

Lessing Yearbook

XXXII

2000

Proceedings of the Lessing Society Conference
»Lessing International – Lessing Reception Abroad«
held at Vanderbilt University, Nashville, Tennessee,
28-31 October 1999

Edited for the Lessing Society by

John A. McCarthy
(Vanderbilt University),
Herbert Rowland
(Purdue University)

and

Richard E. Schade
(University of Cincinnati)

Offprint



Wallstein Verlag



Wayne State University Press

Die »Laokoon-Rezeption« in Italien im 19. Jahrhundert

ALESSANDRO COSTAZZA

Die Kenntnisse der deutschen Literatur waren in Italien noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts vor allem infolge einer gewissen kulturellen Überheblichkeit, die aus dem Bewußtsein einer glorreichen Tradition herrührte, aber auch wegen der vielen negativen Vorurteile gegenüber der Härte und Ungeschmeidigkeit der deutschen Sprache, sehr gering und lückenhaft.¹ Trotz der allgemeinen Anerkennung der erstaunlichen Fortschritte, die die deutsche Literatur und Philosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemacht hatte, änderte sich die Lage auch zu Beginn des folgenden Jahrhunderts nicht wesentlich.² Noch immer waren Klagen über die Schwierigkeit der deutschen Sprache zu hören, während andererseits eine verbreitete Abneigung gegen Goethe vorherrschend war – die vor allem durch die unmittelbare oder auch nur mittelbare Rezeption von Menzels *Deutsche Literatur* bedingt war³ – und der Name des zweiten weimarischen Klassikers sogar als »Schüller« verunstaltet werden konnte.⁴ Der beliebteste, bekannteste und daher auch meist übersetzte deutsche Autor des 18. Jahrhunderts war und blieb in Italien Gessner, dessen *Idyllen* sich unschwer in die klassische bzw. neoklassizistische Tradition zurückführen ließen und dem damals verbreitetsten Geschmack entgegenkamen. Daneben waren aber auch Haller, Klopstock, Lessing und Wieland bekannt, während die theatralischen Werke Kotzebues und Ifflands sich einer breiteren Beliebtheit erfreuten als diejenigen der deutschen »Klassiker« Schiller und Goethe. Die Übersetzungstätigkeit folgte damals keiner genauen oder kohärenten kulturellen Strategie und auch die Qualität der Übersetzungen ließ oft viel zu wünschen übrig, da es sich sehr oft eher um Paraphrasen oder aber um Übersetzungen aus zweiter oder sogar aus dritter Hand, meistens aus dem Französischen, handelte.

Was die Rezeption Lessings angeht, so waren schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Dramen *Miss Sara Sampson* (1774), *Die Juden* und *Nathan der Weise* (1786) übersetzt worden,⁵ während im 19. Jahrhundert *Emilia Galotti* mit acht Übersetzungen (1806, 1830, 1842, 1855, 1865, 1878, 1882, 1883) und mehreren Auflagen das meist übersetzte Werk Lessings darstellt.⁶ An zweiter Stelle für die Häufigkeit der Übersetzungen rangieren dann die *Fabeln*, welche sechs unterschiedliche Übertragungen (1815, 1818, 1845, 1845, 1853, 1857) und darüber hinaus ein paar Ausgaben in deutscher Sprache mit italienischen »sprachlehrenden Anmerkungen zur Erleichterung des Übersetzens ins Italiänische« erlebten.⁷ Die dritte Stelle in dieser speziellen Rangliste nimmt alsdann der *Laokoon* mit seinen drei vollständi-

gen Übersetzungen (1832, 1833 und 1841, 1879) ein, die z.T. auch zwei oder drei Auflagen erlebten und zu denen noch ein paar Teilübersetzungen hinzukommen. Jeweils zwei Übersetzungen erreichten dagegen im 19. Jahrhundert *Die Juden* (1880, 1891), *Minna von Barnhelm* (1867, 1881) und *Nathan der Weise* (1882, 1883), während *Miss Sara Sampson* (1806) es nur auf eine neue Übertragung brachte.

Obwohl der *Laokoon* also keinesfalls einer »der meist übersetzten deutschen Texte in Italien im 19. Jahrhundert«⁸ und nicht einmal das am häufigsten übersetzte Werk von Lessing in dieser Zeit darstellt, so erfreut er sich doch einer relativ großen Beliebtheit, welche allerdings einem ähnlichen Erfolg dieses Werkes auch in anderen Ländern, etwa in Frankreich oder in England, entspricht.⁹ Diese relative Popularität war in Italien allerdings aus verschiedenen Gründen gar nicht verwunderlich, da sich einerseits die Statue, die dem Werk seinen Titel gibt, auf italienischem Boden befindet, während auf der anderen Seite auch die Figur und die Schriften Winckelmanns, mit denen sich Lessing im *Laokoon* vor allem auseinandergesetzt hatte, in Italien wohl bekannt waren.¹⁰

Vor diesem Hintergrund könnte die Rezeption des Lessingschen Werkes ja sogar etwas zaghaft erscheinen und selbst das Datum der ersten Übersetzung ins Italienische im Jahre 1832 eher verspätet anmuten. Schon im Jahre 1822 hatte zwar die kulturelle Mailänder Zeitschrift *L'Ape Italiana* die Notwendigkeit hervorgehoben, den »göttlichen Laokoon des Lessing« in die italienische Sprache zu übertragen. Der Autor des Beitrages hatte ja selbst, nachdem er den Inhalt des Werkes kurz skizziert und die Notwendigkeit hervorgehoben hatte, auch die Anmerkungen zu übersetzen, ein konkretes Beispiel einer solchen Übersetzung geliefert, indem er die lange Anmerkung zum siebten Kapitel des *Laokoon* ins Italienische übertrug.¹¹ Es mußte jedoch noch ein Jahrzehnt verstreichen, bevor in den Jahren 1832 und 1833 kurz hintereinander sogar zwei Übersetzungen des *Laokoon* gefertigt wurden.

Die erste dieser Übersetzungen, die im Jahre 1832 in Voghera ohne Angabe des Übersetzers und ohne jegliche Einführung oder Kommentar erschien,¹² stellt in Wirklichkeit eine »freie« und zum Teil auch falsche Übertragung des Lessingschen Werkes dar, die man viel eher eine Umarbeitung nennen könnte, da sie nicht nur die Numerierung der Kapitel verändert und auf zwanzig reduziert, sondern auch ganze Kapitel in wenigen Zeilen zusammenfaßt und dabei wichtige Passagen des Originals, etwa die »Vorrede«, sämtliche Anmerkungen, aber auch die Stelle über den Unterschied zwischen den »natürlichen« und den »willkürlichen« Zeichen im VI. Kapitel oder etwa die schlechthin zentrale Rede vom »bequemen Verhältnis« zwischen den »Zeichen« und dem »Bezeichneten« am Anfang des XVI. Kapitels einfach überspringt.

Angesichts dieser auch unter einem sprachlichen Gesichtspunkt sehr inakkuraten Übertragung kann die erneute Übersetzung des *Laokoon*, die ein Jahr später in Mailand erschienen ist,¹³ keinesfalls als eine unnötige Wiederholung betrachtet werden.¹⁴ Diese Übersetzung, dessen Autor Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845)¹⁵ ist, stellt nämlich eine sehr genaue Übertragung des ganzen Textes und des gesamten Anmerkungsapparats dar, wobei der Übersetzer jedoch, möglicherweise nach dem Beispiel der bereits 1802 fertiggestellten und in Mailand wohl bekannten französischen Übersetzung des Werkes, die längeren, nicht unmittelbar auf den Text bezogenen Anmerkungen ans Ende des Buches verschob.¹⁶ Unter einem sprachlichen Gesichtspunkt folgt Londonio eher der in der deutschen Romantik und im Idealismus verfochtenen Idee einer »verfremdenden Übersetzung«, die sich so weit wie möglich an die Sprache des Originals hält und sogar das Risiko eingeht, gegen das eigene Sprachgefühl zu stoßen. Aus diesem Grund fällt die Sprache der Übersetzung etwas schwerfällig und umständlich aus, so daß der Übersetzer selbst schon in der Einleitung einer möglichen Kritik für einige »fremde Redeweisen« vorzubeugen versucht.¹⁷

Ein nicht geringer Verdienst dieser Übersetzung von Londonio besteht auch darin, daß sie Anlaß zu einer ausführlichen, 20 Seiten langen Rezension in der Mailänder Zeitschrift *Biblioteca Italiana* vom Dezember 1833 gegeben hat, die mit Sicherheit das Beste und Ausführlichste darstellt, was in diesem Jahrhundert über dieses Lessingsche Werk geschrieben worden ist.¹⁸ Nachdem der Rezensent zuerst die Klarheit der Gedanken und des sprachlichen Stils, gleich anschließend aber auch die mangelnde bzw. ganz oberflächliche Rezeption des Werkes in Italien hervorgehoben hat, geht er sehr ausführlich und sehr genau die wichtigsten, im Werk Lessings behandelten Problemkomplexe der Reihe nach durch, indem er von Winckelmanns Beschreibung der Laokoon-Statue ausgeht, die Lessingsche Rückbindung der Malerei an die Schönheit erörtert, über die »materiellen Schranken« der Künste reflektiert, lange der Frage nachgeht, ob die Malerei die Poesie oder diese die Malerei nachgeahmt habe, um schließlich über den zeitlichen bzw. räumlichen Charakter der künstlerischen Zeichen und auch über die Darstellbarkeit des Häßlichen in der Poesie nachzudenken. Eine besondere Beachtung verdient diese Rezension auch deswegen, weil der Rezensent am Ende eine praktische Anwendung der Lessingschen Prinzipien auf die italienische Dichtung macht und dabei sogar einem Urteil von Ugo Foscolo widerspricht, der eine gewisse poetische Szene in einem Gedicht nach den ästhetischen Prinzipien der Bildhauerei beurteilt und wegen ihrer Undarstellbarkeit in der Malerei bzw. in der Skulptur verworfen hatte.¹⁹

Die gute Aufnahme dieser Übersetzung bewegte Londonio dazu, wenige Jahre später, im Jahre 1841, auch die sogenannten »Fragmente« zum *Laokoon* zu übersetzen, die er durch erläuternde Bemerkungen zusammenfügte und

mit einem Aufsatz über die Zulässigkeit der »historischen Gemälde« ergänzte.²⁰ Diese Übersetzung erfreute sich jedoch nicht des gleichen Erfolgs wie die erste. Während eine Rezension aus der *Biblioteca Italiana* durchaus positiv ausfällt, indem sie jedoch wenig oder nichts über die »Fragmente« selbst sagt und nur die von Londonio in seinem »Anhang« vertretenen ästhetischen Prinzipien zustimmend zusammenfaßt,²¹ äußert sich der Rezensent Pietro Selvatico in der *Rivista Europea* vom Jahre 1841 sehr negativ zu dieser Übersetzung. Er beanstandet nämlich nicht nur im allgemeinen die Gewohnheit, hinterlassene Fragmente eines Autors nach dessen Tode zu veröffentlichen, sondern führt auch manche Fragmente von Lessing als Beispiele von Dunkelheit und Unstimmigkeit an.²² Die meiste Aufmerksamkeit widmet der Rezensent jedoch Londonios »Anhang« über die »historischen Gemälde« und der darin vertretenen Auffassung einer zum abstrakten und leblosen Ideal tendierenden und jede irgendwie konkrete Darstellung eines historischen Ereignisses ausschließenden Kunst, welche vom Rezensenten schärfstens kritisiert und abgelehnt wird.²³ Gerade diese beiden so diametral entgegengesetzten Rezensionen werfen auch ein Licht auf die Bedeutung, die der *Laokoon*-Übersetzung im damaligen kulturellen und literarischen Leben Mailands zukam und auf welche später noch näher eingegangen werden soll.

