

**ACHIM AURNHAMMER**

## Salvator Rosa als Idol des ästhetischen Historismus

Rosa-Hommagen von Fürst Pückler-Muskau, C. F. Meyer und  
J. V. von Scheffel

Salvator Rosa als Idol des ästhetischen Historismus  
Rosa-Hommagen von Fürst Pückler-Muskau, C.F. Meyer  
und J.V. von Scheffel

*The Life and Times of Salvator Rosa*, die Romanbiografie der Lady Morgan aus dem Jahre 1824, war ein europäischer Bucherfolg: Neben der englischen Originalausgabe, die sowohl in London als auch in Paris veröffentlicht wurde,<sup>1</sup> erschien eine französische Übersetzung, ihr folgten rasch zwei Übertragungen ins Deutsche. Eine Version stammt von Karl Gottlieb Theodor Winkler, bekannter unter dem Pseudonym Theodor Hell,<sup>2</sup> die andere Übertragung fertigte Georg Lotz an.<sup>3</sup> Wie sehr Morgans Romanbiografie auch in Deutschland zum Ruhm Salvator Rosas beitrug, bezeugen zweifelsfrei die *Briefe eines Verstorbenen* des Fürsten Pückler-Muskau.

Fürst Pückler-Muskau und Lady Morgans *Salvator Rosa* (1830)

In London liest der »Verstorbene«, wie er seiner geschiedenen Frau L[ucie] am 19. Januar 1827 aus seinem Tagebuch zitiert, in der *Literary Gazette* eine

Rezension des »Salvator Rosa« von Lady Morgan. [...] Eine Stelle darin ergriff mich tief, et pour cause. Es ist die originelle Schilderung ihres Helden ohngefähr wie folgt: »Mit einem Durst nach Lob«, sagt sie, »welchen kein Beifall befriedigen konnte, vereinigte Salvator eine Schnelle und Beweglichkeit der Wahrnehmung, die ihn stets ungewiß machte, ob er gefiele, selbst wenn er den meisten success hatte. Ein verzogener Mund, ein niedergeschlagenes Auge, ein ennuyierter Blick, eine ungeduldige Miene, das leiseste Lächeln, der Schein einer gehässigen Anspielung konnte augenblicklich

- 1 Sydney Morgan, *The Life and Times of Salvator Rosa*, London 1824 [21855], dass., Paris 1824; frz. Ausg., *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa*, Paris 1824. Eine Geschichte über die Entstehung von Morgans »Salvator Rosa« bietet die Studie von Mary Campbell, *Lady Morgan. The Life and Times of Sydney Owenson*, London 1988, bes. S. 182-185.
- 2 Sydney Morgan, *Salvator Rosa und seine Zeit* [*The Life and Times of Salvator Rosa*, dt.], Übers. v. Theodor Hell [d.i. Karl Gottlieb Theodor Winkler], 3 Bde., Dresden 1824-1825.
- 3 Sydney Morgan, *Salvator Rosa und seine Zeit* [*The Life and Times of Salvator Rosa*, dt.], Übers. v. Georg Lotz, 2 Bde., Braunschweig 1824.

die peinlichsten Gefühle in ihm hervorrufen, alle seine Eigenschaften paralisieren, und ihm alle Macht rauben, diese Schwäche zu verbergen. Verlassen in dieser Epoche von den Großen und Müßigen, die ihn mehr fürchteten als liebten, und seiner Dienste jetzt nicht bedurften, verbarg er sich freiwillig in tiefe Einsamkeit, auch vor denen, die ihm treu geblieben, gleichmäßig fliehend, wer ihn liebte, und wen er verachtete. Seine Schilderung dieser Reise ist erschöpfend für die wilde Einbildungskraft und die eigentümlichen Gefühle, welche das wahre Geheimnis seines Wesens ausmachen, während seine Sehnsucht nach Einsamkeit, seine stets vergebne Reue, den Kampf eines Gemüts malen, das zwischen einer angeborenen Liebe zu Natur und Ruhe, und einem künstlichen Ehrgeiz für die Aufmerksamkeit der Welt und dem Glanze des Rufes fortwährend schwankte – kein ungewöhnlicher Kontrast in jenen vielleicht höher begabten Gemütern, die ihre Intelligenz zwar oft über die andern erhebt, welche dieselbe Natur aber durch gesellschaftliche und sympathetische Neigungen wieder zum Niveau dieser andern herabzieht. Diese feine, aber unglückliche Organisation, die ihn so empfänglich für jeden Eindruck machte, guten oder übeln, und die ihm zu Zeiten keinen Schutz mehr weder gegen die Schrecken der Einbildungskraft ließ, noch auch gegen die Betrübniß über wahre Verleumdung und Verfolgung – versenkte ihn zu häufig in Anfälle unbesiegbarer Melancholie, wenn jede Illusion verschwand, und er die Menschen, zu denen er mitgehörte, in aller Nacktheit ihrer angeborenen Gebrechlichkeit sah.«

Ja, diese Schilderung ist aus der Seele gegriffen, und ebenso wahr ist es, daß, mit einer solchen Disposition geboren, man in der umgebenden Welt sich nur wohl fühlen kann, wenn man durch die Verhältnisse sehr – sehr hoch über sie gestellt ist, oder ganz unbemerkt in ihr lebt.<sup>4</sup>

