucius aram / taurus et incertam excussit cervice securim* (»Zugleich erhebt Laokoon ein angsteinflößendes Gebrüll zu den Sternen: wie wenn ein verletzter Stier vom Altar flieht und das Schlachtbeil, das ihn ungenau getroffen hat, vom Nacken schüttelt.«). Sadoletos schreibt V. 23f.: *ille dolore acri et laniatu impulsus acerbo / dat geminum ingentem* (»jener [Laokoon], getroffen vom heftigen Schmerz und dem bitterwütigen Biss, stöhnt heftig auf). Sadoletos wird zitiert nach: Gregor Maurach: Sadoletos »Laocoon« Text, Übersetzung Kommentar. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft NF 18 (1992), S. 245–265. Eine aktualisierte Fassung des Aufsatzes ist zugänglich unter: URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/407> (auf der Basis der ersten beiden Drucke, 1532 und 1548, der Werkausgaben sowie der Anthologie von Toscanus, Paris 1577), hier S. 4.

## 2. Stoffgeschichte I: Der antike Laokoon<sup>10</sup>

### 2.1 Vor Vergil

In den zahlreichen antiken Fassungen der Geschichte des Trojanischen Krieges ist Laokoon eine Nebenfigur. Die ältesten Erzählungen von der Eroberung Trojas kommen ganz ohne ihn aus; die List mit dem trojanischen Pferd wäre vermutlich auch ohne sein Eingreifen erfolgreich gewesen. Die Laokoonfigur ist für den Handlungsverlauf in der Regel unwichtig und dient nur als (schwächeres) männliches Pendant zu Cassandra. Beide haben die gleiche textimmanente Funktion – zu warnen, ohne gehört zu werden – und üben sie oft gemeinsam aus.<sup>11</sup> Neben dieser Doppelbesetzung der Mahnerrolle deuten auch andere Doppelmotivationen in der Laokoonerzählung auf die frühe Kontamination zweier Erzählstränge hin, so z. B. die Überzeugung der Trojaner, das Pferd in die Stadt zu rollen, die sowohl durch Sinons Trugrede als auch durch Laokoons Tod erzielt wird.<sup>12</sup>

Dort, wo Laokoon in die Handlung eingeführt wird, warnt er mit Worten und Taten vor dem trojanischen Pferd und stirbt direkt darauf in dramatischer Weise. Die Erzähllogik legt es nahe, beide Szenen aufeinander zu beziehen und im Tod eine Folge der Warnung zu sehen. Was aber hat Laokoon getan, um so sterben zu müssen? Wieso schalten die Götter ihn aus, während Cassandra weiter warnen darf? Welche Schuld hat er auf sich geladen? Schon in der griechischen Literatur werden unterschiedliche Reaktionen auf dieses Problem sichtbar, die zwei verschiedenen Deutungsansätzen zugeordnet werden können (ohne dass in der Realität der Texte eine saubere Trennung immer möglich wäre – wohl aber ein Tendieren in die eine oder andere Richtung):

Die eine Reaktion versteht den Tod Laokoons als Sühne eines schon weit zurückliegenden Vergehens: Obwohl er als Priester des Apoll zu Ehelosigkeit und Enthaltsamkeit verpflichtet gewesen sei, habe er gegen dieses Gebot verstoßen und Kinder gezeugt; dies sei sogar – als doppelter Tabubruch – direkt vor dem Kultbild, im Tempel des Apoll geschehen.<sup>13</sup> Eine solche Darstellung, die eine

<sup>10</sup> Die maßgebliche Darstellung der vorvergilischen Entwicklung des Laokoonstoffes findet sich bei Heinz-Günther Nesselrath: Laokoon in der griechischen Literatur bis zur Zeit Vergils. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 1–13, dem ich hier folge.

<sup>11</sup> Z. B. in der *Iliupersis*; Nesselrath (Anm. 10), S. 2f.

<sup>12</sup> Zu den Nachwirkungen doppelt motivierter Handlung in der Laokoonerzählung der *Aeneis* vgl. auch Zintzen (Anm. 1), S. 8ff.

<sup>13</sup> Belegt ist diese Version bei Euphorion (3. Jh. v. Chr.) und Hygin (2. Jh. n. Chr.). Die ältere Forschung hat das Motiv auch schon im Sophokleischen *Laokoon* vermutet, den Lessing ebenfalls erwähnt (FA 5/2, S. 21). Nesselraths kritische Überprüfung zeigt, dass es unter diesen Umständen schwer würde, diesen Laokoon als tragischen Helden zu konzipieren. Vgl. Nesselrath (Anm. 10), S. 7ff. und S. 12; zur spätantiken Behandlung des Motivs s. Roswitha Simons: Der verräterische Gott. Laokoon in der lateinischen Literatur der Kaiserzeit und Spätantike. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 104–127, hier S. 111f. Lessings Auseinandersetzung mit Sophokles' *Philoctet* (dies sei am Rande bemerkt) legt es nahe, anzunehmen, dass ihm auch die Parallelen beider Erzählungen deutlich waren: die Bedeu-

persönliche Schuld Laokoons unterstellt, lenkt daher die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Zeichen der Vergangenheit; sie erwähnt sein Priestertum, die Frau und die Kinder, wobei den Kindern als sichtbarer Folge des doppelten Tabubruchs besondere Aufmerksamkeit zukommt.<sup>14</sup> Der Tod Laokoons hat aus dieser Perspektive nichts mit seiner Warnung an die Trojaner zu tun. Die beiden Szenen sind dann nicht als Ursache und Folge zu lesen, sondern als zwei voneinander unabhängige, Laokoon charakterisierende Handlungen. Sein Tod resultiert aus einer nicht mehr miterzählten, aber den historischen Lesern noch vertrauten skandalösen Vorgeschichte. Diese Vorstellung ist bis in die Spätantike hinein greifbar.<sup>15</sup> Der vergleichsweise lockere Zusammenhang zwischen der Bestrafung Laokoons und der Zerstörung Trojas läge dann nur darin, dass beide aufgrund älterer Verfehlungen endlich zugrunde gehen mussten. Laokoons Fall nähme den seiner Stadt in Begründung und Ereignis vorweg; sein Schicksal wäre, erzähltechnisch betrachtet, eine Vorwegnahme des Plots im Kleinen.

Die andere mögliche Reaktion lautet singemäßig, bei Laokoons Tod sei es gar nicht um die Person des Laokoon gegangen, sondern um die Trojaner insgesamt und besonders um Anchises, einen engen Verwandten Laokoons. Sein Tod sei ein Zeichen gewesen, das dem Götterplan den Weg bereiten sollte, indem es einerseits die Trojaner dazu brachte, Laokoon zu misstrauen, während es andererseits dem weisen Anchises, der das Zeichen als einziger richtig zu deuten vermochte, anzeigte, dass Troja verloren und Flucht geboten sei.<sup>16</sup> Daher ignorierten die Trojaner Laokoons Mahnung und nahmen das Pferd auf, während Anchises die Flucht wählte, die seinen Nachkommen, Aeneas und Ascanius, das Überleben sicherte.

Darstellungen, die diese Sicht vertreten, formulieren die Frage nach der Schuld Laokoons nicht und gehen auch auf Laokoons Priestertum nur so weit ein, wie es nötig ist, um seine Glaubwürdigkeit zu untermauern. Seine Nähe zum Gott Apoll, der auf Seiten der Trojaner steht, wird betont, da sie eine positive

tung physischen Schmerzes, die gesellschaftliche Ausgrenzung, die Gegnerschaft zu Odysseus.

<sup>14</sup> Lessing kennt die Erwähnung der Laokoonerzählung in Lykophrons *Alexandra*, wo Cassandra in einer Prophezeiung des Untergangs von Troja auch die Schlangen erwähnt, die die Söhne des Laokoons fressen. Von einer Sühne für ein persönliches Vergehen ist hier nicht die Rede – die Prophetie wäre aber auch nicht der Ort dafür (FA 5/2, S. 50). Vgl. dazu Nesselrath (Anm. 10), S. 10f. – Lessings Annahme, Vergil sei der erste gewesen, der Vater und Söhne habe sterben lassen (FA 5/2, S. 50), würde von der heutigen Forschung nicht mehr in dieser Entschiedenheit mitgetragen: Auch wenn meist Vater oder Söhne sterben, so ließ doch schon Arktinos v. Milet (8. Jh. v. Chr.) Laokoon und einen Sohn sterben, überschritt also die Generationengrenze; bei dem hellenistischen Dichter Euphorion starben vermutlich der Vater und beide Söhne. Nesselrath (Anm. 10), S. 7.