Diese Übersetzungen des *Laokoon* und später der *Frammenti* durch Londonio erlebten 1887 und 1897 zwei weitere Auflagen. Inzwischen war jedoch im Jahre 1879 in Neapel eine völlig neue Übersetzung dieses Lessingschen Werkes erschienen, deren Autor Tommaso Persico war.²⁴ In seinem, mit Fehlern und Ungenauigkeiten übersäten »Vorwort des Übersetzers«, in dem Persico die Figur Lessings und sein ästhetisches Werk im Zusammenhang der literarischen und philosophischen Entwicklung seiner Zeit einzubetten versucht,²⁵ wird die neue Übertragung nur dadurch gerechtfertigt, daß die alte Übersetzung des Londonio schon lange vergriffen war.²⁶ Glücklicherweise ist die Übersetzung selbst, die sowohl den Text mit allen Anmerkungen als auch die »Fragmente« wiedergibt, besser als das Vorwort, da die Übertragung ins Italienische sehr genau und sprachlich leichter und fließender als die von Londonio ausfällt. Auf welche deutsche Ausgabe diese Übersetzung zurückgeht, wird nirgends ausdrücklich gesagt, doch die Übereinstimmung der »Frammenti« mit jenen der französischen Übersetzung und wenigstens teilweise mit der Übersetzung Londonios legen die Vermutung nahe, daß auch Persico auf die durch Karl Gotthelf Lessing besorgte Ausgabe zurückgegriffen hat, obwohl ihm schon der Band 11 der Lachmann-Ausgabe (1839) oder die noch reichere Auswahl im Band 6 der Hempelschen Ausgabe (1869) zur Verfügung gestanden hätten.²⁷

Auch diese Übertragung wurde im selben Jahr wie jene von Londonio neu aufgelegt, so daß 1887 gleichzeitig zwei Übersetzungen des *Laokoon*, eine in Mailand und eine andere in Bologna, erschienen sind. In dieser Zeit

scheint sich dieses Werk Lessings ohnehin einer regelrechten Beliebtheit zu erfreuen, da noch andere Teilübersetzungen desselben fertiggestellt wurden. 1885 wurde in Vicenza ein Kapitel des *Laokoon* übersetzt,²⁸ während 1886 in Rom eine Auswahl aus den »schönsten Seiten« des Werkes zum Gebrauch des klassischen Gymnasiums herausgegeben wurde, die ein Jahr später, also wiederum im Jahre 1887, neu aufgelegt wurde.²⁹ Diese Übersetzung, die nur die ersten sechs Kapitel des *Laokoon* überträgt, weist eine sehr fließende Sprache auf, übernimmt jedoch nicht alle Anmerkungen von Lessing und fügt andere, vor allem Namen- und Begriffserklärungen hinzu. Die Tatsache, daß der Übersetzer in der Vorrede die Wichtigkeit unterstreicht, ein solches Werk den Italienern bekannt zu machen, zeigt eindeutig, daß er von den früheren Übersetzungen gar keine Kenntnis besaß.³⁰

Selbstverständlich sind die Übersetzungen eines Werkes, trotz deren Wichtigkeit als Vermittler der Kenntnis eines ausländischen Textes, nicht die einzigen Mittel eines solchen interkulturellen Austausches, da Rezensionen, Besprechungen, Literaturgeschichten usw. gleichfalls diesem Zweck dienen.³¹ Darüber hinaus ist ein unmittelbarer Rückgriff auf das Original nie auszuschließen, auch wenn diese Möglichkeit im Falle Lessings für Italien infolge der damaligen sehr geringen Kenntnisse der deutschen Sprache eher unwahrscheinlich war. Dafür gab es aber eine ziemlich frühe und vollständige Übersetzung des *Laokoon* ins Französische aus dem Jahre 1802,³² welche zumindest in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts für die Italiener unzweifelhaft den meist benutzten Zugang zum Lessingschen Werk darstellt hat.

Auch wenn eine Übersetzung nicht die einzige Vermittlerin der Kenntnis eines ausländischen Werkes ist und aus diesem Grunde nicht einmal durch ihre Häufigkeit eindeutige Informationen über die tatsächliche Verbreitung einer solchen Kenntnis liefern kann, so kann sie jedoch in einem anderen Sinne einen wichtigen Beitrag zur Rekonstruktion der Rezeption eines Werkes leisten. Eine Übersetzung ist nämlich immer Ausdruck einer bestimmten Bedeutung, die das Werk in einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten kulturellen Zusammenhang angenommen hat, welche das Werk erst »übersetzungswürdig« bzw. dessen Übersetzung sozusagen »notwendig« gemacht hat. Dabei können dem Werk freilich in einer fremden Kultur und in einer späteren Zeit eine Bedeutung und eine Funktion zugeschrieben werden, die mit der sogenannten »ursprünglichen« Bedeutung des Werkes wenig oder nichts zu tun haben.

Aus diesem Grund wird auch der auf den folgenden Seiten unternommene Versuch, den jeweiligen kulturellen Kontext zu rekonstruieren, der zu den beiden wichtigsten Übersetzungen des *Laokoon* in Italien, d. h. zu der Mailänder Übersetzung aus dem Jahre 1833 bzw. 1841 und zu der Neapolitanischen aus dem Jahre 1879 geführt hat, sehr wenig über das Lessingsche

Werk selbst und viel mehr über die italienischen Verhältnisse im Norden und im Süden Italiens im ersten und im letzten Drittel des Jahrhunderts auszusagen. Nichtsdestoweniger gehören auch diese »neuen« Bedeutungen oder Funktionen, die dem *Laokoon* zugeschrieben worden sind, ebenfalls zur Gesamtbedeutung des Werkes selbst, welche nach der typisch romantischen hermeneutischen Kategorie des »Lebens des Werkes« nicht etwas Statisches und Gegebenes, sondern vielmehr etwas Dynamisches, d. h. die Summe aller seiner vergangenen und zukünftigen Interpretationen ist.

Im Falle der Mailänder Übersetzung dient vor allem ein Rückgriff auf die Biographie des Übersetzers Carlo Giuseppe Londonio dazu, die tiefere Bedeutung und womöglich auch die Finalität des Übersetzungsunternehmens zu verstehen. Der »Cavalier« Londonio ist zwar in der italienischen Literaturgeschichte keine zentrale Figur aber auch kein völlig Unbekannter. Autor mehrerer Werke u. a. zu ökonomischen Themen oder zur Geschichte der englischen Kolonien in Amerika, bekleidete er auch wichtige öffentliche Ämter in der Regierung der Stadt Mailand, beschäftigte sich mit dem Schul- und Erziehungswesen und wurde schließlich ab 1832 Direktor der Akademie der Schönen Künste von Brera.³³ Bekannt ist er jedoch vor allem infolge seiner aktiven Teilnahme am ersten wichtigen Streitgefecht um die »romantische Literatur«, das in Mailand in den Jahren 1816-1820 ausgetragen wurde und über welches gelegentlich auch Goethe schrieb.³⁴ Londonio antwortete nämlich 1816 Madame de Staël, die in einem in der ersten Nummer der Zeitschrift *Biblioteca Italiana* erschienenen Brief *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* die Nützlichkeit der Übersetzungen pries und die italienische Kultur dazu aufforderte, vor allem durch Übersetzungen und Nachahmungen der deutschen und französischen Werke sich der ausländischen, europäischen Literatur mehr zu öffnen.³⁵ Erst zwei Jahre später geriet Londonio dann aber in einen Streit mit dem radikalen Romantiker Di Breme, einem der späteren Gründer der romantischen Zeitschrift *Il Conciliatore*, der in einer Besprechung von Bayrons *Giaurro* die *Cenni critici sulla poesia romantica* von Londonio aus dem Jahre 1817 scharf kritisiert und somit eine Antwort des Autors hervorgerufen hatte, auf die Di Breme noch einmal polemisch antwortete.³⁶

Die Position Londonios sowohl in seiner Antwort auf Madame de Staël als auch in seinen *Cenni critici sulla poesia romantica* ist die eines moderaten Klassizismus, den er übrigens mit anderen Vertretern dieser Richtung wie etwa Giordani, Botta oder Gherardini teilte, die in diese Diskussion unmittelbar eingriffen, welche alle die Entwicklung der modernen Literatur in Europa anerkannten, dabei jedoch am Primat des Schönen, an der Nützlichkeit der künstlerischen Regeln und am Gebrauch der klassischen Mythologie festhielten und sich dementsprechend gegen den Gebrauch der nordischen Mythologie und gegen jene Vermischung der literarischen Gat-

tungen äußerten, die sie als typisch für die »romantische Literatur« hielten.