In Lady Morgans *Salvator Rosa* kann sich Pückler-Muskau leicht wiedererkennen, obgleich er ihn nur aus der Feder eines englischen Rezensenten kennen lernt. Pückler-Muskau paraphrasiert den englischen Rezensenten ziemlich frei, indem er die Passage über Rosas Naturstudien psychologisiert sowie sentimentalisiert und mit der menschenfeindlichen Melancholie des Künstlers auf dem Totenbett kombiniert. In Pücklers eigenständiger Paraphrase erscheint Rosa als zeitgenössischer Spätromantiker, der dem Epigonentum durch Flucht in die einsame Natur entgehen will. Auch das Bild vom zerrissenen Künstler, der zwischen gesellschaftlicher Anerkennung und ästhetischer Autonomie schwankt, ist ganz zeitgemäß romantisch eingefärbt.<sup>5</sup> Pückler

4 Hermann Fürst Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus Deutschland, Holland und England geschrieben in den Jahren 1826, 1827 und 1828, Dritter Theil, Elfter Brief, Stuttgart 21836 [1830], S. 322ff. Pückler-Muskau bezieht sich auf die anonyme Rezension von »The Life and Times of Salvator Rosa«, in: The Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, etc. 1824 (21. Februar), Nr. 370, S. 113-115, hier: S. 114.

5 Vgl. Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945. Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Bd. 2, Darmstadt 21988, S. 1ff. (neueste Aufl. 2004).

betont mit Morgan das empfindliche Gleichgewicht des Künstlers, der in seiner Empfänglichkeit auf äußere Eindrücke übertrieben reagiert, ebenso wie die »wilde Einbildungskraft« und die menschen scheue »Sehnsucht nach Einsamkeit«. Vor allem das melancholische Temperament, das Rosa attestiert wird, verbürgte für die Romantiker das Genie.<sup>6</sup> Morgans Figuration Rosas als eines romantischen Außenseiters bekräftigt Pückler-Muskau als überzeitliches Muster, indem er die soziale Problematik des Künstlers zuschärft. Um ein erträgliches Leben ohne gesellschaftliche Ausgrenzung führen zu können, sieht Pückler-Muskau für den wahren Künstler, wie es Salvator Rosa ist, nur die Alternative eines absoluten sozialen Vorrangs oder eines heimlichen Doppellebens.

Im Anschluss an Pückler-Muskau erörterten um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch Conrad Ferdinand Meyer und Joseph Viktor von Scheffel am Beispiel Salvator Rosas das Problem des Künstlers und des Sozialen: Ihre poetischen Deutungen der Salvator Rosa-Figuration seien im Folgenden vergleichend gewürdigt.

#### Conrad Ferdinand Meyers *Salvator Rosa*-Sonett (1845)

##### *Salvator Rosa*

Welch schönes Leben durch die Wälder streifen,  
die sich entzünden an des Morgens Stralen  
und dämmert es, zu ruhn in dunkeln Thalern  
und an den Felsen seinen Dolch zu schleifen.

Oft sahen, die du pflegtest zu durchstreifen,  
die stolzen Eichenhaine und die kahlen  
Felsen, die sich in hellen Quellen mahlen  
dich zu dem Pinsel und zum Stahle greifen.

Du heftetest dein scharfes Auge gerne  
Auf eine duftige, abendrothe Ferne,  
und auf das Tropfen einer blutigen Wunde.

6 Zur genieästhetischen Melancholie-Tradition vgl. Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt 1990, S. 12f.; Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1987, S. 85.

Den frischen Muth entfärbte dir kein schaalere  
 Moment und leidenschaftlich jede Stunde.  
 Salvator, kühner Räuber, kühner Mahler.<sup>7</sup>

Conrad Ferdinand Meyers Sonett auf Salvator Rosa findet sich in einer Sammelhandschrift aus dem Jahre 1846 von des Dichters oder seiner Schwester Betsy Hand (Abb. 1).<sup>8</sup> Das Sonett *Salvator Rosa* entstand in dem Jahre 1845, bald nach der Rückkehr des 19-jährigen Conrad Ferdinand Meyer von Lausanne nach Zürich, als der junge Dichter noch zweifelte, ob er selbst »zum Maler oder zum Dichter geboren sei«.<sup>9</sup> Es gehört zu einer Gruppe von fünf Sonetten in der Sammelhandschrift, die trotz Abweichungen in den Sextetten<sup>10</sup> ein gemeinsames romantisches Gepräge kennzeichnet. Ihr Typus entspricht dem petrarkistischen Sonett, wie es August Wilhelm Schlegel und die romantische Schule kodifiziert haben: jambische Fünffheber mit durchgängig weiblichen Versenden und zwei gleichen Blockreimen in den Quartetten.<sup>11</sup> Meyers *Salvator Rosa* blieb in der Forschung nach der kurzen Würdigung der Erstveröffentlichung durch Hellmut Rosenfeld nahezu unbeachtet.<sup>12</sup> Dabei bezeugt das *Salvator Rosa*-Sonett lange vor dem »Rom-Erlebnis« und dem Dialog mit Michelangelo, wie sehr Meyer sein eigenes Künstlertum in schöpferischer Auseinandersetzung mit italienischen Künstlern zu klären suchte.<sup>13</sup>

7 Conrad Ferdinand Meyer, *Salvator Rosa* [Nr. 711], in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7: *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, Hg. v. Hans Zeller, Bern 1991, S. 287. Die Ausführungen zur Überlieferungsgeschichte folgen dem Überblickskommentar zur Sammelhandschrift (Nr. 701 bis 719) ebd., S. 691-695, der Stellenkommentar zu Nr. 711 ebd., S. 698f. Nach Auskunft der Schwester Betsy enthalten die »Blätter« zum Teil »allerste flüchtige Jugendgedichte«. Emendiert ist der Eingang von Vers 5: »Oft sahen] Oft sahest«.

8 Conrad Ferdinand Meyer, *Salvator Rosa*, in: Ms. CFM 178.4, S. [14]-[15], Zentralbibliothek Zürich. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der Zentralbibliothek.