<sup>15</sup> Vgl. etwa die Darstellung bei Quintus v. Smyrna (4. Jh. n. Chr.), analysiert von Ursula Gärtner: Laokoon bei Quintus Smyrnaeus. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 128–145, hier bes. S. 136ff.

<sup>16</sup> So zum Beispiel in der verlorenen Laokoontragödie des Sophokles, die aus einer Zusammenfassung bei Dionysios v. Halikarnass bekannt ist (Dion. Hal. Ant. Rom. 1, 48, 2); vgl. dazu Nesselrath (Anm. 10), S. 6.



Lesart des dramatischen Geschehens unterstützt.<sup>17</sup> Frau und Kinder spielen keine besondere Rolle, wohl aber die Reaktionen der Trojaner auf die Erlebnisse Laokoons, besonders die Reaktion des Anchises, dessen Verwandtschaft mit Laokoön hervorgehoben wird. Indem die Flucht von Anchises und Aeneas gedanklich in die Erzählung hineingezogen wird, werden die Zerstörung Trojas und die Begründung Roms in eine logische Folge gebracht. Es liegt nahe, dass entsprechende Texte erst in der Zeit entstanden, als die historische Verankerung der römischen Kultur in der griechischen relevant wurde. Vergils *Aeneis*, die der Laokoönfigur im Rahmen der Gründungsgeschichte Roms eine zentrale Rolle einräumt, oder auch Petrons *Troiae halosis* vertreten diese Perspektive. Die von Lessing vorgenommene, aber nicht näher erläuterte Differenzierung von griechischer und römischer Tradition<sup>18</sup> deutet darauf hin, dass auch ihm bei seiner umfassenden Lektüre zumindest zwei unterschiedliche Traditionsstränge deutlich geworden sind.

## 2.2 Vergil

Lessing ist mit dem vergilischen Laokoön gut vertraut. Er zitiert einen großen Teil der Passage (Verg. Aen. 2,199–224) und kommt wiederholt auf Einzelverse zurück. Darüber hinaus verwendet er den Donat-Kommentar zur *Aeneis* und kennt die bei Macrobius ausgeführte Ansicht, das gesamte zweite Buch der *Aeneis*, besonders die Episode, die von Sinon und dem hölzernen Pferd handle (und die wir als Laokoönepisode bezeichnen), sei eine nahezu wortgetreue Übersetzung aus dem Griechischen.<sup>19</sup>

Bei Vergil ist Laokoön eine zentrale Figur innerhalb des Berichts von der Zerstörung Trojas in den Büchern 2 und 3 der *Aeneis*.<sup>20</sup> Vergil löst die historisch gewachsene Doppelbesetzung der Warnerolle auf. Dadurch gewinnt Laokoön bei ihm an Format und Raum, während Cassandra zur vergleichsweise

<sup>17</sup> D.h., wenn der den Trojanern wohlgesonnene Gott seinen Priester derart opfert, muss letztlich auch etwas Positives für die Trojaner dahinterstecken; in diesem Fall eine letzte eindrückliche Warnung: so auch Nesselrath (Anm. 10), S. 5.

<sup>18</sup> FA 5/2, S. 49f. Vgl. den Beitrag von Jörg Robert in diesem Band.

<sup>19</sup> FA 5/2, S. 49. Lessing zitiert hier Macr. Sat. 5,2,4–5: »Quae Virgilius traxit a Graecis, suo et equo ligno ceterisque omnibus quae librum secundum faciunt a Pisandro ad verbum paene transcripserit, qui inter Graecos poetas eminet opere quod a nuptiis Iovis et Iunonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit, in quo opere inter historias ceteras interitus quoque Troiae in hunc modum relatus est, quae Maro fideliter interpretando fabricatus sibi est Iliacae urbis ruinam?« Der von Macrobius erwähnte, von Lessing übernommene Dichtername Pisander/Peisandros ist nur schwer mit einem (Euvre zu verknüpfen. Vgl. dazu Rudolf Keydell: Die Dichter mit Namen Peisandros. In: Hermes 70 (1935), S. 301–311.

<sup>20</sup> Die maßgebliche Analyse der vergilischen Laokoönzerzählung bietet Zintzen (Anm. 1).

unbedeutenden Nebenfigur wird.<sup>21</sup> Zwei große Szenen gehören Laokoön ganz allein: Laokoons Angriff gegen das Pferd zeigt ihn als Mahner und Kämpfer (Verg. Aen. 2,40–56), der Angriff der Schlangen gegen ihn als Priester und Opfer (Verg. Aen. 2,201–231). Aeneas, der Erzähler beider Episoden, betont, dass allein Laokoön die List der Griechen erkannt habe, als diese das trojanische Pferd zurückließen und sich scheinbar zur Abreise anschickten. Alle übrigen Trojaner aber seien verblindet gewesen und hätten seinen Angriff gegen das Pferd als Sakrileg fehlinterpretiert.<sup>22</sup>

et, si fata deum, si mens non laeva fuisset  
55 impulerat ferro Argolicas foedare latebras  
Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres.

[Und wäre der Wille der Götter nicht dagegen gewesen, wäre unser Sinn nicht verblindet gewesen, dann hätte er [Laokoön] uns dazu gebracht, das Versteck der Griechen mit dem Schwert übel zuzurichten, und Troja würde jetzt noch stehen und du, hohe Königsburg des Priamos, wärest noch da.]

Aeneas hingegen zeigt sich während der Ereignisse vor Troja angsterfüllt und täuschbar wie alle Trojaner, deren Verurteilung Laokoons nach dem Schlangenangriff er unreflektiert wiedergibt:<sup>23</sup>

tum uero tremefacta nouus per pectora cunctis  
insinuat pauor, et scelus expendisse merentem,  
230 Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspidē robur  
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.

[Dann aber drang allen eine neue Angst in die bebende Brust, und sie sagten, Laokoön habe sein Verbrechen verdientermaßen gebüßt, da er das heilige Holz [des Pferdes] mit seiner Waffe verletzt und die verbrecherische Lanze in den Rücken [des Pferdes] hineingestoßen habe.]

Erst am karthagischen Hof, also lange nach den geschilderten Ereignissen und weit von Troja entfernt, ist Aeneas in der Lage, die Überlegenheit Laokoons wahrzunehmen. Die übrigen Trojaner und er selbst waren, so erkennt er, anders als Laokoön *immemores* und *caeci*,<sup>24</sup> unbedacht und verblindet, und nicht in der Lage, die eigenen Geistesgaben dazu einzusetzen, die Griechen richtig einzuschätzen.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ebd., S. 8.

<sup>22</sup> Verg. Aen. 2,54–56. Zur Übersetzung des *fata deum* s. P. Vergili Maronis Aeneidos liber 1 with a commentary by Roland G. Austin. Oxford 1985.

<sup>23</sup> Verg. Aen. 2,228–231.

<sup>24</sup> Bei der Schilderung des Transports des trojanischen Pferdes in die Burg sagt Aeneas: *instans tamen immemores caecique furore / et monstrum infelix sacrata sistimus arce* (Verg. Aen. 2,244–245). Direkt darauf folgt ein Auftritt Kassandras, die wie Laokoön die Gefahr erkennt, aber nicht gehört wird: *Tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris / ora dei iussu non unquam credita Teucris* (Verg. Aen. 2,246–247).