Die Besonderheit dieses sozusagen »romantischen Klassizismus«³⁷ äußert sich schon deutlich in Londonios Antwort auf den Brief von Madame De Staël – einer Antwort, die übrigens eine genaue Kenntnis der europäischen und deutschen Literatur verrät –, in der er ihrer Aufforderung zur Nachahmung fremder Literaturen ausgerechnet das typisch romantische Prinzip der Originalität jeder nationalen Literatur entgegengesetzt, nach dem jede sklavische Nachahmung, auch jene der Klassiker, geschweige denn jene fremder Werke, das »Grab des Genies« bedeutet.³⁸

Seine eigene Position versucht jedoch Londonio vor allem in den *Cenni critici sulla poesia romantica* genauer zu bestimmen. Auf die Frage nach der Bedeutung und nach dem Ursprung des Begriffs »romantisch« antwortet er in einem ersten Moment, daß die gesamte italienische Poesie eigentlich »romantisch« heißen müßte, gelangt dann aber zu einer allgemeineren Bestimmung des Begriffs als Synonym für »moderne Poesie«.³⁹ Die Beispiele Dantes, Ariostos, Tassos, aber auch Shakespeares, Miltons und Schillers, zeigen jedoch für ihn eindeutig, daß auch diese moderne Poesie keinesfalls auf jeden Bezug zur klassischen Mythologie verzichten soll.⁴⁰ Das »Romantische« besteht allerdings nach Londonio nur im Inhalt, »im Ideal der modernen Zeiten«, und nicht etwa »in der Anwendung von neuen Formen und neuen Regeln auf die Poesie«.⁴¹ Aus diesem Grund kritisiert er die Unbestimmtheit der »romantischen« Kunstregeln, die zu einer Vermischung der literarischen Gattungen führt.⁴² Londonio will, mit anderen Worten, daß auch die italienische Dichtung »romantisch« sei, aber nur in den Ideen und Gefühlen, während sie bei der Anwendung der Kunstformen dem Beispiel und den Vorschriften der Klassiker treu bleiben soll.⁴³

Londonios Auffassung der »romantischen Poesie« und seine Kontroverse mit Di Breme zeigen eindeutig, wie die Opposition von »klassisch« und »romantisch« in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Italien keine so prinzipielle war, sondern vielmehr einen eher »polemischen« Charakter hatte, der es sehr schwer machte, die Argumente der einen oder der anderen Partei deutlich zu erkennen und auseinanderzuhalten.⁴⁴ Ein eindeutiges Zeichen für solche fließende Grenzen zwischen »Klassizismus« und »Romantik« in Italien kann etwa die Tatsache darstellen, daß ausgerechnet der »Klassizist« Giovanni Gherardini Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* ins Italienische übersetzte (1817), während auf der anderen Seite die Gründer der romantischen Zeitschrift *Il Conciliatore* die Präsenz derselben dem »Alt-Klassizisten« und Übersetzer von Homers *Ilias* ins Italienische (1802) Vincenzo Monti anboten, der die Zeitschrift durch eine Übersetzung von Schillers *Die Götter Griechenlands* zu eröffnen gedachte.⁴⁵

Als »romantisch« galten damals in Italien insbesondere alle deutschen Autoren mindestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, d. h. nicht nur die

Vertreter des Sturm und Drang, sondern auch Klopstock, Wieland oder Lessing sowie die »Klassiker« Goethe und Schiller. Auf diese im weitesten Sinne »romantischen« Schriftsteller bezogen sich aber bezeichnenderweise nicht nur die italienischen Romantiker, sondern genau so gut die »Klassizisten«.

Diese Uneindeutigkeit der Opposition von »klassisch« und »romantisch« in Italien im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bedingt auch die Rezeption Lessings, der einerseits als »Romantiker« im weitesten Sinne galt, andererseits aber auch von den »Klassizisten« als einer der höchsten Kronzeugen ihrer Kunstauffassung hochgehalten wurde. Auch hierfür sind Londonios *Cenni critici* geradezu paradigmatisch, da der Autor angesichts zentraler ästhetischer Fragestellungen wiederholt auf den »Romantiker Lessing« – wie er ihn ausdrücklich nennt⁴⁶ – rekurriert. Durch den Hinweis auf Lessings *Emilia Galotti* und deren Wiederaufnahme des Virginia-Stoffes beweist er etwa die Möglichkeit einer Anwendung antiker Fabeln in der »modernen« Poesie; wenige Seiten später verteidigt er dann die Unterscheidung der literarischen Gattungen sowie das Prinzip der drei Einheiten auf der Bühne durch einen Hinweis auf einen Passus aus Lessings *Hamburgische Dramaturgie*; und schließlich zitiert er eine weitere Stelle aus demselben Werk, um zu beweisen, daß der Dichter dem Geschmack des Publikums nicht frönen bzw. nicht folgen soll.⁴⁷

Wenn aber das ganze Werk Lessings sozusagen als Vermittlungsinstanz zwischen italienischen »Klassizisten« und »Romantikern« dienen konnte, so galt dies um so mehr für den *Laokoon*, da die in diesem Werk formulierten ästhetischen Prinzipien auch bei den Romantikern, etwa bei Ermes Visconti, einem der wichtigsten Theoretiker der Romantik in Mailand am Anfang des 19. Jahrhunderts und Mitbegründer des *Conciliatore*, uneingeschränkte Anerkennung fanden.⁴⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint dann aber die Bedeutung bzw. die Finalität von Londonios Übersetzung des *Laokoon* ziemlich eindeutig. Wie auch die so unterschiedlichen Rezensionen der Übersetzung der *Frammenti* in der filoklassizistischen »Biblioteca Italiana« und in der romantischen *Rivista Europea* nahelegen, handelt es sich nämlich bei dieser Übersetzung um eine verspätete Frucht der Auseinandersetzung zwischen »Romantikern« und »Klassizisten«: Ähnlich wie schon in den *Cenni critici* soll auch hier Lessings Autorität Londonio dazu dienen, sein klassizistisches Ideal der Kunst zu begründen, d. h. insbesondere die Notwendigkeit der Kunstregeln, einer genauen Trennung der Kunstarten und Kunstgattungen und schließlich einer idealisierenden Auffassung der Naturnachahmung. Die allgemeine Akzeptanz dieses Werkes auch von seiten der italienischen »Romantiker« legt jedoch zumindest die Vermutung nahe, daß Londonio durch diese Übersetzung des *Laokoon* nicht bloß eine erneute Behauptung des

klassischen Kunstideals gegenüber den »Vermischungen« und »Extravaganzen« der »romantischen« Kunst im Sinne hatte, wie schon ein früher Biograph Londonios annahm,⁴⁹ sondern möglicherweise gleichzeitig auch eine vermittelnde Absicht verfolgte.

Diese Übersetzung des *Laokoon* muß jedoch auch im Zusammenhang mit Londonios Übernahme der Präsidentenstelle bei der Accademia di Brera betrachtet werden, die im Jahre 1832, d. h. genau ein Jahr vor deren Veröffentlichung, erfolgte. Dieser auffällige Zusammenhang soll jedoch nicht einfach und vereinfachend dahin interpretiert werden, daß Londonio das Lessingsche Werk für die »Zöglinge der Akademie« übersetzt habe.⁵⁰ Denn durch die Übersetzung des *Laokoon* und später durch jene der *Frammenti* verfolgt Londonio vielmehr die Absicht, seine eigene Position in zwei verschiedenen Richtungen zu bestimmen, indem er sie einerseits von der »aufklärerischen« Vergangenheit, andererseits aber auch vom »Realismus« der Gegenwart abgrenzt. Durch die Übersetzung des *Laokoon*, der die Unterschiede in der Wahl des Gegenstandes für die Poesie und die darstellenden Künste Malerei und Bildhauerei klar ausgearbeitet und begründet hatte, nahm Londonio nämlich implizit aber entschieden und endgültig von jener »klassizistischen«, auf die Renaissance zurückgehenden Konvention Abstand, die im Dichter den Freund und Berater des Malers oder Bildhauers sah, der diesem die Themen seiner Darstellung empfehlen sollte; eine Tradition, welche nicht von ungefähr in der Unterrichtstätigkeit des von Londonio bewunderten Parini ausgerechnet an der Accademia di Brera gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erlebt hatte.⁵¹

Nicht anders hat aber auch die Übersetzung der *Frammenti* aus dem Jahre 1841 und insbesondere die Ausarbeitung des Aufsatzes über die »historischen Gemälde«, der dieser Übersetzung angehängt wurde, wenig mit dem Lessingschen Werk⁵² und mehr mit Londonios Eigenschaft als Präsident der Accademia di Brera zu tun. Denn diese Schrift muß, wie die negative Reaktion des Kunstkritikers Pietro Selvatico in seiner Rezension der Übersetzung in der »Rivista Europea« am deutlichsten zeigt, im Kontext jener Debatte über den Gebrauch der mythologischen Stoffe bzw. über die Legitimität von historischen gegenwärtigen Themen in den bildenden Künsten gelesen werden, die in jenen Jahren nicht nur in Mailand lebhaft geführt wurde und welche in den Preisausschreibungen und in den Ausstellungen der Kunstakademie von Brera und vor allem in den »romantischen« Geschichtsbildern des venezianischen Malers Francesco Hayez einen konkreten Anlaß fand.⁵³ Konnte also die Übersetzung des *Laokoon* noch als Versuch einer Vermittlung zwischen Romantikern und Klassizisten betrachtet werden, welcher aus eben diesem Grund selbst vom »Romantiker« Selvatico absolut positiv beurteilt wurde, so findet dagegen die Übertragung der *Frammenti* und vor allem der Aufsatz über die »historischen Gemälde« bei dem Rezen-

senten bezeichnenderweise keine Gnade: Diese Übersetzung und der dazugehörige Aufsatz sind in der Tat eine Kampfschrift, in der Londonio sich der Schutzherrschaft Lessings bedient, um auf dem Gebiet der bildenden Kunst die Grundsätze der klassizistischen Kunstauffassung, etwa die Idee einer idealisierenden Nachahmung oder die Vorherrschaft der mythologischen Inhalte,⁵⁴ gegenüber der Behauptung der »realistischen« oder »prosaischen« Tendenzen der modernen Malerei zu verteidigen, welche bevorzugt nationale und zeitgenössische Themen zum Gegenstand hatte.