9 Adolf Frey, Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke, Stuttgart und Berlin 1909, S. 44.

10 Keines der Sonette Nr. 707, 711, 712, 713, 716 ist baugleich. Sie variieren sämtlich in den Sextetten. Vermutlich wollte Meyer – wie später Georg Trakl – damit verschiedene Sextett-Formen erproben.

11 Zum romantischen Sonett und der Germanisierung des Endecasillabo vgl. den Überblick von Thomas Borgstedt: *Sonett*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin und New York 2003, 447-450.

12 Vgl. Hellmut Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*, Leipzig 1935 (Palaestra, 199), S. 263f. (Publikation nach der Kopie von Adolf Frey); Rosenfeld sieht das *Salvator Rosa*-Sonett in Zusammenhang mit Meyers mutmaßlicher Beschäftigung mit der Lyrik August Graf von Platens, ohne aber den Zusammenhang näher zu erläutern. Frey, Meyer (Anm. 9), S. 45, hat das *Salvator Rosa*-Sonett erstmals erwähnt und es als frühes Beispiel »einer starken, vollen Sprache« gewürdigt.

13 Lange verabsolutierte die Forschung nach Meyers Selbstdeutung dessen »Rom-Erlebnis« und »Michelangelo-Erlebnis«; vgl. Karl Fehr, *Conrad Ferdinand Meyer. Auf- und Niedergang im Spannungsfeld von Erbanlagen und Umwelt*, Bern/München 1983, S. 201-224.

1745.  
 Salvatorer Kopf.  
 Wie dich, so ziemt Gefahr und ein Weiblich Kunst,  
 die dich verbunden um die Mergers Schwere  
 es dir nicht ab, zu weiser in demselben Flehen  
 es an dem Tugend seine Gutheit zu pflichten.  
 Oft sehest, ein die Aufregung zu dir nicht.  
 die folgt dir in dem es die Kunst  
 dich, ein dich ein solch Gnade muss.  
 dich zu dem Tugend es zum Flehen geist.  
 die sehest, ein dich es dem Kunst geist  
 und ein die Kunst, verbundenen Kunst,  
 es dich das Kunst ein Kunst Kunst.  
 das frische Kunst nicht ist ein Kunst Kunst  
 Kunst es Kunst Kunst Kunst Kunst.  
 Kunst Kunst, Kunst Kunst, Kunst Kunst.

Abb. 1: Conrad Ferdinand Meyer: Salvator Rosa  
 Ms. CFM 178.4, S. [14]  
 Zentralbibliothek Zürich

Meyer gestaltet das Sonett auf Salvator Rosa zu einem überindividuellen programmatischen Künstlergedicht. So wird der Name des italienischen Maler- und Dichters lediglich im Titel und im Schlussvers erwähnt. Der Aufbau entspricht der programmatischen Absicht. Die erste Strophe schildert in einem Ausrufesatz allgemein das Räuberleben in freier Natur. Zugleich wird die Ambivalenz von Künstler- und Räuberexistenz, deren zweifache Struktur auch das Formprinzip des Gedichts bildet, bereits angestimmt. Zur ästhetischen Existenz ge-

hören zielloses ›Streifen‹ und ›Ruhn‹. Während die nuancierten Farbvarianten des Morgenrots und der Abenddämmerung das »schöne[-] Leben« ästhetisch ausdeuten, ist mit dem Schliff des Dolches »an den Felsen« das Räuberdasein in der unzivilisierten Natur gemeint. Das zweite Quartett personalisiert zusammen mit dem Sextett das allgemeine Lob einer Malerräuber-Existenz in der Gestalt Salvator Rosas. So wechselt der Sprecher vom unpersönlichen Ausruf in eine Du-Apostrophe, die aber durch das Tempus des Präteritums distanziert wird.

Mittels Inversion und Hyperbaton zögert das zweite Quartett die Nennung des Titelhelden in Form des Personalpronomens »dich« hinaus. Die im Hendiadyoin der »stolzen Eichenhaine« und »kahlen / Felsen« intensivierte Natur wird zum betrachtenden Subjekt personifiziert, der Maler zu ihrem Schaustück scheinbar degradiert. Den Drang der Natur nach ästhetischer Gestaltung bekundet der auf die »Felsen« bezogene Relativsatz, »die sich in hellen Quellen mahlen« (V. 7). Denn darin wird – durch den abbildenden selbstbezüglichen Binnenreim »hellen Quellen« vorbereitet – die Spiegelung der Felsen zum ›Sich-Malen‹ überhöht. Damit erklärt Meyer die künstlerische Form, welche die Natur durch den Pinsel des Malers erfährt, aus dem Formwillen der Natur selbst und parallelisiert sie mit dem Schärfen des Stahles am Felsen. Mit dem Zeugma »zu dem Pinsel und zum Stahle« präzisiert Meyer metonymisch die unauflösliche Doppelbegabung Salvator Rosas als Künstler und Räuber.