<sup>25</sup> Die Schuldfrage – inwieweit das Handeln der Trojaner der menschlichen *dispositio*, bzw. der göttlichen List zuzuschreiben ist, ist damit noch nicht geklärt; vgl. dazu Michael Erler:



Diese geistige Überlegenheit Laokoons, der als einziger die Geschichte noch hätte wenden können, wenn es einem Menschen möglich gewesen wäre, ist es, die Lessing meint, wenn er von Laokoon als »vorsichtigstem Patrioten« spricht.<sup>26</sup> Diese Stelle ist von Barner m. E. falsch verstanden worden. Er schlägt vor, »vorsichtig« im Sinne von »nicht fanatisch« zu verstehen, was dem modernen Sprachgebrauch nahekommt.<sup>27</sup> Der vergilische Laokoon ist aber alles andere als vorsichtig; sein Sturm von der Burg herab und der Angriff gegen das Pferd sind brennende Sorge und purer Wahwitz zugleich<sup>28</sup> – aber er ist vorsichtig, vorhersehend, im griechisch-römischen Sinne des Wortes, die ja nicht nur den Frevler, sondern auch den Menschenfreund und Kulturbegründer kennt. Laokoon ist ein antiker Aufklärer in der Tradition des Prometheus. Lessings »vorsichtig« ist als Übersetzung des griechischen *pro-méthes*, »vorausdenkend, vorausschauend, vorbedacht« zu verstehen: so beschreibt ihn Aeneas, so beschreibt ihn Vergil. Laokoons menschliche *ratio* reicht über die seiner Mitbürger hinaus. Sie scheidet allein vor dem Ratschluss der Götter. Darin gleicht er dem »modernsten« der Griechen, Odysseus. Der aufklärerische Priester Laokoon ist, wie auch Vergil andeutet,<sup>29</sup> ein gleichwertiger Gegenspieler des Odysseus, vor dessen List er die Trojaner vergeblich zu warnen versuchte.

Der Blick zurück zeigt, dass Vergil beide Deutungsansätze für den Tod Laokoons kennt und weiterträgt. Auch bei seinem Laokoon kann man sowohl über individuelle Schuld als auch über den historischen Opfer- und Zeichencharakter der Figur nachdenken, denn in der Beschreibung des Opfers am Strand, das Laokoon aus unerklärtem Grund vornimmt, und in der vorrangigen Tötung der beiden Söhne klingt das Motiv der individuellen Schuld an.<sup>30</sup> Beides bleibt letztlich unerklärt und ist nur aus der anderen, hier nicht ausgeführten Variante des Mythos zu erklären. Der Zeichencharakter seines Handelns und Sterbens

Laokoon als Zeichen. Göttliche Einwirkung und menschliche Disposition in Vergils Aeneas und bei Homer. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 14–31.

<sup>26</sup> FA 5/2, S. 36: »Vergils Laokoon schreiet, aber dieser schreitende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als dem wärmsten Vater kennen und lieben.«

<sup>27</sup> Hugo Blümner: Laokoon-Studien. 2 Bde. Berlin, Freiburg i. B. etc. 1881/82 geht nicht darauf ein; Barner notiert (FA 5/2, S. 750; Stellenkommentar ad loc.): »vorsichtigsten: Im Gegensatz zum fanatischen, »ehrigen« Patrioten wie etwa in Lessings Brief an Gleim vom 16.12.1758.«

<sup>28</sup> Als er das Pferd sieht, stürmt Laokoon vom Gipfel der Burg herab und ruft schon von Ferne den Trojanern seine Mahnung zu. Ob er dies brennend vor Sorge oder eher glühend vor Zorn tat, lässt die Metapher offen: *Laocoon ardens summa decurrit ab arce / et procul clamat* (Verg. Aen. 2,41f.); vgl. auch die verstärkende Wiederaufnahme der Situation bei Dracontius, Rom. 8, 119–121, behandelt bei Simons (Anm. 13), S. 106.

<sup>29</sup> In seiner Warnrede ruft Laokoon: *Sic notus Vlixes?* (Verg. Aen. 2,44), zeigt also, dass er dessen Handeln einschätzen kann und daher weiß, dass ein einfacher Rückzug von Odysseus nicht zu erwarten ist.

<sup>30</sup> Ausgeführt wird dies von Donat ad loc.; dass Lessing hier nachgelesen hat, zeigt seine Anmerkung in Laokoon, V (FA 5/2, S. 55, Anm. 8 zu Donat ad Aen. 2,227). Lessing (FA 5/2, S. 66) betont, dass der gemeinsame Tod aller drei die wichtigste Veränderung sei, die Vergil am Mythos vorgenommen habe.

tritt hingegen durch die Wahl des sukzessive erkennenden Erzählers, Aeneas, mit wachsender Distanz zu den Ereignissen immer stärker hervor. Troja hätte fortbestehen können; Laokoon hatte ihnen den richtigen Weg zur Rettung der schon fast verlorenen Stadt gewiesen. Dass niemand Laokoon folgte, ist aus späterer Kenntnis nur damit zu erklären, dass der Ratschluss der Götter weiter reichte und auf Neues – konkret: auf die sogenannte Mission des Aeneas – zielte. Die Ermordung des Warners Laokoon im göttlichen Auftrag wird in Rom – so zeichnet es sich in der Literatur seit der augusteischen Zeit ab – vor allem auf diesen zweiten Aspekt hin gelesen: Es gab keine Rettung für Troja; sein Schicksal war schon lange besiegelt; das Ende war endgültig. Troja musste zugrunde gehen, um die Ereigniskette, die zur Gründung Roms führte, in Bewegung zu setzen. Troja war Vergangenheit, Rom die gottgewollte Nachfolge.<sup>31</sup>

Anders verhält es sich mit der Skulptur, die hier zumindest einmal erwähnt werden soll. Wenn wir sie mit derjenigen identifizieren, die Plinius beschreibt,<sup>32</sup> dann dürfen wir annehmen, dass sie etwa in der gleichen Zeit wie die *Aeneis* entstanden ist und in Rom aufgestellt war.<sup>33</sup> Ob und in welcher Weise sie mit dem vergilischen Text zusammenhängt, ist umstritten; Lessing hielt bekanntlich eine gemeinsame Vorlage von Text und Skulptur für möglich, die Vorgängigkeit des Vergiltextes aber für plausibler.<sup>34</sup>

Die Skulptur verzichtet weitgehend auf eine Historisierung oder exakte Verortung des Dargestellten; auch auf die Kleidung.<sup>35</sup> In der Konzentration auf die drei Körper und ihre verschiedenen Ausdrucksformen kann man eine Konzentration auf das ›Leiden an sich‹ sehen: die unterschiedlich ausgeprägte, in ihrer Intensität aber allen gemeinsame körperliche Qual, die Todesangst, die Angst vor den Schlangen, das Mitleiden des einen Sohnes mit Vater und Bruder: das sind die Segmente des Leidens, die hier sichtbar werden. Doch hinter dieser Dominanz des Leidens wird durchaus auch die eingangs skizzierte Differenzierung der beiden Deutungsrichtungen kenntlich: Die prominente Einbeziehung der Söhne und des Altars ordnet die Darstellung primär der Schultradition zu, indem sie auf das Amt und die mögliche Verfehlung Laokoons hinweist.

<sup>31</sup> Vgl. Gall (Anm. 1), Vorwort, S. XII; Simons (Anm. 13), S. 117.

<sup>32</sup> Lessing kennt und zitiert die Beschreibung bei Plinius, *Naturalis historia* 36, 4, 37; er tut dies allerdings nicht dort, wo man Plinius' Beschreibung suchen würde – als ersten beschreibenden Text der Statue ganz am Anfang des Werkes – sondern erst sehr weit hinten im Werk, fast versteckt in Kap. XXVI (FA 5/2, S. 186).

<sup>33</sup> Ich gehe im Folgenden davon aus, dass es sich bei der Laokoongruppe um ein Originalwerk der v. a. in Südtalien tätigen Künstler (Hyagesandros, Polyodoros und Athanodoros aus der 2. Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts) handelt. Zur Datierung vgl. die Forschungsübersicht bei Christian Kunze: Zwischen Pathos und Distanz. Die Laokoongruppe im Vatikan und ihr künstlerisches Umfeld. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 32–53, hier S. 38f.

<sup>34</sup> FA 5/2, S. 48f., S. 59f., S. 186f.

<sup>35</sup> Lessing (FA 5/2, S. 58f.) will das Fehlen von Attributen an der Skulptur (im Sinne narrativer Elemente) wirkungsethisches erklären, wenn er festhält, dass die Binde nur deswegen fehle, da sie die Stirn bedecken würde und dadurch ihre Aussagekraft reduziert; ähnlich argumentiert er im Hinblick auf die Kleidung.



Dass er selbst – und nicht etwa ein Opfertier – am Altar lehnt, weist hingegen auf die in Vergils *Aeneis* angelegte und in der Buchmalerei seit dem 5. Jahrhundert vertraute Tradition,<sup>36</sup> die in ihm selbst das Opfer sieht, das gebracht werden muss, damit Rom entstehen kann.