Bei der zweiten wichtigen Übersetzung aus dem Jahre 1879, die von Tommaso Persico in Neapel gefertigt wurde, liefert ein Rückgriff auf die Biographie des Übersetzers nicht so viele Informationen wie im Falle Londonios. Auch dieser Übersetzer ist zwar nicht völlig unbekannt, obwohl er in keinem italienischen biographischen Nachschlagwerk angeführt wird. Immerhin tritt er in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts als Verfasser einiger Werke zu »politischen Autoren aus Neapel aus dem 15. und aus dem 18. Jahrhundert«⁵⁵ sowie als Übersetzer von Gotheins Werk *Die Kulturentwicklung Süd-Italiens in Einzeldarstellungen* (Breslau 1886) auf.⁵⁶ Ab dem Jahre 1920 erscheint Persico darüber hinaus als »ordentliches Mitglied« der »Accademia Pontaniana«, deren Präsident zeitweilig Benedetto Croce war und in deren »Acta« Persico auch einige Aufsätze veröffentlichte.⁵⁷ Obwohl Persico keine weiteren Arbeiten ästhetischen Inhalts verfaßt hat, und obwohl wir nichts über sein Leben wissen, so kann doch seine Übersetzung im allgemeinen kulturellen Klima der Siebziger und Achtziger Jahre in Neapel betrachtet werden, das vor allem durch die Figur und die Schriften von Francesco De Sanctis geprägt wurde.

Die ästhetischen Interessen hatten in Neapel zwar eine ältere Tradition, die einerseits auf die Philosophie Vicos, andererseits aber vor allem auf den Hegelismus zurückging. Gerade die »Entdeckung« der Hegelschen Philosophie, die in Neapel in den späten Dreißiger und frühen Vierziger Jahren stattgefunden hatte, hatte alle anderen philosophischen »Schulen« wie etwa den Psychologismus, den Eklektizismus, den Kantianismus aber auch den Vichianesimus zurückgedrängt.⁵⁸ Besonders in den Vierziger Jahren hatte sich dann der Hegelismus auch infolge der politischen Unterdrückung und der scharfen Zensur, die diese Jahre auszeichnete, von den politisch verdächtigten Ontologie und Metaphysik zurückgezogen und sich den sozusagen sekundären Gebieten der Philosophie, d. h. der Geschichtsphilosophie und vor allem der Ästhetik gewidmet.⁵⁹

Nachdem mit dem Scheitern der revolutionären Bewegungen im Jahre 1848 viele der wichtigsten Philosophen und Intellektuellen Neapels eingesperrt oder zum Exil gezwungen worden waren, kehrte die Hegelsche Philosophie erst im Jahre 1861 nach Neapel zurück und besetzte vor allem infolge der Reform des Schul- und Universitätswesens durch Francesco De Sanctis

alle wichtigsten Stellen der dortigen Universität.⁶⁰ In den Siebziger und wenigstens bis zum Anfang der Achtziger Jahren, als die wichtigsten Vertreter dieser philosophischen Tendenz kurz hintereinander verstarben, war der Hegelismus in Neapel also die absolut dominierende philosophische Schule.⁶¹ Das Interesse für die Ästhetik hatte jedoch wieder stark abgenommen und war höchstens nur noch durch die phantastische und eigenwillige Philosophie von Antonio Tari (1809-1884) vertreten.⁶²

Eine Ausnahme bildete in diesem Panorama also Francesco De Sanctis, obwohl er sich nicht prinzipiell mit Ästhetik sondern vielmehr mit Literaturkritik beschäftigte. Vor allem in seinen jungen Jahren war er zwar ebenfalls ein leidenschaftlicher Verehrer und Vertreter der Hegelschen Philosophie gewesen, zu der er jedoch im Laufe der Zeit eine immer kritischere Einstellung entwickelt hatte. Auf dem Gebiet der Ästhetik hatte er sich schon früh vor allem gegen den Systemzwang jener Theorie sowie gegen die Auffassung des Schönen als Erscheinung bzw. als Manifestation einer absoluten Idee gewehrt, weil eine solche Auffassung letztendlich zu einer Subalternität der Kunst gegenüber der Philosophie führte, und dementsprechend der Hegelschen Ableitung der »Kunstformen« aus der »Idee« als Inhalt der Kunst die Zentralität der Form im ästhetischen Phänomen entgegengesetzt.⁶³

Es gibt zwar keinen eindeutigen Beweis dafür, daß De Sanctis Lessings *Laokoon* tatsächlich gelesen hat, auch wenn er ihn in seinem Werk zweimal ausdrücklich erwähnt.⁶⁴ Nichtsdestoweniger scheint es ziemlich wahrscheinlich, daß der Impuls zur Übersetzung dieses ästhetischen Werkes Lessings gerade von ihm oder von seinem Umkreis ausgegangen ist. Das Thema des Verhältnisses der Künste untereinander hat De Sanctis nämlich schon früh beschäftigt, und zwar sowohl in der Zeit seiner ersten neapolitanischen »Schule«, als er den literarischen Theorien des 18. Jahrhunderts sowieso viel schuldete, als auch während seines Zürcher Aufenthaltes. Noch in seinem Hauptwerk, der *Storia della letteratura Italiana*, lassen sich jedoch manche Spuren dieses Interesses erkennen, während selbst seine Vorlesungen aus den Jahren 1870-72 über Manzonis Gedicht *Il cinque maggio* ein anhaltendes bzw. ein erneutes Interesse für diese Problematik beweisen.⁶⁵ Ein möglicher Grund für De Sanctis Interesse am *Laokoon* und also auch für seine Aufforderung zur Übersetzung desselben könnte darüber hinaus darin bestanden haben, daß dieses Werk sich zumindest in methodologischer Hinsicht als eine Art Gegenpart zur Hegelschen Ästhetik betrachten läßt, der genau in die gleiche Richtung wie De Sanctis Kritik am Systemzwang der Hegelschen Kunstauffassung weist.

Dadurch soll freilich nicht behauptet werden, daß Hegels Auffassung der Kunst mit den von Lessing im *Laokoon* vertretenen ästhetischen Grundsätzen unvereinbar ist. Denn obwohl in Hegels *Ästhetik* kein ausdrücklicher Hinweis auf Lessings *Laokoon* vorhanden ist,⁶⁶ so kann man doch in diesem

Werk nicht wenige Übereinstimmungen mit den Lessingschen Prinzipien erkennen. Ganz ähnlich wie Lessing sieht etwa auch Hegel im Drama bzw. in der »dramatischen Poesie« »die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt«. ⁶⁷ Aber auch Hegels Zulassung der Allegorie in der Skulptur, nicht aber in der Poesie, sowie sein Vergleich zwischen Poesie und Malerei kommen der Reflexion Lessings sehr nahe. ⁶⁸ Unmittelbar an den *Laokoon* erinnern jedoch vor allem Hegels Überlegungen über die unterschiedliche Darstellbarkeit des Häßlichen in der Poesie und in der Malerei, die der Poesie infolge des »flüchtigen«, nicht bleibenden Charakters ihrer Zeichen größere Möglichkeiten einräumen. ⁶⁹

Ganz unterschiedlich, ja geradezu entgegengesetzt ist jedoch der Weg, durch den Lessing und Hegel zu manchmal verblüffend ähnlichen Formulierungen gelangen. Während nämlich Lessing in seiner Untersuchung hauptsächlich induktiv vorgeht, ⁷⁰ indem er die verschiedenen Kunstarten sozusagen als gegebene Tatsachen annimmt und von einer Analyse der formalen Merkmale derselben auf deren mögliche Inhalte schließt, geht Hegel den genau umgekehrten, streng deduktiven Weg, indem er alle sowohl formalen als auch inhaltlichen Merkmale der einzelnen Künste aus der allgemeinen Idee der Kunst ableitet. Bei dieser Ableitung ist jedoch immer nur die »Idee« bzw. der »Geist« als Inhalt der Kunst ausschlaggebend, während die Form letztendlich nur sekundärer Natur ist, da sie den unterschiedlichen Entwicklungsstufen des Geistes mehr oder weniger adäquat entsprechen kann und auf diese Art und Weise zur Entstehung der besonderen, d. h. jeweils »symbolischen«, »klassischen« oder »romantischen« »Kunstformen« führt. Diese »Kunstformen« finden alsdann in den einzelnen Künsten, d. h. jeweils in der Architektur, in der Skulptur und in der Trias Malerei-Musik-Poesie ihre konkrete und »adäquate Verwirklichung« in einem »bestimmten äußeren Material«, so daß auch die konkreten Merkmale dieser Künste von dem jeweiligen Verhältnis von »Inhalt« und »Form« abgeleitet werden. ⁷¹

Es kann nun kein Zweifel darüber bestehen, daß die Tätigkeit des Literaturkritikers De Sanctis, der übrigens wiederholt mit Lessing verglichen worden ist, ⁷² viel mehr Gemeinsamkeiten mit der Lessingschen induktiven Methode im *Laokoon* als mit Hegels systematisch-deduktiver Ableitung der Kunstunterschiede aufweist. ⁷³ Es können jedoch noch zwei weitere Umstände als zusätzliche, sozusagen äußere Belege für das Vorhandensein eines lebendigen Interesses für die *Laokoon*-Problematik in De Sanctis' kulturellem Umfeld angeführt werden. 1877 hatte nämlich der Archeologie-Professor Giulio de Petra eine Antrittsrede bei der »Accademia Pontaniana« über »Die Grenzen der Skulptur« gehalten, welche im selben Jahr von der »Accademia Reale delle Scienze« veröffentlicht wurde, d. h. vom gleichen Verlag, bei dem zwei Jahre später auch die *Laokoon*-Übersetzung von Tommaso Persico er-

scheinen sollte.⁷⁴ Die »Accademia Reale delle Scienze« war aber bezeichnenderweise im Jahre 1861 gerade durch De Sanctis, welcher zur Zeit der beiden Publikationen auch zu deren Mitgliedern zählte, grundlegend reformiert worden.⁷⁵ Noch etliche Jahre später sollte schließlich ein weiteres aktives Mitglied der »Società Reale di Napoli«, d. h. der in Neapel geborene und in Mailand italienische Literatur unterrichtende Michele Scherillo, der mit vielen Beiträgen in den »Acta« der »Società Reale« vertreten und auch »korrespondierendes Mitglied« der »Accademia Pontaniana« war, eine Antrittsvorlesung auf das akademische Jahr 1901-1902 halten, die diesmal von den »Grenzen der Poesie« handelte und eine unmittelbare Anwendung der Lessingschen Unterscheidung zwischen Dichtung und Malerei auf die italienische Dichtung (Dante) sowie auf die Malerei und auf die Musik darstellte.⁷⁶

Genau im gleichen Jahr wie diese Rede erschien 1902 auch Croces *Estetica*, die zweifellos die bis dahin gründlichste Auseinandersetzung mit der *Laokoon*-Problematik in Italien enthält, welche aber nicht nur zu einer dezidierten Zurückweisung der darin vertretenen ästhetischen Prinzipien, sondern viel radikaler noch zu einer Infragestellung der Zugehörigkeit selbst jener Grundsätze zur ästhetischen Sphäre führt.