Das Sextett, das sich durch einen neuen Paarreim bereits formal abhebt, überträgt das Schauen metonymisch (»dein scharfes Auge«) von der Natur auf den Malerräuber. Ein erneutes Zeugma stellt mittels der Farbe »Rot« die diversen Objekte von Rosas Aufmerksamkeit nebeneinander: die »Ferne«, die im unklaren Karnat des »duftge[n]« Abendrots jegliche Gegenständlichkeit eingebüßt hat, und die Blutstropfen einer frischen Wunde. Die folgende Verbmethapher ›entfärben‹ ästhetisiert noch einmal die im »frischen Muth« alludierte Draufgängerexistenz, eine Dopplung, welche auch in einer zeitlichen Synonymie bekräftigt wird: »kein schaalere / Moment und leidenschaftlich jede Stunde« (V. 12-13). Wie sehr Meyers Lob von Rosas Künstlertum auf die Synthese von *vita activa* und *vita contemplativa* zielt, bekundet prägnant der Schlussvers. Die Apostrophe des beim Vornamen genannten Künstlers fasst dessen Doppelleben in einen sentenziösen anaphorischen Parallelismus: »Salvator, kühner Räuber, kühner Mahler«. Der Schlussvers greift das metonymische Zeugma (»Pinsel und [...] Stahl«), welches das Oktett beschließt, chiasmatisch auf und verleiht dem Gedicht dadurch eine formale Geschlossenheit. Da die Anrede neben dem buchstäblichen auch einen spirituellen Sinn hat, gewinnt der Malerräuber für den Sprecher die Funktion eines Heilands. Wie kam der junge Meyer dazu, Rosa in solch einem programmatischen Künstlersonett zu preisen? E.T.A. Hoffmanns Rosa-Novelle *Signor Formica*

scheint mir als Quelle unwahrscheinlich.<sup>14</sup> Denn darin wird das legendäre Räuberdasein Rosas, mit dem man die Wildheit seiner Landschaftsmalerei erklären wollte, als üble Nachrede entkräftet.<sup>15</sup> Rosa dient Hoffmann vielmehr beispielhaft dazu, den Rückschluss von der Kunst auf das Leben des Künstlers zu entkräften: Es sei irrig, »zu wähen, er [Rosa], der das Wilde, Entsetzliche in vollem Leben dargestellt, müsse auch selbst ein wilder entsetzlicher Mensch gewesen sein.«<sup>16</sup> Auch die bekanntesten italienischen Rosa-Viten dürften als Quelle kaum in Frage kommen.<sup>17</sup> Zwar mußtaß schon der reichlich spekulative Biograf Bernardo de' Dominici, Rosa wäre Mitglied von Aniello Falcones *Compagnia della Morte* gewesen,<sup>18</sup> doch formierte sich die Legende vom »Räuber Rosa« erst im 18. Jahrhundert. Auch wenn William Gilpin die Räuber-Episode noch unter dem Vorbehalt eines Gerüchts referiert, bekräftigt er unausgesprochen die Legende, indem er sie gut begründet:

Die Neigung zum Herumschwärmen, der er einen freyen Lauf ließ, scheint etwas wildes und unordentliches über alle seine Erfindungen zu verbreiten. Man sagt, er habe einen Theil seiner jüngern Jahre unter einem Haufen Banditen zugebracht, und daß

- 
- 14 Ob der junge Meyer schon Hoffmanns Novelle kannte, ist ungewiss, da sich in Meyers Bibliothek nur spätere Ausgaben erhalten haben. Neben Hoffmanns »Gesammelten Schriften« (12 Bde., Berlin 1871-1873) besaß Meyer auch eine spätere Separatausgabe der »Serapionsbrüder« (Berlin 1871-1872). Vgl. Anmerkung zu Gedicht Nr. 711 in: Meyer, Werke (Anm. 7), S. 698f.
- 15 Nach Hoffmann sind es die Feinde und Neider Rosas, die diese Nachrichten in die Welt setzen: »Sie behaupteten, Salvator habe in einer früheren Zeit seines Lebens sich zu einer Räuberbande geschlagen und diesem ruchlosen Verkehr all die wilden, trotzigen, abenteuerlich gekleideten Gestalten zu verdanken, die er auf seinen Gemälden angebracht, so wie er auch die düstern, grauenvollen Einöden [...], wo er sich [habe] verbergen müssen, getreulich in seiner Landschafterei nachgebildet.« – Vgl. E.T.A. Hoffmann, Signor Formica, in: Ders., Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, Bd. 1, n. d. Text d. Erstausg. unter Hinzuziehung d. Ausg. v. Carl Georg v. Maassen u. Georg Ellinger, m. e. Nachw. v. Walter Müller-Seidel, Anm. v. Wulf Segebrecht, Darmstadt 1963, S. 767.
- 16 Ebd., S. 768.
- 17 Die wichtigsten Rosa-Viten in chronologischer Folge stammen von Giovanni Battista Passeri (E: vor 1679, ED: 1733), Filippo Baldinucci (E: 1693, ED: 1728), Bernardo de' Dominici (ED: 1744) und Lione Pascoli (ED: 1730). Sie sind mittlerweile als ital./dt. Bilingualen zugänglich im Anhang zu: Walter Regel/Hartmut Köhler (Hg.): »...hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen...«. Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, Würzburg 2007. In Deutschland wurde neben den Viten von Johann Caspar Füssli (Raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke, Zürich 1771, S. 239f.) und Johann Dominik Fiorillo (Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufhebung bis auf die neuesten Zeiten, Zweiter Bd., Nachdr. d. Ausg. Göttingen 1801, Hildesheim u.a. 1997, S. 820-823) vor allem die Rosa-Vita von Anton Maria Salvini in der Übersetzung von Christian Joseph Jagemann (in: Magazin der italienischen Literatur und Künste, Bd. 4, Weimar 1780, S. 1ff.) rezipiert.
- 18 Bernardo de' Dominici, Vita di Salvator Rosa. Pittore, e poeta, e de' suoi discepoli, in: B. de' D., Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani, Bd. 3, Neapel 1746, S. 214-256. Jetzt ital./dt. wieder in: Regel/Köhler, Maler (Anm. 17).