### 2.3 Petron und Quintus von Smyrna

Im Zusammenhang mit der Prioritätsdebatte zwischen der vergilischen *Aeneis* und der Skulptur erwähnt Lessing auch die Darstellungen des Laokoon bei Petron und bei Quintus von Smyrna (Quintus Calaber).

In Petrons *Satyrice* (1. Jh. n. Chr.) wird das Gedicht von der Zerstörung Trojas (*Troiae halosis*) bereits als Ekphrasis, als Beschreibung eines imaginären Bildes in einer größeren Galerie eingeführt. Lessing lässt den Aspekt der Ekphrasis hier jedoch beiseite und konzentriert sich darauf, das Gedicht als »schülermäßige Nachahmung der Virgilischen Beschreibung«<sup>37</sup> zu erweisen. Das, was er dabei als stilistische Schwäche identifiziert, wird in der heutigen Forschung eher als bewusst konstruierter Mangel, als Parodie des hohen epischen Stils und der ekphrastischen Dichtung diskutiert. Lessing geht jedoch auf den parodistischen Charakter des Werkes nicht weiter ein, sondern hebt nur das stilistische Scheitern bei großer motivischer Nähe zu Vergil hervor. Auch die augenfällige Schwerpunktverschiebung kommentiert er nicht weiter: Petron rückt den leidvollen Tod ins Zentrum der Laokoonepisode, diese wiederum ins Zentrum der *Troiae halosis*: Das ist eine Gewichtung, die mehr als jede andere den zeichenhaften Charakter der Laokoonepisode betont und in ihr die allgemeine historische Entwicklung und den Weg von Troja nach Rom in *nuce* angekündigt sieht.<sup>38</sup>

Stupere mentes. Infulis stabant sacri  
Phrygioque cultu gemina nati pignora  
Lauconte. quos repente tergoribus ligant

36 Eine der berühmtesten antiken Vergilhandschriften, der *Vergilius Vaticanus*, zeigt neben einander Laokoon, ein Opfer ausführend, und Laokoon selbst auf dem Altar kniend, von den Schlangen angegriffen. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3225, fol. 18v; die Datierung ist unsicher, dürfte aber nicht weit nach 400 n. Chr. liegen. Vgl. Angelika Geyer: Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur *Aeneis* im *Vergilius Vaticanus*. Frankfurt am Main 1989 (Frankfurter Wissenschaftliche Beiträge 17), S. 195f. und bes. S. 222.

37 FA 5/2, S. 51ff.: Petron stelle die Geschichte »vollkommen so vor, als sie Virgil erzehlet.«  
38 Petron sat. 89. Lessing zitiert v. 29–51, ich gebe hier nur den auf die Skulptur beziehbaren Teil v. 41ff. wieder. Meine Übersetzung folgt Peter Habermehl: Petronius, *Satyrice* 79–141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Bd. 1: Sat. 79–110. Berlin/New York 2006 (Texte und Kommentare 27, 1); vgl. auch die Anmerkungen bei Simons (Anm. 13), S. 112–117. Grundlegend zum Verständnis der *Troiae Halosis* sind Heinz Stubbe: Die Verseinschlüsse im Petron. Leipzig 1933 (Philologus Suppl. 25, 2) sowie Froma Zeitlin: Romanus Petronius. A Study of the *Troiae Halosis* and the *Bellum Civile*. In: *Latomus* 30 (1971), S. 56–82. Eine Forschungsübersicht bietet Habermehl (ebd.), S. 151–160.

Angues corusci. Parvulas illi manus  
ad ora referunt, neuter auxilio sibi,  
utroque fratri: transtulit pietas vices  
monsque ipsa miseris mutuo perdit metu.  
accumulat ecce liberum funus parens,  
infirmus auxiliator. Invadunt virum  
iam morte pasti membraque ad terram trahunt.  
iacet sacerdos inter aras victima  
terramque plangit. Sic profanatis sacris  
peritura Troia perdidit primum deos.

(Zitatende Lessing)

[Einsetzen lähmte uns. Da standen mit heiligen Binden in phrygischer Tracht die beiden Söhne des Laokoon. Die schimmernden Schlangen umwinden sie plötzlich mit ihren Leibern. Jene erheben ihre kleinen Hände vors Gesicht, keiner von beiden denkt an Hilfe für sich, jeder für den Bruder. Die Liebe lässt sie zärtliche Gesten austauschen,<sup>39</sup> und der Tod selbst vernichtet die Armen in wechselseitiger Sorge. Da fügt der Vater seinen Tod [dem Tod] der Kinder hinzu, ein hilfloser Helfer. Die Schlangen, schon vom Mord genährt, drängen zu ihm hin und ziehen seine Glieder zu Boden. Der Priester liegt als Opfer zwischen den Altären und wälzt sich am Boden. So wurde die heilige Handlung entweiht und das zum Untergang bestimmte Troja verlor zuerst seine Götter.]

Petrons Laokoon ist so schuldlos wie seine Kinder, und ebenso wie sie vollkommen machtlos – man vergleiche den *infirmus auxiliator* (v. 49) mit Vergils brüllendem Opfertier! Vater und Kinder sind unschuldige Opfer, in denen die wichtigste positive Eigenschaft der Trojaner, die Aeneas später zu vertreten hat, sichtbar wird: die *pietas*, konkretisiert in Bruderliebe, Fürsorge und religiöser Pflichterfüllung. Petrons Laokoon ist ein macht- und schuldloses Opfer, das zeichenhaft den Untergang Trojas verkündet. Der gemeinsame Tod von Vater und Söhnen ist kein Hinweis auf eine dunkle Vergangenheit, sondern auf den abgrundtiefen Verrat der Götter, die Heiligkeit und Unschuld opfern.

Ganz anders wird die Laokoonepisode in die *Posthomerica* des Quintus von Smyrna integriert. Lessing paraphrasiert sie recht ausführlich; besondere Aufmerksamkeit widmet er der vielfältigen und vielfältig gesteigerten Bestrafung Laokoons, die ihm sein Schicksal schließlich erblindet erleiden lässt.<sup>40</sup> Dieser Laokoon wird für etwas bestraft, auch wenn die Ansicht darüber, welcher Tat die Strafe gilt, geteilt ist: Aus Sicht der Trojaner gilt sie der frevelhaften Warnung Laokoons vor dem Göttergeschenk des Pferdes oder aber der Gegnerschaft zu Sinon, die hier bis zur Folter ausgeweitet ist. Dass sie auch dem schon früher erwähnten, lang zurückliegenden religiösen Tabubruch gelten könnte, deutet Quintus in der Blendung Laokoons und der Einführung der Mutterfigur in die Erzählung an. Wie bei Petron kennt und nennt Lessing die Unterschiede, die zum vergilischen Leittext bestehen, thematisiert die Differenzen jedoch nicht weiter.<sup>41</sup>

39 Dazu Habermehl (Anm. 38), comm. ad loc.

40 FA 5/2, S. 50; zu Laokoon bei Quintus v. Smyrna s. Gärtner (Anm. 15), der ich hier folge.

41 FA 5/2, S. 50.



### 3. Stoffgeschichte II: Die Zeit der Wiederentdeckung der Laokoonstatue

Die Laokoonfigur vergleichlicher Prägung ist in der spätantiken und mittelalterlichen Literatur bekannt und wird etwa im Kontext der Trojaromane erwähnt, ohne dass ihr allerdings besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde.<sup>42</sup> Das ändert sich schlagartig im Moment der Wiederentdeckung der Laokoonstatue im Februar 1506. Das vergilische Epos und die Beschreibung der Laokoonstatue im Februartext bei Plinius wurden herangezogen, um den Fund zu identifizieren; vom ersten Moment der neuzeitlichen Wirkungsgeschichte an traten Text und Bild gemeinsam auf.