Schon im allgemeinen geschichtlichen Teil seines Werkes hatte Croce, ohne positive oder negative Bewertung, einige Gedanken des *Laokoon* zusammengefaßt, die vor allem das Thema der Darstellbarkeit des Häßlichen oder Formlosen in der Poesie und in der Malerei bzw. die in den ersten »Fragmenten« von Lessing thematisierten Probleme der »körperlichen Schönheit« und der »Historienmaler« betreffen.⁷⁷ Erst im letzten Kapitel der *Estetica*, wo er im dritten Teil seines »Überblicks auf die Geschichte einiger besonderen Lehren« im Zusammenhang mit der »Theorie der Grenzen der Künste« wieder auf Lessing und seinen *Laokoon* zu sprechen kommt, formuliert Croce seine entschiedene Kritik. Nachdem er Lessing den äußerst zweifelhaften Verdienst zugestanden hat, als erster die Frage nach dem Wert der traditionellen Unterscheidungen der verschiedenen Künste gestellt zu haben, stößt er gleich ins Zentrum der Lessingschen Theorie und zitiert einige längere Abschnitte aus dem Anfang des XVI. Kapitels über den räumlichen bzw. zeitlichen Charakter der malerischen und der poetischen Zeichen sowie über das »bequeme Verhältnis«, das zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten herrschen muß. Er referiert dann auch über die Grenzsituationen in beiden Hauptkünsten sowie über ihr Verhältnis zu anderen Künsten wie Tanz, Musik, Pantomime usw., um gleich anschließend andere Versuche einer Einteilung der Künste durch Heydenreich, Kant, Schelling, Solger, Hegel, Herbart, Vischer, Schasler oder Hartmann zu skizzieren. Als Fazit eines solchen Überblicks bleibt jedoch für Croce nur das Bewußtsein der »Willkürlichkeit, Leerheit und Nichtigkeit solcher Probleme und der jeweiligen Lösungen«, welches nach ihm dazu zwingen müßte, auf dem nur

von Schleiermacher wenigstens ansatzweise eingeschlagenen Weg, das lessingsche Grundprinzip selbst entschieden in Frage zu stellen und letztendlich aufzugeben.⁷⁸

Eine solche entschiedene Zurückweisung der im *Laokoon* thematisierten Probleme, die an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt wird, könnte auf den ersten Blick bloß willkürlich erscheinen, wenn sie nicht schon im ersten, theoretischen und systematischen Teil des Werkes eine Erklärung finden würde. Sowohl die räumlich-zeitliche Unterscheidung zwischen Dichtung und bildenden Künsten als auch jede andere Einteilung oder Klassifizierung der einzelnen Künste nach äußeren bzw. »materiellen« Merkmalen ist nach Croce nämlich nicht nur unmöglich sondern sogar »absurd«, da diese Unterschiede nach seiner Kunstauffassung nur zu den »Techniken« gehören, welche als bloße materielle »Äußerung« (*estrinsecazione*) der »künstlerischen Intuition« nur der künstlerischen »Praxis« eignen aber kein Gegenstand der ästhetischen Reflexion sein können. Um der Kunst ihre absolute Autonomie zu garantieren, zieht Croce mit anderen Worten eine klare Trennungslinie zwischen der »ästhetischen« und der »physischen« Dimension der Kunst, welche voneinander vollkommen unabhängig sind, so daß nur die letzte an moralischen oder utilitaristischen Kategorien gemessen werden kann, während die »ästhetische Intuition« sich in ihrer Reinheit und Unbelangbarkeit angesichts eines solchen Urteils behaupten kann.⁷⁹

Diese nach Croce sowohl durch das moralische als auch durch das rationale Urteil schlechthin unerreichbare »künstlerische Intuition«, welche den eigentlichen und einzigen Gegenstand der Ästhetik ausmacht, ist für ihn zwar schon »Ausdruck« (*espressione*), da der Geist nur durch eine aktive »Vor-« oder »Darstellung« auffassen kann. Obwohl manche von Croce angeführte Beispiele an eine konkrete Produktion denken lassen,⁸⁰ so bedeutet der Begriff »Ausdruck« in der *Estetica* jedoch ein der materiellen Hervorbringung des Kunstwerkes vorausgehendes Moment, in dem ein bestimmter Inhalt in der Intuition des Künstlers seine nur ihm eigene Form erhält.⁸¹ Gerade in dieser noch im inneren des Künstlers stattfindende Formgebung besteht nach Croce der »ästhetische Akt«, der aus diesem Grund »nur Form und nichts anderes als Form« sein kann.⁸² Insofern aber diese Art von »innerem Bilde« im Künstler einer konkreten Äußerung, d. h. einer Konkretisierung in einem bestimmten Medium nicht einmal bedarf, ist jede materielle Realisierung der Intuition letztendlich nicht notwendig und daher willkürlich, so daß auch die Mittel oder die »Techniken« solcher Konkretisierung zu einer bloß außerästhetischen Sphäre gehören.

Eine weitere Folge dieser »geistigen«, auf die »Intuition« basierenden Auffassung des Kunstwerkes ist das Postulat von dessen absoluter Individualität: Wenn die »ästhetische Intuition« die besondere Formgebung eines besonderen Inhalts ist, so ist sie nämlich einerseits absolut unteilbar, andererseits

aber auch unvergleichbar.⁸³ Diese Unvergleichbarkeit macht dann aber sowohl jede Einteilung der Kunst nach Gattungen,⁸⁴ als auch jede Unterscheidung zwischen den einzelnen Künsten entweder überflüssig oder bedeutungslos: Wenn nämlich nach dieser Kunstauffassung jeder Vergleich zwischen zwei unterschiedlichen Gestaltungen eines gleichen Inhalts selbst in der gleichen Kunstart schlechthin unmöglich ist – aus eben diesem Grund schließt Croce auch die Möglichkeit der Übersetzung eines Kunstwerkes aus –,⁸⁵ um so weniger kann ein solcher Vergleich zwischen zwei unterschiedlichen »Techniken« wie etwa Poesie und Malerei stattfinden, welche bloße Hilfsmittel sind, die eine Reproduktion der ästhetischen Erfahrung im Leser oder Zuschauer ermöglichen sollen.⁸⁶

Croce begnügt sich jedoch nicht damit, dem Problem der Unterscheidung der einzelnen Kunstarten als dem Hauptanliegen des Lessingschen *Laokoon* jede Existenzberechtigung in der ästhetischen Reflexion abzusprechen, sondern widerspricht Lessing zumindest implizit auch in zwei weiteren Punkten, indem er einerseits die Unterscheidung zwischen »natürlichen« und »willkürlichen« Zeichen verwirft,⁸⁷ andererseits aber auch das Problem der Darstellung des Häßlichen aus dem Bereich der Ästhetik ausschließt. Das Häßliche stellt nämlich nach Croce an erster Stelle eine formale Kategorie dar, welche im Gegensatz zum Schönen, das nichts anderes als ein Werturteil über die »gelungene« Intuition ist, die gescheiterte, d. h. nicht gelungene und daher auch nicht zum Bereich der Ästhetik gehörende Intuition bezeichnet.⁸⁸ Wird das »Häßliche« dagegen zuweilen auch als inhaltliche Kategorie verstanden, dann gehört es nach Croce *per definitionem* nicht zur Ästhetik und kann höchstens ein Gegenstand der Psychologie sein.⁸⁹

Auch solche entschiedene, »alles zermalmende« Kritik am *Laokoon* durch Croce hat das Interesse an diesem Werk und an den darin behandelten ästhetischen Problemen in Italien jedoch keinesfalls endgültig ausgelöscht, wie etwa die vier weiteren Übersetzungen beweisen, die von diesem Werk in unserem Jahrhundert gefertigt worden sind.⁹⁰ Freilich müßten auch in diesem Falle die nicht immer leicht einsehbaren Beweggründe untersucht werden, die zu solchen wiederholten Übertragungen geführt haben, aber eine solche Nachprüfung gehörte in den breiteren Kontext einer Rekonstruktion der *Laokoon*-Rezeption im 20. Jahrhundert, die nicht Thema dieser Untersuchung sein kann.