die felsigten und wilden Gegenden, wo er sich damals zu verbergen pflegte, ihm den Stoff zu den romanesken Landschaften, welche er vorzüglich gern malte, so meisterhaft ausführte, an die Hand gegeben. Seine einzelnen Figuren, oder insgemein sogenannten Soldaten, oder Räuber (Robbers) sollen nach dem Leben gezeichnet seyn.<sup>19</sup>

In Deutschland wurde diese Banditenanekdote zunächst kaum rezipiert: Füßli referiert sie knapp, während Fiorillo sie sogar ganz zurückweist.<sup>20</sup> Eine zentrale kunstpsychologische Bedeutung erhielt Rosas Räuberexistenz erst in Lady Morgans folgenreicher Romanbiografie. Denn Morgan konstruiert ausdrücklich einen Zusammenhang zwischen der Räuber-Legende und Rosas Natur-Malerei.<sup>21</sup> Ob Meyer die Rosa-Biografie der Lady Morgan – sei es in französischer oder deutscher Übersetzung – kannte, ist zwar nicht gesichert. Doch legt die übereinstimmende Ausdeutung der künstlerpsychologisch stilisierten Räuber-Existenz einen Einfluss nahe. So heißt es bei Lady Morgan – in der deutschen Version von Georg Lotz:

Sein [Rosas] Aufenthalt bei den Banditen kann demnach nur durch Zufall veranlaßt und durch Nothwendigkeit fortgesetzt worden seyn. Auch scheint es, daß er aus dieser seltsamen Begebenheit den möglichsten Nutzen für seine Kunst zu ziehen bemüht gewesen; und es ist leicht zu begreifen, wie für einen so lebhaften Geist als des Salvators, eine so abentheuerliche Lage ihre besonderen Reize hatte, zumal da er in derselben so viel Stoff zu jenen Abbildungen fand, denen er späterhin einen großen Theil seines Ruhms verdankte.<sup>22</sup>

Meyer folgt nicht nur Lady Morgans spätrömantischer Aufwertung des Räuberstandes, sogar seine Dopplung von »Pinsel und Stahle« (V. 8) ist in der Romanbiografie präformiert:

- 
- 19 William Gilpin, Abhandlung von Kupferstichen, worin die allgemeinen Grundsätze von den Regeln der Malerey, in so weit sie die Kupferstiche betreffen, abgehandelt, die verschiedenen Arten von Kupferstichen angezeigt, und die Charaktere der berühmtesten Meister gegeben werden. Nebst Anmerkungen über verschiedene einzelne Kupferstiche und Regeln, solche zu sammeln. [An essay upon prints, dt.]. Aus dem Engl. übers. [v. J.J. Volckmann], Frankfurt/Leipzig 1768, S. 70.
- 20 Füßli schreibt: »Man sagt, er habe einen Theil seiner jüngern Jahre unter einem Haufen Banditen zugebracht, und die felsigsten Gegenden, wo er sich damals zu verbergen pflegte, hätten ihm Stoff zu den romanesken Landschaften gegeben, die er so meisterhaft ausführte« (Füßli, Verzeichniß [Anm. 17], S. 239f.); Fiorillo dagegen schließt dieses aus: »Wenn man diese Gründe erwägt, so wird einem jeden die Grundlosigkeit jener Sage einleuchten; und noch mehr einer andern, welche man zur Verkleinerung seiner Verdienste hat vorwerfen wollen, daß er nämlich einige Jahre seiner Jugend unter einer Banditen-Bande zugebracht habe« (Fiorillo, Geschichte [Anm. 17], S. 821f.); vgl. zur Rezeption dieser Anekdote in Deutschland den Beitrag von H. Schuller in diesem Band.
- 21 Vgl. Morgan, Life (Anm. 1). Ich zitiere im Folgenden Morgans Romanbiografie nach der zeitgenössischen deutschen Übersetzung von Georg Lotz (Anm. 3).
- 22 Morgan, Rosa (Anm. 3), Bd. 1, S. 67f.

Während seines Aufenthalt bei ihnen [scil. den Banditen] legte Salvator Rosa vielleicht den Grund zu jenem großen wundervollen Schlachtgemälde\* [\*Anm.: »Jetzt im Museum zu Paris.«], welches bestimmt war, jeder späteren Künstlergeneration zum Studium zu dienen; wie wir denn auch der Nothwendigkeit, die ihn bewog unter jenen Banditen zu weilen, viele der herrlichen Gefahren und gewalthätige Scenen vorstellenden Bilder verdanken, welche nicht nur durch Salvator Rosa's Pinsel, sondern auch durch seinen Grabstichel geschaffen wurden.<sup>23</sup>

Während Lady Morgan freilich mit dem ›Stahl‹ den zur Gravur bestimmten »Grabstichel« meint, vereindeutigt Meyer den Stahl zum Mordinstrument des Banditen. Doch entspricht Meyers Ausdeutung durchaus der aitiologischen Funktion der Räuberepisode in Lady Morgans Biografie. Sie erklärt damit das Nebeneinander von Erhabenem und Schrecklich-Realistischem in Rosas Kunst. Nachdem sie Rosas angebliches Räuberdasein durch die entsprechende Umdeutung eines Kupferstichs Rosas beglaubigt hat, würdigt sie die ästhetischen Folgen von Rosas Leben bei den Banditen:

Wie lange Salvator bei den Banditen gewelt, ist nie genau bekannt geworden; es ist jedoch wahrscheinlich, ja selbst gewiß, daß er dort lange blieb, um seine Phantasie und seine Erinnerung mit mannigfachen Verbindungen des Schrecklichen und des Erhabenen zu bereichern.<sup>24</sup>

Rosas antiakademische Originalität leitet Lady Morgan sogar ausdrücklich aus seinem Banditendasein her:

Noch voll von den Eindrücken der Erhabenheit der Abruzzi's, muß der feurige Schüler der Natur den Vorzug ihrer Schule vor jeder Anderen so recht empfunden haben, und nur wenig kann er geneigt gewesen seyn, sich, hätte er auch die Mittel dazu gehabt, den Schülern der Meister anzureihen, die damals unumschränkt über den öffentlichen Geschmack Neapels herrschten.<sup>25</sup>

Der mutmaßliche Prätext trägt zum Verständnis von C.F. Meyers Künstlergedicht bei. Der junge Meyer sucht seine eigene ästhetische Originalität abzusichern, indem er sich an einem bildenden Künstler orientiert, der bei keinem akademischen Lehrer in die Schule ging, sondern von der freien Natur und dem feindlichen Leben lernte. Nicht so sehr Rosas Räuberexistenz als vielmehr seiner antiakademischen Kunst eifert Meyer nach. Während Rosa aber seine unklassische Kunst direkt einem heterodoxen Leben verdankt, sucht Meyer seine eigene Originalität indirekt zu gewinnen, indem er aus dessen Kunst schöpft. In Meyers Rosa-Verehrung zeigt sich paradigmatisch das ästhetische

23 Ebd., S. 72.

24 Ebd., S. 74.

25 Ebd., S. 75f.

Dilemma des Epigonen, der sich nicht mehr in den Geschmacksmustern der lastenden Tradition wiederfindet, seine eigene Kunstvermitteltheit aber nicht überwinden kann. Mit Rosas Räuberexistenz verdeutlicht Meyer kontrastiv die Defizite einer bürgerlichen Kunst, ohne seinerseits Umstände zu sein, ein solches Leben außerhalb der Gesellschaft zu führen. Dem Ideal einer vitalen Kunst versucht Meyer nahe zu kommen, indem er den Lebenskünstler Rosa nachahmt. Somit bleibt Meyers Bekenntnis zur Kunst aus dem Leben ein ästhetisches Programm. Seine poetische Realisation begnügt sich mit Kunst aus der Kunst, die aus dem Leben schöpft, ohne sich von dem Wissen um die Vermitteltheit befreien zu können. Dass Meyer früh schon seine Dichtung als Kunst aus zweiter Hand reflektierte, zeigt die enthusiastische Apostrophe im Schlussvers seines Künstlergedichts, welche sowohl die Faszination als auch die Differenz des Vorbildes Salvator Rosa markiert.

Joseph Victor von Scheffel: *Der Trompeter von Säckingen* (1854)

Nur ein Jahrzehnt nach Conrad Ferdinand Meyer wurde Salvator Rosa von Joseph Victor von Scheffel in dem *Trompeter von Säckingen* bedichtet. Als er während seiner Reise nach Italien (1852/53) sein populäres Versepos verfasste, schwankte Scheffel noch, ähnlich wie zuvor Meyer, ob er Maler oder Dichter werden solle. Die ästhetische Doppelbegabung mag seine Hommage an Salvator Rosa erklären.

Im *Trompeter von Säckingen* (1854) trifft – nach einem Zeitsprung von fünf Jahren und einem Wechsel des Schauplatzes vom Oberrhein nach Rom – die adlige Margareta im Petersdom ihren Geliebten Werner Kirchhof wieder. Werner und Margareta hatten sich in Säckingen kennen- und lieben gelernt, doch hatten die Standesschranken eine Ehe verhindert. Als Papst Innozenz XI. von der »rührende[n] Begegnung« hört,<sup>26</sup> adelt er verständnisvoll den »Signor Werner, [Seiner] Eignen Heiligkeit Kapellenmeister«, zum »Marchese Camposanto« und ermöglicht ihm so eine standesgemäße Heirat.

Ein kulturgeschichtliches Panorama der Stadt Rom im Jahre 1679 leitet das sentimentale *Wiedersehen in Rom* im 15. Stück des Versepos ein. Neben Bernini gehört Salvator Rosa zu den historischen Gestalten, mit denen Scheffel exemplarisch die Atmosphäre des spätbarocken Rom vergegenwärtigt:

26 Scheffel bricht den Historismus durch die ironisch-anachronistische Relativierung des Sujets: »Wär' der Stoff nicht zu modern« – Joseph Victor von Scheffel, *Der Trompeter von Säckingen*. Ein Sang vom Oberrhein, Stuttgart <sup>2</sup>1859, S. 263, 16. Stück, V. 6895.

»Wer ist doch,« so fragt ein anderer  
 »Dort der imposante Herre,  
 Seht ihr nicht? es hängt die güldne  
 Ehrenkette auf der Brust ihm,  
 Und er schüttelt die Perücke  
 Wie ein Zeus Olympikus?«  
 »Was? Ihr kennt ihn nicht?« erwidert  
 Drauf geschwätzig ihm ein Dritter,  
 »Ihn, den Kavalier Bernini?  
 Der das Pantheon verbessert,  
 Der der Peterskirche erst die  
 Rechte stolze Form gegeben  
 Und das güldne Tabernakel  
 Überm Grab des Heil'gen – 's kostet  
 Mehr als hunderttausend Skudi?  
 Zieht den Hut ab, seit die Welt steht  
 Sah sie keinen größern Meister,  
 Sah sie – « doch dem Redner klopf ein  
 Mann mit grauem Knebelbarte  
 Auf die Schulter, höhnisch sprach er:  
 »Herr, Ihr irrt Euch, seit die Welt steht,  
 Sah sie keinen größern Pfuscher!  
 Das sag' ich, Salvator Rosa!«<sup>27</sup>