#### 3.1 *Sadoletos carmen de Laocoonte*

Der bedeutendste Text, der im Umfeld der Wiederentdeckung der Laokoonstatue entstand, war *Sadoletos carmen de Laocoonte*. Das Gedicht ist nur wenige Wochen nach dem Fund in Rom entstanden. Es gehört zu den frühesten bekannten Gelegenheitsdichtungen, die sich mit dem Fund der Laokoonstatue beschäftigen; zugleich ist es das längste bekannte aus dem direkten zeitlichen und räumlichen Umfeld des Fundes.<sup>43</sup> Schon bald kursierten unter den italienischen Humanisten zahlreiche handschriftliche Sammlungen, die *Sadoletos carmen* gemeinsam mit anderen Laokoon-Dichtungen enthielten; Filippo Berroaldo, Pietro Bembo und Cesare Trivulzio kannten und lobten *Sadoletos Gedicht* im Sommer 1506. Nach einer verhältnismäßig langen Phase der handschriftlichen Weitergabe erfolgte der Erstdruck gemeinsam mit einer anderen Jugendschrift *Sadoletos* erst 1532 in Bologna,<sup>44</sup> der zweite 1548 in Leipzig. Die spätere Drucksituation ist unübersichtlich, da das *carmen* nicht nur in *Sadoletos Werkausgaben* (Mainz 1607 = Verona 1738), sondern auch in zahlreichen Anthologien zeitgenössischer lateinischer Dichtung aufgenommen wurde, durch die es seine weite Verbreitung erreichte. Auch Lessing gibt zwei dieser Anthologien als seine Quellen an.<sup>46</sup> Anthologien des 20. Jahrhunderts geben meist nur

42 Beispiele bei Simons (Anm. 13); Carl Robert: *Die Laokoon-Sage*. In: Ders.: *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin 1881 (Philologische Untersuchungen 5), S. 192–212.

43 Dazu ausführlicher Anja Wolkenhauer: *Vergil, Sadoleto und die ›Neuerfindung‹ des Laokoon in der Dichtung der Renaissance*. In: Gall/Wolkenhauer (Anm. 1), S. 160–181.

44 *Sadoleti Curtius: Ejusdem Laocoon, ejusdem ad F. Fregusium Epistola* Bologna 1532. Exemplare sind nachweisbar in der British Library sowie in Bologna und Rom.

45 VD 16 S 1267.

46 Neben den Ausgaben von Duchesne und Gruter, die Lessing erwähnt (s.u.), findet sich *Sadoletos carmen* z. B. bei J. M. Toscanus: *Carmine illustrium poetarum Italorum*. Bd. 2. Paris 1577, fol. 132v–133v, oder in den *Carmine quinque illustrium poetarum additis I. Sadoleti cardinalis carminibus*. Bergamo 1753, S. 318–319 (Digitalisat der BSB unter <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=220550472>); gelegentlich wird es bereits mit dem Vergiltext und einem Kupfer verbunden, z. B. im zehnten *armarium* von M. Mercurius postum erschienenener *Metalloteca*, Rom 1717. Später ist es – oft um den Hinweis auf

eine ältere Druckfassung von *Sadoletos carmen* wieder;<sup>47</sup> daneben existiert seit einigen Jahren ein erster Versuch einer kritischen Ausgabe.<sup>48</sup>

Lessing erwähnt Sadoleto am Anfang seiner Studie und zieht ihn am Ende wieder heran, um zu zeigen, wie ein Gedicht angelegt ist, das eindeutig nach der Skulptur entstanden ist, d. h. das Gedicht dient ihm als Bekräftigung seiner Prioritätsargumente für den Vergiltext im Verhältnis zur Skulptur.<sup>49</sup> Sein Text basiert dabei, wie er selbst angibt, auf der Ausgabe von Léger Duchesne, Paris 1560, die ich daher auch hier wiedergebe.<sup>50</sup> Da es keinen kanonischen Text und schon in den Frühdrucken, vermutlich auch in den bislang gar nicht untersuchten humanistischen Handschriften eine Vielzahl unterschiedlicher Lesarten gibt, ohne dass jeweils klar wäre, welche auf den Autor zurückzuführen ist, gibt es in der Laokoondiskussion des 18. Jahrhunderts einen von der Forschung bislang nicht berücksichtigten ›Wildwuchs‹: Zwar hat jeder einen Sadoleto-Text, aber jeder einen anderen. Im handschriftlichen Nachlass J. J. Winckelmanns, Lessings wichtigstem Kontrahenten in dieser Auseinandersetzung, findet sich eine Abschrift von *Sadoletos Gedicht*.<sup>51</sup> Seine Vorlage unterscheidet sich deutlich von derjenigen Lessings und steht dem Text der Werkausgaben *Sadoletos* nahe; zudem weist Winckelmanns Manuskript einige offensichtliche Lesefehler auf und unterschlägt einen Vers ganz.

Ich gebe im Folgenden als Haupttext Duchesnes, d. h. den Lessing vorliegenden Text wieder und vermerke es in den Fußnoten, wenn Winckelmanns

Lessings *Laokoon* ergänzt – etwa in den *Poemata selecta Italorum, qui seculo decimo sexto latine scripserunt*. Oxford 1808, S. 51–53, und bei Johann Georg Krabinger: *Eclogae illustrium poetarum latinorum rec. Aevi*. München 1835, S. 319–324 (mit einigen textkritischen Anmerkungen) zu lesen.

47 Alessandro Perosa, John Sparrow: *Renaissance Latin Verse*. London 1979, S. 144–186 (auf der Basis des Erstdrucks von 1532); Pierre Laurens: *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance. Textes choisis, présentés et traduits par P. L. avec la collaboration de Claudie Balavoine*. 2 Bde. Leiden 1975, S. 214–217 (lat.-frz. auf der Basis von Duchesne und den *Carmine quinque illustrium poetarum*... Bergamo 1753). Mathilde Pigeaud (*La découverte du Laocoon et le poème de Jacques Sadolet*. In: *Helmantica* 46 [1995], S. 463–483) gibt Laurens' Text wieder und bietet einen Vergleich zwischen *Sadoleto* und Vergil.

48 Maurach (Anm. 9).

49 FA 5/2, S. 17 und S. 65.

50 FA 5/2, S. 63 verweist auf die Ausgaben von Duchesne und von Gruter: *Leodegarius a Queru (d. i. Léger Duchesne, gest. 1588): Flores epigrammatum*. Bd. 2 (wohl identisch mit dem Titel *Farrago poematum* [?]), Paris 1560, fol. 64v. Janus Gruter (auch Gruterus, de Gruytere, 1560–1627) hat eine Reihe von Anthologien zeitgenössischer europäischer Dichter nach Ländern herausgegeben; in den italienischen Bänden (*Deliciae CC. poetarum Italorum*. Frankfurt am Main 1608), findet sich *Sadoletos carmen*, Bd. 2, 582. Lessing (FA 5/2, S. 63) charakterisiert Gruters Ausgabe als »sehr fehlerhaft«.

51 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Fonds Allemand, Bd. 61, fol. 47r–48r. Ich danke Elisabeth Décultot dafür, dass sie mich auf diese Handschrift hingewiesen hat und mir eine Kopie der entsprechenden Passage zugänglich gemacht hat. Siehe dazu auch Elisabeth Décultot: *Les Laocoon de Winckelmann*. In: *Décultot/Le Rider* (Anm. 1), S. 145–157 und Bähler (Anm. 2).



Text davon abweicht. Dort führe ich auch diejenigen Lesarten an, die Maurach in seine kritische Textfassung aufgenommen hat, die also meist früh belegt sind und mit einiger Plausibilität als auktorial, zumindest aber als in der potentiellen Leserschaft verbreitet angenommen werden dürfen.<sup>52</sup>

Lessing zitiert das Gedicht unter dem Titel *De Laocoontis statua. Iacobi Sadoleti carmen*. Sadoletos 'Zeitgenossen benutzten, wenn sie über Sadoletos *carmen* schrieben, gewöhnlich den deskriptiven Titel *carmen de Laocoonte*, ohne die künstlerische Gattung näher zu bezeichnen.<sup>53</sup> Die Anthologie von Duchesne war ausführlicher als alle anderen und brachte auch noch Informationen aus Plinius' *Naturalis Historia* mit in den Titel hinein. Der von Lessing gewählte Titel kann als Abkürzung von Duchesne und Zuspitzung auf die ekphrastischen Qualitäten des Gedichtes verstanden werden.