- 1 Vgl. etwa Flaim, Carmen: Le rappresentazioni della letteratura »alemanna« nell'Italia di fine 700, in: Destro, Alberto; Filippi, Paola Maria (Hrsg.): La cultura tedesca in Italia, 1750-1850, Bologna 1955, S. 363-378. Siehe auch Natali, Giulio: Il Settecento, in: Storia della Letteratura Italiana, Bd. 8, Milano 1950, S. 598 ff., mit der dort angegebenen Bibliographie, S. 638 ff. Zu den Besprechungen der deutschen Literatur in den literarischen Zeitschriften in Italien im 18. Jahrhundert vgl. Carmassi, Carlo: La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e del Settecento (1668-1779), Pisa 1988.
- 2 Vgl. Destro, Alberto: Gli »alemanni« in Italia, I limiti della ricezione italiana della cultura tedesca tra '700 e '800, in: Dacrema, Nicoletta (Hrsg.): Il Lombardo-Veneto, 1814-1859, Storia e cultura, Pasain di Prato (UD) 1996, S. 315-324.
- 3 Vgl. Allegri, Mario: La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione: saggi, ragguagli e traduzioni, in: Destro; Filippi: La cultura tedesca in Italia (Anm. 1), pp. 379-393. Vgl. insbesondere zum Einfluß in Italien von Menzels negativem Urteil über Goethe Belski, Franca: La ricezione di Goethe in Italia nella prima metà dell'Ottocento, in: Rapporti fra la letteratura tedesca e italiana nella prima metà dell'Ottocento, Milano 1990, S. 3-55. Hier wird zwar eine breitere und weniger einseitige Rezeption Goethes nachgezeichnet, in der auch durchaus positive Urteile über den Weimarer nicht fehlen, der Grundtenor der meisten Beiträge über Goethe bleibt jedoch von negativen Vorurteilen geprägt. Für ein Verzeichnis der im 19. Jahrhundert übersetzten Werke von Goethe vgl. Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900), Milano 1991, Bd. 3, S. 2218 f.
- 4 Vgl. Allegri: La Letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione (Anm. 3), S. 382. Auch in diesem Fall muß der Eindruck, der durch diese Verunstaltung des Namens erweckt wird, etwas korrigiert werden. Die Häufigkeit der Übersetzungen und der Besprechungen von Schillers Werken in den italienischen literarischen Zeitschriften vermittelt nämlich ein ganz anderes Bild dieser Rezeption. Vgl. Carmassi, Carlo: La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del primo Ottocento (1800-1847), Pisa 1984, S. XXXIII-XLVI und S. 423 für ein Verzeichnis der Übersetzungen und der jeweiligen Besprechungen: Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (Anm. 3), Bd. 6, S. 4214 f.
- 5 Vgl. Natali: Il Settecento (Anm. 1), S. 603. Keine dieser drei frühen Übersetzungen wird in Seifert, Siegfried: Lessing-Bibliographie, Berlin und Weimar 1973, angeführt.
- 6 Vgl. zu diesen und den folgenden Daten: Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (Anm. 3), Bd. 3, S. 2605-2606, und Seifert: Lessing-Bibliographie (Anm. 5), S. 294-298. Da die in diesen beiden bibliographischen Werken enthaltenen Angaben nicht immer übereinstimmen, weil manche Übersetzungen nur in einem der beiden Verzeichnisse angeführt werden, so stellen die hier in Klammern angegebenen Daten das Ergebnis einer gegenseitigen Ergänzung der beiden Werke dar, wobei so weit wie möglich versucht wurde, die originalen Übersetzungen von den bloßen Neuauflagen zu unterscheiden.
- 7 Vgl. Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (Anm. 3), S. 2606.
- 8 So wird der *Laokoon* von Cometa in seinem Kommentar zu diesem Werk definiert. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa; consulenza per le fonti classiche di Giuseppe Spatafora, Palermo 1991, S. 178.

- 9 Vgl. Seifert: Lessing-Bibliographie (Anm. 5), S. 270 f.; 287. Der *Laokoon* wurde im 19. Jahrhundert allerdings auch mehrmals in andere Sprachen, etwa ins Russische, ins Spanische oder ins Ungarische übersetzt. Vgl. ebd., S. 319; 334 f.; 341.
- 10 Die Übersetzung von Winckelmanns sämtlichen Werken erfolgte zwar in den Jahren 1831-32, d. h. fast gleichzeitig mit der Übersetzung des *Laokoon*, doch andere Werke dieses Autors waren schon im letzten Drittel des 18. Jahrhundert ins Italienische übersetzt worden. Vgl. Opere di G. G. Winckelmann, Prima edizione italiana completa, Bd. I, II, IV, V, VI und VIII, Prato 1831-1832. Vgl. zu früheren Übersetzungen: Carmassi: La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e Settecento (Anm. 1), S. 133. Dazu müssen noch die auf italienisch verfaßten *Monumenti antichi inediti* (1767) gezählt werden.
- 11 Vgl. L'Ape Italiana, Vol. I des Jahres 1822, S. 97-104. Es handelt sich um die 3. Anmerkung des VII. Kapitels, welche einer ganz »antiquarischen« Interpretation eines Verses Juvenals gewidmet ist, in der jedoch zum ersten Mal die Vorstellung der »konventionellen« bzw. »verabredeten Zeichen« vorkommt. Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Ders.: Werke 1766-1769, hrsg. von Winfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, S. 69-74, hier auf S. 72 der Hinweis auf die »verabredeten Zeichen«. Der Autor dieses Artikels ist angeblich Francesco Ambrosoli gewesen, der später auch eine weitere wichtige Rezension über die Übersetzung des *Laokoon* durch Carlo Giuseppe Londonio sowie eine biographische Notiz über den Übersetzer verfaßt hat. Siehe unten, Anm. 18 und Anm. 33. Für die Identifizierung des Rezensenten vgl.: Scritti d'arte del primo Ottocento, A cura di Fernando Mazzocca, Milano, Napoli 1998, S. 65.
- 12 Vgl. Laocoonte di Lessing, Prima versione italiana, Voghera 1832. Nur der Herausgeber rechtfertigt kurz diese Publikation dadurch, daß das Werk schon in allen anderen europäischen Sprachen übersetzt worden ist und nur in der italienischen Sprache eine solche Übersetzung fehlte. Vgl. ebd., S. 5.
- 13 Del Laocoonte o sia dei limiti della pittura e della poesia. Discorso di G. E. Lessing recato dal tedesco in italiano dal Cavaliere C. G. Londonio, Milano 1833.
- 14 Der Übersetzer selbst kannte allerdings die vorhergehende Übersetzung nicht, da er im Vorwort seine Absicht verkündigt, »Italien ein Buch zu schenken, das in allerlei Mund ist, das aber von wenigen wirklich gekannt ist«.
- 15 Gelegentlich wurde die Übersetzung irrigerweise dem Landschaftsmaler Francesco Londonio zugeschrieben. Vgl. etwa Nicodemi, Giorgio: La pittura milanese dell'età Neoclassica, Milano 1915, S. 35, und Anm. 3.
- 16 Vgl. die französische Übersetzung: Du Laocoon ou des limites respectives del la poésie et de la peinture, Traduit de l'allemand de G. E. Lessing, par Charles Vanderbourg, Paris 1802. Mit Sicherheit hat diese Übersetzung als Muster für die spätere Mailänder Übertragung gedient. Nichtsdestoweniger zeigt ein Vergleich der beiden Werke eindeutig, daß die Übersetzung Londonios eigenständig und nicht »zweiter Hand« ist, wie es damals ziemlich üblich war. Auch die Wahl der Anmerkungen, die ans Ende verschoben werden, ist nicht immer identisch und der französische Übersetzer begnügt sich manchmal damit, eine lange Anmerkung bloß zusammenzufassen, die Londonio dagegen vollständig wiedergibt. Vgl. etwa ebd., S. 344 f. und Del Laocoonte (Anm. 13), S. 212 ff.
- 17 Vgl. Del Laocoonte (Anm. 13), S. VII.

- 18 Vgl. Biblioteca Italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati. Tomo LXXI, anno diciottesimo, Ottobre, Novembre, Dicembre 1833, S. 156-175, hier S. 156. Der Autor dieser Rezension, der nur mit A. signiert, soll Francesco Ambrosoli sein, der gleiche also, der schon 1822 in der »Ape Italiana« die Notwendigkeit einer Übersetzung des *Laokoon* ins Italienische unterstrichen hatte (siehe oben, Anm. 11). In einer unveröffentlichten Vorlesung aus dem Jahre 1842 über den Unterschied zwischen den »gesprochenen« und den »darstellenden« Künsten (*Delle differenze tra le arti parlate e le arti rappresentative; e della Divina Commedia figurata dal Flaxman*) bezieht sich Ambrosoli ausdrücklich auf Lessings Idee der unterschiedlichen Darstellbarkeit des Häßlichen in der Poesie und in der Malerei, um eine Zeichnung Flaxmans nach Dantes *Purgatorio* zu kritisieren. Vgl. einen Auszug aus dieser Vorlesung in: Scritti d'arte del primo Ottocento (Anm. 11), S. 64-70, der Verweis auf Lessing hier, S. 65.
- 19 Vgl. ebd., S. 172 ff.
- 20 Vgl. Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing, Recati dall'originale tedesco in italiano dal Cavalier C. G. Londonio, Milano 1841. In seiner Übersetzung bedient sich Londonio der »Voß'schen Ausgabe aus dem Jahre 1832«, d. h. um die vierte, neu durchgesehene Auflage der durch Karl Gotthelf Lessing im Jahre 1788 besorgten Ausgabe des *Laokoon*.
- 21 Vgl. Biblioteca Italiana, (Milano 1841-1856), Vol. I., Tomo I vom Jahre 1841, S. 237-244.
- 22 Vgl. Rivista Europea (Milano 1838-1847), Anno IV, parte IV vom Jahre 1841, S. 345-353, hier S. 345-347.
- 23 Vgl. ebd., S. 347 ff.
- 24 E. Lessing: Laocoonte, Versione completa di Tommaso M. Persico, Napoli 1879.
- 25 So behauptet etwa Persico, daß Leibniz alle seine Werke auf Lateinisch geschrieben und daß Gottsched seine Tätigkeit in Berlin ausgeübt hatte, wo er eine literarische Zeitung leitete, in der er die schweizer Kritiker attackierte. *Die Geschichte der Kunst des Altertums* soll Winckelmann darüber hinaus schon im Jahre 1751 veröffentlicht haben, als er von seiner Reise nach Italien zurückkam, wo er sich in die klassische Schönheit der alten Denkmäler verliebt hatte. Vgl. ebd., »Prefazione del traduttore«, S. III-XVI, hier S. VI, VII und XI. Persico gibt aber auch die Titel von zwei theatralischen Werken von Lessing fälschlich als *Sara Sympson* und als *Minna von Barnehm* wieder. Ebd., S. X und S. XI. Und schließlich führt er Klotz als mutigen Verfasser der einzigen positiven Rezension des Lessingschen *Laokoon* ein, ohne etwa auf die kurz darauffolgende wichtige Fehde zwischen Lessing und Klotz auch nur mit einem Wort zu verweisen. Vgl. ebd., S. XV.
- 26 Ebd., S. XV f.
- 27 Vgl. einen kurzen Überblick über die Veröffentlichungsgeschichte des Nachlasses zum *Laokoon* im Kommentar von Lessings *Laokoon* (Anm. 11.), S. 6297 ff.
- 28 Vgl. Del Laocoonte di G. E. Lessing, Capitolo, Vicenza 1885. Da es mir trotz mehrerer Anfragen an alle wichtigsten Bibliotheken Italiens nicht gelungen ist, diese Übersetzung aufzutreiben, kann ich nicht sagen, welches Kapitel des *Laokoon* hier übersetzt wurde.
- 29 Le più belle pagine del Laocoonte di G. E. Lessing, Voltate in Italiano da Vittorio Turri, Edizione ad uso delle scuole classiche con prefazione, note e una fototipia, Roma 1886.