Da die Episode im Jahre 1679 spielt, stellt es einen Anachronismus dar, wenn Scheffel ausgerechnet Salvator Rosa zum Zeitzeugen des römischen Barock macht. Zwar lebte Gianlorenzo Bernini, der die Architektur des barocken Rom maßgeblich prägte, bis zum Jahre 1680, doch war Salvator Rosa, bei Scheffel Berninis Rivale, bereits im Jahre 1673 gestorben. Freilich ist seine Auseinandersetzung mit Bernini legendär.<sup>28</sup> So soll Rosa im römischen Karneval als Signor Formica »scharf über das hergezogen sein, was zur gleichen Zeit von Bernini in Trastevere aufgeführt wurde.«<sup>29</sup> Diese Episode hat Lady Morgan anschaulich amplifiziert:

27 Ebd., S. 253, 15. Stück, V. 6611-6633.

28 Rosas Rivalität mit dem arrivierten Bernini ist bei den meisten Biografen bezeugt; vgl. etwa Giovanni Battista Passeri, *Vita di Salvator Rosa, pittore e poeta/Das Leben des Salvator Rosa, Maler und Dichter*. Ital./dt. Übers. v. H. Köhler, in: *Regel/Köhler (Anm. 17)*, S. 8, und Filippo Baldinucci, *Salvator Rosa. Pittore Napoletano/Salvator Rosa. Neapolitanischer Maler*. Ital./dt. Übers. v. H. Köhler, in: *Regel/Köhler, Maler (Anm. 17)*, S. 4f.

29 Vgl. Passeri, *Vita (Anm. 28)*, S. 8, u. Baldinucci, *Rosa (Anm. 28)*, S. 4f.

Als endlich alles ruhig ward, begann der Theaterdirector [d. i. Rosa] seinen Prolog, in welchem er nun zur allgemeinen Bewunderung, indem er darthat, wie eine gute Comödie geschrieben werden müsse, das Theater im Vatikan mit den darauf gegebenen Stücken [von Bernini] auf das Witzigste lächerlich machte.<sup>30</sup>

Gewiss wurde Scheffel von Lady Morgans Version dieser Anekdote ange-regt. Denn von ihr übernahm Scheffel den Geldwert des Baldachins über dem Grab des Heiligen Petrus; Lady Morgan nennt den Betrag im Zusam-menhang mit der Rivalität der Künstler:

Als Salvator Rosa zu Rom anlangte, feierte sein glücklicher Landsmann grade einen hohen Triumph, denn er hatte so eben sein großes Werk, den Baldichino von St. Peter vollendet, dessen Vergoldung allein dem Staate Hunderttausend goldene Scudi kostete, und das am Feste des St. Petrus dem Volke mit religiösem Pomp und theatralischem Schmuck zur Schau gestellt ward.<sup>31</sup>

Das Zeitadverb »grade« entspringt der dramatisierenden Tendenz Morgans, denn zwischen der Fertigstellung des Baldachins (1633) und Rosas Ankunft in Rom (nach Passeri 1635, nach Baldinucci 1639) lagen mindestens zwei Jahre. Außerdem betont Lady Morgan Salvator Rosas ästhetische Autonomie: »Von der Parthei des Bernini und der Schule der Oltramontani stand Salvator Rosa nun aber gleich fern«.<sup>32</sup> Die Eigenständigkeit, die Morgan dem Künstler Rosa attestiert, dürfte den klassizistischen Scheffel in seinem Kunststreben bestärkt haben, ebenso wie Rosa zwischen höfischer Repräsentationskunst und krudem Realismus seinen eigenen Weg zu finden. Allein die äußerliche Opposition in Scheffels Künstler-Episode unterstreicht die ästhetische Differenz: Wird der »Kavalier Bernini« als »imposanter Herr« mit »güldne[r] Ehrenkette auf der Brust« und repräsentativer »Perücke« beschrieben, so zeigt der »graue Knebelbart« Rosa als naturnahen Künstler.

Im 19. Jahrhundert war Rosa als antiakademischer Opponent der päpstlichen Repräsentationskunst wohl so prominent, dass Scheffel sich die anachronistische Freiheit nahm, mit Rosas Stimme den römischen Hochbarock in Frage zu stellen. Berninis angeblich überzeitlichen Ruhm, den ein anonymer »geschwätziger« Lobredner preist, mindert Rosa »höhnisch« zur repräsentativen Zeitkunst herab. Allerdings konfrontiert der Erzähler Pro und Contra nur in zitierter Figurenrede, ohne selbst Partei zu ergreifen. Auf diese Weise zeigt die Episode exemplarisch, dass es keine eindeutige Wahrheit, sondern lediglich subjektive Sichtweisen gibt. Indem die hyperbolische Epipher »seit die Welt steht« Berninis Kunst einen unendlichen Geltungszeitraum zuerkennt wie ab-

30 Morgan, Rosa (Anm. 3), Bd. 1, S. 179.

31 Ebd., S. 128f.

32 Ebd., S. 136. Darin liegt wiederum eine Stilisierung, denn Rosa war gerade in seinem Frühwerk durchaus ein Schüler der »Oltramontani«, also der niederländischen Bamboccianti.

spricht, unterstreicht sie, wie diametral ästhetische Geschmäcker auseinander liegen können. Damit werden die ästhetischen Debatten der Moderne und das Nebeneinander gegensätzlicher künstlerischer Ideale von Scheffel in das barocke Rom rückprojiziert und ironisch relativiert. Zugleich repräsentiert Scheffels Salvator Rosa mit seiner mutigen Kritik am offiziellen Rom-Geschmack einen Vorreiter der Moderne, in der die Kunst jegliche normative Verbindlichkeit eingebüßt hat und sich der ästhetischen Konkurrenz stellen muss.