De Laocoontis statua quae in aede Titi imp. de qua Plin. Lib. Nat. Histo. XXXVI Capit. 5<sup>54</sup>

Iacobi Sadoleti carmen

- 1 Ecce alto terrae e cumulo ingentisque ruinae  
visceribus, iterum reduce[m] longinqua rexit<sup>55</sup>  
Laocoonta dies, aulis regalibus olim
- 5 Qui stetit atque tuos ornat, Tite, penates.  
divinae simulacrum artis (nec docta vetustas  
nobilitas 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? caudasque<sup>56</sup> irasque draconum  
vulneraque et veros saxo moriente dolores?  
Horret ad haec<sup>57</sup> animus mutaque ab imagine pulsat  
pectora non parvo pietas commixta tremori.  
prolixum bini spiris glomerantur in orbem<sup>58</sup>  
15 ardentes colubri et sinuosis orbibus errant<sup>59</sup>  
temaque multiplici constringunt corpora nexu.

52 Ziel meiner Anmerkungen ist die Rekonstruktion von Lessings Text (mit einem Seitenblick auf Winkelmann und auf die anderen Texte, die ein Zeitgenosse noch hätte kennen können); Ziel ist nicht, um dies deutlich zu betonen, eine neue Edition – dazu müsste überhaupt erst einmal die handschriftliche Überlieferung des *carmen de Laocoonte* ausgewertet werden und eine qualitative Bewertung der Frühdrucke erfolgen. Maurachs Edition (Anm. 9) ist ein erster wichtiger Schritt in diese Richtung.

53 Belege bei Wolkenhauer (Anm. 43), S. 175 und S. 177.

54 Die Angabe *Capit. 5* ist falsch. Plinius geht in nat. 36, 4, 37 auf den Laokoon ein.

55 Winkelmann: *redixit*.

56 Lessing und Winkelmann lesen das konkretere *caudasque*; Maurach: *tortusque*.

57 Lessing und Winkelmann lesen *horret ad haec animus*, wobei das *haec* resümierend auf die vorangegangene Beschreibung zu beziehen ist. Maurach bietet, wiederum den Werk-ausgaben folgend, *horret adhuc animus*, wodurch das Moment der Vergegenwärtigung des Schreckens stärker hervortritt.

58 Lessing und Winkelmann lesen *orbem*, was eher die Form betont; Maurach: *agmen*, d. h. eher die Bewegung.

59 Winkelmann hat hier ein sinnentstellendes *oram* (Lesefehler des darüber stehenden *orbem*?). Lessing nennt diesen Fehler für die Ausgabe Gruters.

- vix oculi sufferre valent crudele tuendo  
exitium casusque feros: micat alter et ipsum  
Laocoonta petit totumque infraque supraque  
20 implicat et rabido tandem fertilitia morsu.  
connexum<sup>60</sup> refugit corpus, torquentia sese  
membra latusque retro sinuatum a vulnere<sup>61</sup> cernas.  
Ille dolore acri et laniatu impulsus acerbo  
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere<sup>62</sup> dentes  
25 connixus<sup>63</sup> laevam impatiens ad terga chelydri  
obicit; 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 intororque ligat genua infima nodo.  
Absistunt surae spirisque prementibus arcum<sup>64</sup>  
crus tumet, obsaepto turgent vitalia pulsu,  
liventesque atro distendunt sanguine venas.  
nec minus in natos eadem vis effera saevit  
35 implexuque angit rapido miserandaque membra  
dilacerat. lamque alterius depasta cruentum  
pectus, suprema genitorem voce cientis  
[vacat]<sup>65</sup>  
circumiecti 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 iam iam ingentes<sup>66</sup> fletus lacrymasque cadentes  
anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni  
45 qui<sup>67</sup> tantum statuistis opus iam laude nitentes,

60 Maurach entscheidet sich hier für das sehr viel anschaulichere *convexum*, das die unnatürliche Krümmung des sich wehrenden Körpers betont. Lessing und Winkelmann lesen *connexum*, was nur dann einen sinnvollen Satz ergibt, wenn man die Schlangen als logisches Subjekt ergänzt.

61 Winkelmann hat hier sinnenstellend *corpore* (= »man sieht, wie die Glieder sich verrenken und wie sich der Leib nach hinten krümmt, fort vom Körper« [?]).

62 Winkelmann: *avellere*.

63 Lessing und Winkelmann lesen *connixus*, das als Synonym von *admixus* (Maurach) keine weiteren Sinnerschiebungen, aber vielleicht eine geringere räumliche Ausdehnung bietet. Dieser Vers fehlt bei Winkelmann.

64 Nur im Erstdruck stehen die beiden Verse (37–38) *pectus in obliquos inquam corpora casus / extremo in fletu et genitorem voce cientem* (»Schon zerfrisst die Schlange die blutige Brust des einen Jungen, und während er seinen Körper in einem letzten Schrei zurück-sinken lässt in schrägem Fall, hält sie ihn aufrecht durch das Umschlingen der (Knie)scheibe in kräftiger Windung.«). Bei Duchesne und in allen späteren Drucken sind die zwei Verse zu einem zusammengefasst: *pectus, suprema genitorem voce cientis*; so lesen es auch Lessing und Winkelmann. Um die Verszählung nicht zu verunklären und die Vergleichbarkeit mit anderen Fassungen nicht zu beeinträchtigen, bleibt v. 38 hier frei. Lessing und Winkelmann lesen *ingentes*, Maurach bietet *instantes*. Die Lesart *instantes* entstannt ebenso wie das *adhuc* (s. o.) dem Erstdruck; beide vergegenwärtigen die als lebend gedachte Statue. *ingentes* hingegen spart die zeitliche Dimension aus und betont allein die Größe von Schmerz und Trauer, die auch durch das folgende Hendiadyon *lacri-masque cadentes* hervorgehoben wird.

66



- artifices magni, quamquam et melioribus actis  
 quaeritur aeternum nomen multoque licebat  
 clarius ingenium venturae tradere<sup>68</sup> famae,  
 attamen ad laudem quaequomque oblata facultas,  
 50 egregium hanc rapere et summa ad fastigia niti.  
 vos rigidum lapidem vivis animare figuris  
 eximit et vivos<sup>69</sup> spiranti in marmore sensus  
 inserere (aspicimus motumque iramque doloremque  
 et paene audimus gemitus), vos extulit olim  
 55 clara<sup>70</sup> Rhodos, vestrae iacuerunt artis honores  
 tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda  
 Roma videt celebratque frequens operisque vetusti  
 gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est  
 ingenio aut quovis extendere fata labore  
 60 quam fastus et opes et inanem intendere luxum.<sup>71</sup>

Über die Statue des Laokoon, die im Palast des Titus stand, worüber Plinius im 36. Buch der *Naturalis historia*, Kapitel 5 [recte 4, 37], schreibt: ein Gedicht von Iacopo Sadoletto

[(1-7): Sieh, aus dem aufgehäuften Erdreich und den Eingeweiden der gewaltigen Ruine hat die langwährende Zeit den Laokoon wiederum aufgedeckt, einen Rückkehrer, der einst in den kaiserlichen Hallen stand und dein Haus, Titus, zierte. Ein Kunstwerk von göttlicher Macht – auch das kunstverständige Altertum kannte kein würdigeres Werk – sieht nun erneut, vom Dunkel befreit, die hochragenden Mauern des wiedererstandenen Rom. (8-44): Was soll ich als erstes, was als letztes nennen? Den bedauernswerten Vater und seine beiden Söhne? Oder die in Windungen gekrümmten Schlangen, schrecklich anzusehen? Die Leiber und Wut der Drachen und die Wunden und den lebensechten Schmerz im sterbenden Stein? All das verursacht Grauen, und vom stummen Bild her erschüttert liebevolle Zuneigung, gemischt mit großer Angst mein Herz. Die beiden Schlangen ziehen sich zusammen in weitem Ring, sie flammen auf und zucken hin und her in gewundenen Ringen und umschließen die drei Körper mit einem vielfachen Knoten. 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. Der Körper, [von den Schlangen] zusammengebunden, versucht auszuweichen; 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

67 Duchesne bietet hier richtig *qui*, bei Lessing steht laut Blümmer (Anm. 27) fälschlich *cui*; Barner druckt unkommentiert *qui*.

68 Lessing und Winkelmann lesen *tradere famae*; Maurach: *prodere famae*; die Variatio bleibt ohne Auswirkungen auf die Argumentation.

69 Lessing liest *eximit et vivos*; Maurach bietet hier *veros*. In Verbindung mit *sensus* ist sicher *veros* vorzuziehen, da es die Aussage intensiviert: Empfindungen sind immer an das Leben gebunden; sie als *vivi* zu bezeichnen, ist also redundant, als *veri* hingegen steigend. Winkelmann hat hier das unverständliche *eximit, et vivos*.