- 30 Vgl. ebd., S. 7.
- 31 Informationen über Lessing und insbesondere über den *Laokoon* konnten die italienischen Leser etwa bei Ridolfi, Angelo: *Prospetto generale della letteratura tedesca*, fino a Lessing, Klopstock, Kant, Padova 1818, S. 275-303, finden. Aber auch der »Indicatore Lombardo«, veröffentlichte eine »freie Übersetzung« nach einer in der »Nouvelle Revue Germanique« erschienenen Biographie Lessings (vgl. tomo VII vom Jahr 1831, S. 59-82, über den *Laokoon* S. 69-71). Und von Lessing handelt schließlich auch Cesare Cantu im »Ricoglitore italiano e straniero«, Bd. XI vom Jahre 1837, S. 112-140.
- 32 Vgl. Du Laocoon ou des limites respectives del la poésie et de la peinture (Anm. 16).
- 33 Vgl. zur Biographie und zu den Werken Londonios: Mauri, Achille: *Notizie su la vita e gli scritti del cavaliere Carlo Giuseppe Londonio*, Milano 1845; Ambrosoli, Francesco: *Della vita e degli scritti del cavaliere Carlo Giuseppe Londonio*, in: *Giornale dell'istituto e Biblioteca Italiana*, Milano 1845, t. XII, S. 337-350; Gruber, Giuseppe: *La cultura francese nella vita e nell'opera di Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845)*; Girardi, Enzo Noé: *Profilo di Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845)*, in: *Ders.: Manzoni, De Sanctis, Croce e altri studi di storia della critica italiana*, Milano 1986, S. 17-43.
- 34 Vgl. Goethe: *Klassiker und Romantiker in Italien*, sich heftig bekämpfend, in: *Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchener Ausgabe) Band 11.2*, München 1994, S. 258-264.
- 35 Vgl. »Biblioteca Italiana«, Tomo I, Januar 1816, S. 8-18. Der Brief ist jetzt abgedruckt in: *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, A cura di Anco Marzio Mutterle, Bari 1975, Bd. I, S. 3-9. Hier auch die Antwort von Carlo Giuseppe Londonio, ebd., S. 68-74.
- 36 Vgl. zu diesem Streit: *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico/romantica*, A cura di Carlo Calcaterra, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino 1979, insbesondere 489 ff., wo auch die *Cenni critici* und die *Appendice ai «Cenni Critici»* sowie die polemische Antwort von Lodovico di Breme abgedruckt sind. Ebd., S. 492-559. Über diese Polemik vgl. auch: *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (Anm. 35)*, Bd. I., S. VI ff. Hier auch und die Wiedergabe der zu dieser Auseinandersetzung gehörenden Texte von Londonio und Di Breme: ebd., S. 212-233; 254-357 Vgl. schließlich auch: Orioli, Giovanni: *Teorici e critici romantici*, in: *Storia della letteratura italiana*, Diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Bd. VII: *L'Ottocento*, Nuova edizione aggiornata, Milano 1988, S. 493 ff.
- 37 Girardi spricht etwa von einem Klassizismus »intrinsecamente romantico«. Vgl. Girardi: *Profilo di C. G. Londonio (Anm. 33)*, S. 24 und f.
- 38 Vgl. *Un italiano [Carlo Giuseppe Londonio]: Risposta ai due discorsi di madama di Staël*, in: *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (Anm. 35)*, S. 71
- 39 Vgl. *Londonio: Cenni critici sulla poesia romantica*, Milano 1817, S. 7-17.
- 40 Vgl. ebd., S. 17 ff.
- 41 Ebd., S. 31.
- 42 Vgl. ebd., S. 32 ff.
- 43 Vgl. etwa den Schluß der *Cenni critici*, ebd., S. 61: »Romantici vogliamo essere anche noi italiani, noi figli primogeniti della moderna civilizzazione, noi, da cui

- ebbe forma e splendore l'ancor rozza poesia de' trovatori: romantici sì, ma avversi ai pregiudizj, alla superstizione: romantici nelle idee, nelle opinioni, negli affetti, ma fedeli all'esempio e ai precetti de' classici nell'applicazione delle forme dell'arte.« (»Romantiker wollen auch wir Italiener sein, wir erstgeborene Söhne der modernen Zivilisation, wir, von denen die noch grobe Dichtung der Troubadours Form und Glanz erhielt: wohl Romantiker, aber Gegner aller Vorurteile, des Aberglaubens: Romantiker in den Ideen, in den Vorstellungen, in den Gefühlen, aber dem Beispiel und den Vorschriften der Klassiker treu bei der Anwendung der Kunstformen.«)
- 44 Goethe selbst gesteht offen, daß er nicht wenige Schwierigkeiten hat, den eigentlichen Grund der Streitigkeiten zu verstehen. Vgl. Goethe: *Klassiker und Romantiker in Italien* (Anm. 34), S. 258 ff.
- 45 Vgl. etwa *Storia letteraria d'Italia: L'Ottocento*, A cura di Guido Mazzoni, parte prima, Milano 1950, S. 214 und S. 221. Auch Goethe äußert sein Erstaunen über solche undurchschaubare Verhältnisse: »Eine gar eigene Betrachtung hierüber veranlaßt ein merkwürdiger Fall. *Monti*, Verfasser von *Aristodem* und *Cajus Gracchus*, Übersetzer der *Ilias*, kämpft eifrig und kräftig auf der klassischen Seite. Seine Freunde und Verehrer stehen dagegen für die romantische Partei und versichern, seine eignen besten Werke seien romantisch, und bezeichnen solche namentlich, worüber der kostbare Mann, höchst verdrießlich und aufgebracht, das ihm zuge dachte falsche Lob gar nicht anerkennen will.« Ebd., S. 260 f.
- 46 Vgl. Londonio: *Cenni critici* (Anm. 39), S. 28. Vgl. auch Ders.: *Appendice ai cenni critici sulla poesia romantica*, Milano 1818, S. 28.
- 47 Vgl. Londonio: *Cenni critici* (Anm. 39), jeweils S. 28 f., S. 36 und S. 53 f., Anm.
- 48 Visconti drückt sein völliges Einverständnis mit den »eccellenti dottrine del Lessing nel libro intitolato *Laocoonte*« aus und wendet diese Theorien gegen alle jene Dichter, die durch eine zu genaue Beschreibung hoffen, die Kunst der Maler nachzuahmen. Vgl. Visconti, *Ermes: Saggi sul Bello sulla Poesia e sullo Stile*, Redazioni inedite 1819-1822; Edizioni a stampa 1833-1838, A cura di Anco Marzio Mutterle, Bari 1979, S. 54. Vgl. auch Ders.: *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*, ebd., S. 342, Anm. 1. *Hermes Visconti*, bei dem sich die Einflüsse der deutschen Ästhetik, etwa von Kant, aber auch von Mendelssohn oder Baumgarten am deutlichsten erkennen lassen, wird auch von Goethe als vielversprechender Theoretiker erwähnt. Vgl. Goethe: *Klassiker und Romantiker* (Anm. 34), S. 260.
- 49 Achille Mauri unterstreicht die »zeitgemäße« Norwendigkeit dieser Übersetzung, um die Unterschiede und die Grenzen der verschiedenen Künste in einer Zeit hervorzuheben, in der man alle Vermischungen und Extravaganzen zu entschuldigen strebte. Vgl. Mauri: *Notizie su la vita e gli scritti* (Anm. 33), S. 37 f.
- 50 Diese Behauptung wird etwa von Girardi aufgestellt. Vgl. Girardi: *Profilo di Carlo Giuseppe Londonio* (Anm. 33), S. 23.
- 51 Vgl. über diese Tradition und insbesondere über die Unterrichtstätigkeit Parinis in Brera: Savarese, Gennaro: *Iconologia pariniana, Ricerche sulla poetica del figurativo in Parini*, Firenze 1972, insbesondere Kapitel I, S. 1-37.
- 52 Gerade der Schluß von Londonios Aufsatz zeigt eindeutig, wie wenig es ihm um die Treue zum Lessingschen Gebot ging. Dieser Schluß steht nämlich in mehrerer Hinsicht und auf ganz eigentümliche Art und Weise im Gegensatz zu Lessings Kunstauffassung, da er ein ästhetisches Prinzip aus dem *Laokoon* durch einen an-