Von der Popularität Scheffels im kaiserzeitlichen Deutschland profitierte sicher auch Rosa. Als Anton von Werner im Jahre 1892 die 200. Auflage des *Trompeters von Säckingen*, die »Jubiläumsausgabe« aus dem Jahre 1892, illustrierte, gab er dem »15. Stück« zunächst nur ein einziges Bild bei, das Margaretas Kutsche inmitten einer Menschenmenge auf dem Petersplatz vor dem Petersdom zeigt (Abb. 2).<sup>33</sup>



Abb. 2: Anton von Werner: Margaretas Kutsche auf dem Petersplatz  
Holzstich

33 Joseph Victor von Scheffel, *Der Trompeter von Säckingen. Ein Sang vom Oberrhein*. Mit Illustrationen von Anton von Werner, Stuttgart 2001892 [Jubiläumsausg.], Holzstich nach S. 259.

Doch der Ausgabe von 1896 hat Anton von Werner einen weiteren, sogar seitenfüllenden Holzstich hinzugefügt (Abb. 3), der zweifellos die Rosa-Episode darstellt: Er zeigt den stolzen Bernini mit der Kette auf der Brust beim Gang in den Petersdom, während die links vor ihm stehenden beiden Männer im Gespräch den Lobredner Berninis und den davon unbeeindruckten Rosa darstellen: eine gelungene bildkünstlerische Inszenierung von Scheffels Rosa-Hommage.<sup>34</sup>



Abb. 3: Anton von Werner: Bernini beim Gang in den Petersdom  
Holzstich

Wenn Julius Stinde seine *Buchholzens in Italien* (1884) sogar das Grab Salvator Rosas in der *Chiesa della Madonna degli Angioli* besuchen lässt, so ist das sicher dem *Trompeter von Säckingen* geschuldet, der zur Fama des italienischen Malerdichters im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland beitrug. Der Besuch von Rosas Grab lässt sich durchaus als verdeckte Hommage an den

<sup>34</sup> Ebd., Holzstich nach S. 282. Herrn Dr. Oppermann, Museum für Literatur am Oberrhein, bin ich für die Übersendung von Anton von Werners Scheffel-Illustrationen zu Dank verpflichtet.

süddeutschen Dichter Scheffel lesen. Denn die Ich-Erzählerin Wilhelmine Buchholz erwähnt Rosas Grab in der »Siebenhügelstadt« nur deswegen als »Reiseabenteuer«, um im Auftrag des deutschen Mönches, der sie führt, dessen schwäbische Heimat zu grüßen:

Gleich dem Bahnhofsgelände gegenüber liegen schon Ruinen vom alten Rom, die Bäder des Diokletian, aus deren Bibliothekzimmer eine Kirche zurechtgemacht worden ist, in die unser Berliner Dom bequem hineingeht, wie mir schien, als wir später diese Kirche besuchten, in der Salvator Rosa ruht, dessen Grab die graugekleideten Karthäusermönche zeigen. Der alte Mönch, der uns führte, war ein Deutscher aus Schwaben; er bat uns, die Heimath zu grüßen, die er wohl nie wieder sehen würde. Diesen Gruß bestelle ich hiermit.<sup>35</sup>

Ganz anders als Meyer und Scheffel hat schließlich Friedrich Theodor Vischer Salvator Rosa rezipiert. In dem aphoristischen Tagebuch von A.E., das sich in dem Reiseroman *Auch Einer* (1879) findet, begegnet eine Rosa-Szene – sie erscheint »wie gemalt«, ist aber *en nature*:

Und nun zur Abwechslung Salvator Rosa in natura: Einkehr in ländlicher Osteria, Wirtschaft in der Küche, Spieß dreht auf dem Herd; ein Jäger in hohen Campagnagamaschen mit Hund sitzt beim Wein. Alle Wände geschwärzt und darüber der rote Feuerschein der Herdflamme. Hexenhafte Wirtin, höchst malerischer Schmutz ringsum. – Dann hinaus, weiter, von Ochsen hinaufgezogen nach Perugia.<sup>36</sup>

Vischers Reisebild bezeugt die Authentizität von Rosas Kunst: Denn es stellt nichts anderes dar als die Rückübersetzung seiner Malerei in die Wirklichkeit. Zugleich bezeugt Vischers realistisches Reisebild, wie sich im ausgehenden 19. Jahrhundert das Interesse wieder weg vom Künstler hin zu dessen Kunst verlagerte und so die Rosa-Rezeption im deutschen Naturalismus vorwegnahm. Bereits in seiner *Ästhetik* (1853) hatte Vischer Rosa zum Repräsentanten eines malerischen Naturalismus aufgewertet, dem die »zur Maxime erhobene Verwilderung zu Grunde« liege. Andererseits komme Rosa nach Vischers Ansicht jedoch auch das nicht geringe Verdienst zu, den Naturalismus »im besten künstlerischen Sinne des echt Malerischen« weiter entwickelt zu haben: »der Naturalismus selbst geht von einer mehr romantisch wilden Form mit entsprechender Staffage zum hohen Stile der sogenannten heroischen Landschaft über durch den genialen Salvator Rosa.«<sup>37</sup>

35 Julius Stinde, Buchholzens in Italien, in: J. S., Buchholzens auf Reisen, Rastatt 1960 [1883], S. 75f.

36 Friedrich Theodor Vischer, *Auch Einer*. Eine Reisebekanntschaft, Bd. 2, Leipzig 1917 [1879], S. 253.

37 Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Kunstlehre. Bildnerkunst/Malerei, München 1923, S. 470.