70 Lessing und Winkelmann lesen *clara*, das strahlende, berühmte Rhodos (nach Hor. *Carm.* 1,7,1); Maurach bietet *sacra*, wobei festzuhalten ist, dass aus dem Text nicht klar wird, worin die spezifische Heiligkeit des Ortes liegen könnte.

71 Lessing und Winkelmann lesen mit den Werkausgaben so; Maurach folgt den älteren und gibt *quam luxus et opes et inanem intendere fastum*, also »als Prunk und Reichtum zu erstreben und eitlen Hochmut«. Der Unterschied liegt allein in der Gewichtung der Begriffe durch ihre Position; in Lessings Text hallt der Luxus als letztes noch nach.

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 größter Anstrengung.<sup>72</sup> Er vermag das Wüten nicht zu ertragen, und von der Wunde her versagt dem Marmor der Atem. Aber die schlüpfige 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 einschürende 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, der mit letzter Stimmkraft nach seinem Vater ruft. 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 ungeheure Weinen und die fallenden Tränen hält die zweifelnd schwankende Furcht zurück.

(45-60:) Ihr habt ein solch großes Werk verfertigt, große Bildhauer, schon in ewigem Ruhm strahlend – obwohl ein unvergänglicher Name auch durch bedeutendere Taten gewonnen wird [und nicht nur durch deren künstlerische Bearbeitung, s. u.] und es euch in weit glänzenderer Weise offen stand, euer Ingenium 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 lebendige Empfindungen einzugeben: wir sehen die Bewegung und die Wut und den Schmerz, und beinahe hören wir das Stöhnen. Euch hat das berühmte Rhodos einst hervorgebracht; die Anerkennung für euer hoch zu verehrendes Kunstwerk blieb euch seit undenklicher Zeit versagt. Nun steht Rom es in günstigem Lichte wieder und feiert es vielfältig, und der Ruhm des alten Werkes entsteht wieder neu. Wie viel besser ist es also, durch Talent oder mühevollere Arbeit über den Tod hinaus zu leben, als Stolz und Reichtum zu erstreben und eitlen Luxus.]

Lessing liest den Text vollständig und zitiert ihn ebenso, während manche spätere Abhandlung über Laokoon bzw. Lessings Laokoon-Schrift das Zitat nach Vers 44 enden lassen, so als ob das, was nach der Ekphrasis folgt, nicht mehr so recht dazugehöre. Doch in Sadoletos *carmen* steht die Ekphrasis nicht für sich allein; ihr geht ein knapper Fundbericht voraus (v. 1-7), und ihr folgt eine moralische Reflexion (v. 45-60). Ein verkürzendes Zitieren nimmt dem *carmen* diese Dimension. Welche Aspekte des Gedichts gehen damit verloren?

Im ekphrastischen Hauptteil des Gedichts nutzt Sadoletto alle geläufigen Strategien der Ekphrasis: das statische Bild wird bei ihm zum bewegten Geschehen,<sup>73</sup> akustische Scheinwahrnehmungen ergänzen die Beschreibung,<sup>74</sup> Sprecher<sup>75</sup> und Künstler<sup>76</sup> werden mit unterschiedlichen Perspektiven dem Werk an die Seite gestellt usw. Im letzten Drittel des Gedichts schlägt er dann einen

72 *Summis conatibus*: vgl. Prud. c. Symm. 2, 149; Mart. Cap. 2, 198.

73 V. 14: *glomerantur*; v. 15: *errant*; v. 21: *refugit*; v. 29: *lapsus*; v. 43: *lacrimae cadentes*.

74 V. 24: *dat gemitum ingentem*; v. 37/38: *gemitore ciens*; v. 44: *fletus*; v. 54: *audimus gemitus*.

75 V. 10: *terribilis aspectus*; v. 17/18: *vix oculi sufferre valent crudele tuendo exitium casusque feros*; v. 22: *cernas*; v. 53: *aspicimus*; v. 54: *audimus*.

76 V. 45/46: *tantum statuis opus / artifices magni*; v. 51-53: *vos rigidum lapidem vivis animare figuris / extimii et vivos spirant in marmore sensus / inserere*.



Weg ein, der vom konkreten Kunstwerk fortführt und die künstlerische Produktivität an sich zum Thema macht: Das Kunstwerk – die Skulptur des Laokoon – habe den Künstlern des Laokoon zu Recht Ruhm, *fama*, eingebracht; sie hätten mit den ihnen zur Verfügung stehenden Gaben das erreicht, was ihnen möglich war; konkret: den Stein so zu bearbeiten, dass er wie lebendig wirke. Das ist verdienstvoll; noch größerer Ruhm wäre zu erreichen gewesen, hätten sie sich anders betätigt.

Sadoletto greift hier einen antiken, von Sallust zu Beginn des *Bellum Catilinae* maßgeblich formulierten Gedanken auf.<sup>77</sup> Bei der Abwägung der verschiedenen Formen des Ruhmes gelangt er zu einer für die folgenden Zeiten sehr wichtigen Hierarchie: den größten Ruhm erlangt man als aktiv Handelnder im Krieg und in der Politik; den zweitgrößten, wenn man darüber (als Historiker) schreibt; den dritten, so könnte man mit Sadoletto Hilfe die Reihe fortsetzen, wenn man kriegerische und politische Taten ins Bild setzt. Am Ende des *carmen* geht es also um die Hierarchie der menschlichen Tätigkeiten und die Konkurrenz der Künste. Sind auch die Bildhauer ob ihres handwerklichen Vernögens zu preisen, so werden sie doch nie den gesellschaftlichen Rang des politisch Tätigen oder des Historiographen erreichen. Sadoletto abschließende Reflexion über den Ruhmesbegriff ist eine Reflexion über den gesellschaftlichen Rang der Künste; durch die Wahl der Ekphrasis als literarischer Form, die durch den Text ein neues Bild im Geiste entstehen lassen kann, wie Bembo es schildert,<sup>78</sup> nimmt er dabei eine deutlich überlegene Haltung gegenüber den Bildkünstlern ein.

### 3.2 Epigramme auf den Fund der Statue

Neben und gemeinsam mit Sadoletto *carmen* zirkulierten in ganz Europa Epigramme, die Einzelaspekte der Figur, des Fundes und der ästhetischen Diskussion formulierten. Aufgrund der Kürze dieser Texte spielt die Ekphrasis gewöhnlich eine untergeordnete Rolle, während die zur Pointe führende Detail-

<sup>77</sup> Sall. Cat. 3: »Sed in magna copia rerum aliud alii natura iter ostendit. pulchrum est bene facere rei publicae, etiam bene dicere haud absurdum est; vel pace vel bello clarum fieri licet; et qui fecere et qui facta aliorum scripsere, multo laudantur. ac mihi quidem, tametsi haudquaquam par gloria sequitur scriptorem et auctorem rerum, tamen in primis arduum videtur res gestas scribere [...]« (»Aber unter der Vielzahl möglicher Dinge zeigt die Natur jedem einen anderen Weg. Es ist schön, dem Staat Gutes zu tun; auch gut zu reden ist nicht unnütz. Im Frieden und im Krieg kann man berühmt werden, und sowohl der, der etwas geleistet hat, als auch der, der die Taten anderer beschreibt, wird gerühmt. Mir aber scheint es, auch wenn keineswegs der gleiche Ruhm dem Autor folgt wie dem Urheber der Handlung, eine besonders schwierige Aufgabe, Geschichte zu schreiben...«).

<sup>78</sup> Pietro Bembo, Brief vom 5.5.1506 an Sadoletto: »non modo eius signi nobis quasi aliud simulachrum effinxisti, sed plane etiam signum ipsum prorsum in animo exsculpisti meo.« Zitiert nach: Pietro Bembo: Lettere. Ed. critica a cura di Ernesto Travi. Bd. 1: 1492–1507. Bologna 1987; dort Nr. 233. Vgl. Wolkenhauer (Anm. 43).

beobachtung und kunsttheoretische Überlegungen, die an Sadoletto Gedichtschluss anknüpfen, eine größere Bedeutung gewinnen.