- deren, ins Positive gewendeten Grundsatz aus der *Hamburgischen Dramaturgie* zu überwinden versucht. Nachdem auch Londonio, ähnlich wie Lessing im *Laokoon*, die Darstellung des Ekligen, des Unanständigen aber auch des Schmerzes aus dem Gebiet der Malerei ausgeschlossen hat, rechtfertigt er die Darstellung der entsetzlichsten Qualen der Heiligen in der Malerei durch das Argument, das Lessing dazu gebraucht hatte, solche Darstellungen eines stoischen Leidens als theatralisch unwirksam zurückgewiesen, d. h. durch die Absicherung der jenseitigen Sinngebung dieser Qualen, die sie gleichsam ihrer Tragik beraubt. Es bleibt freilich fraglich, ob eine theatralische Unwirksamkeit dieser Szenen automatisch deren Annehmbarkeit für die Malerei bedeutet. Vgl. Londonio: *Dei quadri storici*. Appendice del traduttore, in: *Frammenti della seconda parte del Laocoon* di Lessing recati dall'originale tedesco in italiano dal cavaliere C. G. Londonio, Milano 1841, S. 59-82, hier Kap. IV, insbesondere S. 75 ff.
- 53 Insbesondere Londonios Verschmähung der Porträtkunst als auch seine Kritik an jener »modernen« Malerei, die sich »vom Drama oder vom Roman« als den »unreinen und lügenhaften Brüdern der Geschichte« inspirieren läßt, scheinen unmittelbar auf Hayez gemünzt. Vgl. Londonio: *Dei quadri storici* (Anm. 52), S. 66; 73; 74. Hayez hat nämlich nicht nur auch ganz gegenwärtige Geschichtsereignisse gemalt, sondern er war vor allem als Porträtmaler bekannt und hat darüber hinaus einige Motive seiner Bilder auch aus Theaterstücken wie etwa *Romeo und Julia* von Shakespeare, *Carmagnola* von Manzoni oder der *Verschwörung von Fiesko* von Schiller bzw. aus epischen Werken und aus Romanen, etwa aus Ariostos *Orlando Furioso* oder aus dem historischen Roman von Tommaso Grossi *Marco Visconti* entnommen. Vgl. zur Diskussion über die »historischen Bilder«: *Scritti d'arte del primo Ottocento* (Anm. 11), S. 74-83 und die Texte dieser Auseinandersetzung S. 85-211, wo auch Selvaticos Rezension der Übersetzung der Lessingschen *Frammenti* teilweise wiedergegeben wird. Ebd., S. 171-177. Vgl. weiter zur Diskussion über die »historische Malerei«, mit mehreren Beiträgen von Selvatico, ebd., S. 511-617.
- 54 Vgl. etwa Londonio: *Dei quadri storici* (Anm. 52), hier Kap. II, S. 64 ff. und Kap. III, S. 70 ff.
- 55 Vgl. Persico, Tommaso: *Gli scrittori politici napoletani del 400 e del 700*, Napoli 1912 (Nachdruck: Bologna 1974); Ders.: *Il pensiero di Filippo Briganti*, Napoli 1926.
- 56 Gothein, Everardo: *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Firenze 1915
- 57 Vgl. *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Serie II, Bd. XXI (1926). Ab 1933 tritt Persico nicht mehr als Mitglied auf, ist aber auch unter den verstorbenen Mitgliedern nicht angeführt. Da die »Accademia Pontaniana« im Jahre 1934 durch den Faschismus geschlossen wurde, konnte in den nächsten Jahren auch der sonst für die verstorbenen Mitglieder übliche Nekrolog nicht erscheinen. Vgl. zu diesem Abschnitt der Geschichte der »Accademia Pontaniana« die Einführung von Benedetto Croce in die neue Serie der *Atti dell'Accademia Pontaniana*, nuova serie, Bd. I (1949), S. III-V.
- 58 Vgl. dazu Oldrini, Guido: *La formazione filosofica del giovane De Sanctis*, in: *Per Francesco De Sanctis*, *Atti del Convegno di Studi* – 2 dicembre 1983, Bellinzona 1985, S. 17-44; Ders.: *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Bari 1973, S. 354 ff.; Ders.: *Napoli e i suoi filosofi, Protagonisti, prospettive, problemi del pensiero dell'Ottocento*, Milano 1990, S. 92-121.

- 59 Vgl. Oldrini: Napoli e i suoi filosofi (Anm. 58), S. 131 ff. Vgl. ähnlich auch Marinari, Attilio: Letteratura e cultura nel Sud, in: La Letteratura italiana. Storia e testi, Vol. VIII: Il secondo Ottocento, Roma-Bari 1975, S. 195-287, hier insbesondere S. 270 ff.
- 60 Vgl. zu dieser Reform v.a. Russo, Luigi: Francesco De Sanctis e la cultura napoletana. Firenze ³1959, S. 9 ff.
- 61 Vgl. etwa Oldrini: La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento (Anm. 58), S. 381 ff.
- 62 Vgl. zur ästhetischen Theorie von Antonio Tari die ganz negative Darstellung in Croce, Benedetto: Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia, A cura di Giuseppe Galasso, Milano 1990, S. 490-94. Vgl. auch von ähnlichem Tenor: Russo: Francesco De Sanctis (Anm. 60), S. 108-112. Einen Versuch, Taris Ästhetik ernst zu nehmen, liefert dagegen Oldrini: Napoli e i suoi filosofi (Anm. 58), S. 245-274
- 63 Vgl. etwa Oldrini: La cultura filosofica napoletana (Anm. 58), S. 364-368. Vgl. auch Ders.: La formazione filosofica del giovane De Sanctis (Anm. 58), S. 42 f.; Ders.: L'estetica di Hegel e le sue conseguenze, Bari 1994, S. 72 f.
- 64 Vgl. De Sanctis, Francesco: Verso il Realismo, A cura di Nino Borsellino, (Opere, Bd. VII) Torino 1965, S. 144; Ders.: La scuola cattolico liberale e il romanticismo a Napoli, A cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro (Opere, Bd. XI), Torino 1953, S. 77.
- 65 Vgl. dazu Savarese, Gennaro: De Sanctis lessinghiano, in: Francesco de Sanctis tra etica e cultura, Studi per il primo centenario della morte, a cura di Mario Gabriele Giordano, Riscontri, anno VI, N. 1-2 (1984), S. 31-41.
- 66 Wenigstens an ein paar Stellen der *Ästhetik* ist jedoch der freilich meistens kritische Bezug auf den *Laokoon* unübersehbar; so etwa, wenn Hegel von den in seinen Augen bloß müßigen Diskussionen über die Laokoon-Gruppe, d. h. über die Priorität der poetischen oder der plastischen Darstellung bzw. über die Zulässigkeit des Schreiens in der Skulptur referiert. Vgl. Hegel: *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1985, Bd. II, S. 148. Auf den *Laokoon* bezieht er sich aber implizit auch wenn er unter den verschiedenen Einteilungsmethoden der Kunstarten die Unterscheidung »nach ihrer ganz abstrakten Seite der Räumlichkeit und Zeitlichkeit« erwähnt. Ebd., Bd. I, S. 95.
- 67 Ebd., Bd. II, S. 512 f.
- 68 Vgl. etwa ebd., Bd. I, S. 388 und Bd. II, S. 229 ff. und S. 328 ff.
- 69 »Die Poesie hat deshalb das Recht, nach innen fast bis zur äußersten Qual der Verzweiflung und im Äußeren bis zur Häßlichkeit als solcher fortzugehen. In den bildenden Künsten aber, in der Malerei und mehr noch in der Skulptur steht die Außengestalt fest und bleibend da, ohne wieder aufgehoben zu werden und wie die Töne der Musik flüchtig gleich wieder zu verschwinden. Hier würde es ein Verstoß sein, das Häßliche, wenn es keine Auflösung findet, für sich festzuhalten. Den bildenden Künsten ist deshalb nicht alles das erlaubt, was der dramatischen Poesie sehr wohl kann gestattet werden, da sie es nur augenblicklich erscheinen und sich wieder entfernen läßt.« Ebd., Bd. I, 203 f.
- 70 In Wirklichkeit verfährt Lessing im *Laokoon* nicht rein deduktiv, wie etwa der Anfang des XVI. Kapitels deutlich zeigt, sondern durchsetzt vielmehr die induktive Verfahrensweise mit deduktiven Momenten. Es ist darüber hinaus bekannt, daß

am Beginn des Laokoon-Projekts ein theoretisch-systematischer Ansatz stand, nach dem die Unterschiede zwischen Poesie und Malerei deduktiv abgeleitet werden sollten. In seiner endgültigen Form herrscht jedoch im *Laokoon* eindeutig die induktive Methode.

- 71 Vgl. für einen systematischen Überblick Hegel: *Ästhetik* (Anm. 66), S. 77-95.
- 72 Dieser Vergleich wurde zwar schon von Croce bestritten, kehrt aber in der Literatur über De Sanctis immer wieder. Vgl. Croce: *Estetica* (Anm. 62), S. 469 f.
- 73 Savarese behauptet ja ausdrücklich mit Bezug auf De Sanctis, daß man »Lessing-Anhänger« (*lessinghiano*) sein kann, ohne alles von Lessing gelesen zu haben oder sich an alles zu erinnern. Vgl. Savarese: *De Sanctis lessinghiano* (Anm. 65), S. 39.
- 74 Vgl. De Petra, Giulio: *I limiti della scultura*, Discorso inaugurale, Napoli 1877. Da De Petra, Senator und Emeritus der Königlichen Universität von Neapel, seit dem 2. September 1877 Mitglied der »Accademia Pontaniana« ist, so ist anzunehmen, daß diese Antrittsrede sich auf diese Mitgliedschaft bezieht. Vgl. *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 51, ser. 2, 26. De Petra unterrichtete mehrere Jahre lang Archeologie an der Universität. Vgl. Russo: *De Sanctis e la cultura napoletana* (Anm. 60), S. 132 und S. 134; 135 Anm.
- 75 Vgl. Oldrini: *La cultura filosofica napoletana* (Anm. 58), S. 383 und die in Anm. 1 angegebene Literatur. Vgl. über die Geschichte der »Società Reale di Napoli«, ihre häufigen Namensänderungen und ihre Publikationen auch D'Erasmus, Geremia: *La Società Reale di Napoli, Dalle Origini all'anno 1934*, Napoli 1935.
- 76 Vgl. Scherillo, Michele: *I limiti della poesia*. Discorso inaugurale dell'anno scolastico 1901-02 letto nell'aula magna della Reale Accademia Scientifico-Letteraria di Milano il 12 Novembre 1901, Milano 1902. Vgl. zu Michele Scherillo: *Letteratura Italiana, I Critici, Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, diretta da Gianni Grana, Settimo Milanese 1989, S. 1097-1114.
- 77 Vgl. Croce: *Estetica* (Anm. 62), S. 339 ff.
- 78 Vgl. ebd., S. 578 ff. Vgl. zu dieser Kritik Croces an Lessings *Laokoon*: D'Angelo, Paolo: *L'estetica italiana del Novecento*, Bari 1997, S. 31 f.
- 79 Vgl. Croce: *Estetica* (Anm. 62), S. 145 und S. 147 f.
- 80 Vgl. ebd., S. 12 ff.
- 81 Vgl. ebd., S. 16 ff.
- 82 Ebd., S. 21.
- 83 Vgl. ebd., S. 26 f. und S. 87.
- 84 Vgl. ebd., S. 46 ff.
- 85 Vgl. ebd., S. 87.
- 86 Vgl. ebd., S. 132.
- 87 Vgl. ebd., S. 158 f.
- 88 Vgl. ebd., S. 100 ff.
- 89 Vgl. ebd., S. 112 ff.
- 90 Vgl. G. E. Lessing: *Laocoonte, Prima versione integra, con introduzione e note di Emma Sola*, Firenze 1925; G. E. Lessing: *Laocoonte, ovvero dei limiti della pittura e della poesia con illustrazioni occasionali di diversi punti della storia dell'arte antica*, Milano 1961; G. E. Lessing: *Laocoonte*, a cura di Michele Comera (Anm. 8); G. E. Lessing: *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Prefazione di Giorgio Cusatelli; introduzione, traduzione e note di Teresina Zemella, Milano 1994.