Leider liegen die Epigramme nur zum Teil modern ediert vor. Es handelt sich um ein umfangreiches, in gewisser Hinsicht diskursabbildendes Textcorpus, das im 16. Jahrhundert intensiv rezipiert, von der heutigen Forschung jedoch m. W. kaum zur Kenntnis genommen worden ist.<sup>79</sup> Auch Lessing erwähnt keinen der neuzzeitlichen Laokoondichter außer Sadoletto, doch dies dürfte vor allem im geringen Renommee der Gattung begründet liegen. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass er zumindest die Epigramme kannte, die in den Anthologien enthalten waren, die er für Sadoletto *carmen* bereits konsultiert hatte: Gruters Sammlung enthielt die Epigramme von Antonio Tebaldo (1460–1537) und Ercole Strozzi (filius, 1471–1508) auf den Laokoon.<sup>80</sup> Hinzu kommt die Tatsache, dass nicht nur Anthologien, sondern auch Klassikerausgaben und Reiseführer des 17. und 18. Jahrhunderts sowohl Sadoletto *carmen* als auch weitere *epigrammata de Laocoonte* abdruckten. Ich möchte daher kurz auf einige Motive hinweisen, die Sadoletto nur streift, die aber in den Epigrammen anderer Humanisten weiterentwickelt wurden und daher auch für Lessings Zeitgenossen als diskursrelevant einzuschätzen sind:

*Die Schöpferkraft der Künstler:* Die zentrale Leistung der Künstler liegt darin, den Stein lebendig erscheinen zu lassen.<sup>81</sup> An dieser sinnentäuschenden Fähigkeit bemisst sich jedes Qualitätsurteil. Das Motiv ist aus Künstleranekdoten seit der Antike geläufig. Sadoletto spitzt es in Oxytura wie dem Bild des atemlosen Marmors und des sterbenden Steins zu.<sup>82</sup> In der Rezeption wird es als Leitkategorie sowohl zur Beurteilung des Bildkunstwerks als auch zur Beurteilung von Sadoletto *carmen*. Es führt zu Bonmots wie demjenigen Bembo, man müsse gar nicht nach Rom fahren, um den Laokoon zu sehen, da das Gedicht Sadoletto einem bereits alles lebendig vor Augen stelle.

*Die Wirkmacht des Kunstwerks:* Die Wirkmacht des Kunstwerks wird als Indikator seiner künstlerischen Qualität verstanden. Die Epigramme sehen seine wichtigste Wirkung in der Erschütterung, die es beim Betrachter auszulösen vermag. Dementsprechend wird der mitleidende Betrachter als zentrales Moment miteingeführt; er ist in der Figur des berichtenden Aeneas bei Vergil ebenso vorgebildet wie in der Statue des einen Sohnes, der auf die anderen schaut und zu entkommen scheint; der Betrachter ist auch Hauptfigur vieler Epigramme. Der mitleidende Betrachter ist bei Sadoletto doppelt präsent, wenn er die

<sup>79</sup> Die m. W. einzige moderne Edition (mit einer italienischen Übersetzung und Knappen, aber sehr fundierten Einführungen) bietet Sonia Maffei: *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*. In: *Laocoonte. Fama e stile*. Hg. von Salvatore Settis. Rom 1999, S. 85–230. Eine Ergänzung der Sammlung bereite ich zur Zeit vor.

<sup>80</sup> Tebaldo beschreibt den Wettstreit zwischen den Künstlern und Minerva, der anders als vergleichbare Konstellationen gut für die menschlichen Künstler ausging; Strozzi betont die Lebensnähe und Unversehrtheit der Skulptur. Gruter, Bd. 2, 1105 und 1152 (Anm. 50); beide wieder abgedruckt bei Maffei (Anm. 79), S. 134f. und S. 142f.

<sup>81</sup> Sadoletto, v. 51: *lapidem animare*.

<sup>82</sup> Sadoletto, v. 28: *marmor anhelum*; v. 11: *saxo moriente*.

vergleichliche Wendung *horret adhuc animus* (v. 12) zitiert: Wir hören die literarische Reminiszenz an den vergilischen Aeneas, der die Katastrophe aus der Entfernung beobachtete und später noch immer erschüttert davon erzählt, und zugleich den humanistischen Betrachter, der die Beschreibung der Statue um eine Beschreibung ihrer dramatischen Wirkung ergänzt.

*Die fortwährende Aktualisierbarkeit des Laokoonstoffes*: Sadoletto verliert am Anfang und Ende einige andeutende Worte darüber, dass der Untergang und die Wiedergeburt Roms und Laokoons parallel verlaufen sind; beide sind *re-ducés* (v. 2) und *redivivi* (v. 7). Viele Epigramme setzen diesen Gedanken ins Zentrum, leisten also aktualisierende Interpretationsarbeit. Sie knüpfen an die eingangs angesprochene römische Deutung des Laokoon an. Laokoon konnte als Symbol des Kulturtransfers von Griechenland/Troja nach Rom verstanden werden; er musste sterben, damit Aeneas fliehen und die römische Geschichte ihren Anfang nehmen konnte. Am Ende der Antike ging die Skulptur verloren; ihre Wiederentdeckung im Rom der Päpste wurde je nachdem als Zeichen der ungebrochenen Tradition, des humanistischen Neubeginns oder der politischen Gestaltungsmacht des Papsttums gedeutet – schließlich lebte Rom zur Zeit der Wiederentdeckung des Laokoon wiederum in einer *lux secunda* und *sub Iulio*, diesmal unter dem Papst Julius II., der sich nicht nur in seinem Namen auf die Familie der Julier und ihren Stammvater Aeneas berief.

#### 4. Laokoon vor Lessing

Dies also ist der Laokoon, den Lessing kannte: vor allem anderen eine literarische Figur mit einer langen und facettenreichen Geschichte, erzähltechnisch eher am Rande stehend, aber vielleicht gerade deshalb offen für Veränderungen. Lessings philologischer Aufmerksamkeitsfokus erschlossen sich die widersprüchlichen Züge der Figur. Der Laokoon seiner Lektüren ist eine durchaus zwiespältige Gestalt, ein scheiternder Mahner, ein verlorener Priester, ein bestraffter Sünder, aber auch ein trojanischer Odysseus, ein prometheischer Aufklärer, der den Willen der Götter herausforderte, oder auch ein schuldloses Opfer im großen Spiel der Götter, als Zeichen verbraucht für die große Mission des Aeneas.

Lessing nutzt seine Kenntnis des Stoffes, wenn er das Verhalten der Schlangen beschreibt oder Datierungs- und Prioritätsvorschläge für die Statue in Abhängigkeit von der dargestellten Form des Mythos entwickelt. Der inhaltlichen Deutung des Geschehens aber – den Fragen nach dem *warum*, nach der Schuld Laokoons, nach dem Sinn seines Todes oder nach dem Verhältnis von Troja und Rom, die die antiken und manche frühneuzeitlichen Dichter beschäftigten – geht er ökonomisch aus dem Weg und verschafft sich dadurch Freiraum für die Frage danach, *wie* das Leiden dargestellt ist: Vielleicht ist das das Opfer, das die ästhetische Diskussion fordert.

Wie Sadoletto nimmt Lessing die inhaltliche Widersprüchlichkeit der Figur als tragende, aber nicht interpretationsbedürftige Basis hin und konzentriert sich

auf die ästhetische Diskussion. Sadoletos *carmen* dient ihm als *tertium comparationis* und ermöglicht es ihm, den Wettstreit zwischen den Künsten auf dem Feld der Ekphrasis zu führen. Mit Sadoletos Hilfe zeigt er, dass Vergils Laokoon *keine* Ekphrasis sein kann, kein Nachschaffen nach einer Skulptur. Vor allem aber findet Lessing einen großen Unterschied zwischen Sadoletto und Vergil und macht daraus sein stärkstes Argument: Vergils Laokoon brüllt und rast wie ein verletzter Stier; Sadoletos Laokoon hingegen seufzt einmal laut auf, um kurz darauf ganz die Stimme zu verlieren: *marmor anhelum est* (v. 28). Hier setzt Lessings Diskussion der für die jeweiligen künstlerischen Gattungen, für Ekphrasis und Originalwerk angemessenen Ausdrucksform ein, hier ist der Angelpunkt seiner Prioritätsdiskussion: beides wäre ohne Sadoletos *carmen* nicht denkbar gewesen.