

tung aus der antiken Rhetorik als ästhetisches Konzept und Stil bis zu einer kühlen Gleichsetzung mit Begriffen wie *«capriccio»* und *«bizzarria»*. Der Grund hierfür ist die Vieldeutigkeit, mit der Vasari den an sich schon antinomistischen Begriff in seinen *Viten*, besonders aber in derjenigen Michelangelos, verwendet. *«Terribilità»* kann einerseits die Wirkung eines künstlerischen Werkes, andererseits aber auch die Persönlichkeit des Künstlers selbst charakterisieren oder eben «eine Einheit von Künstler und Kunstwerk, die einem modernen und bis in unsere Tage gültigen Konzept des Künstlerischen entspricht». <sup>2</sup> In Vasaris Michelangelo-Vita ist *«terribilità»* Superlativ für formale Aspekte, beispielsweise gewagte Verkürzungen, und für dessen überwältigendes Universalkünstlertum, doch letztendlich Ausdruck der Sprachlosigkeit: *«la terribilità e grandezza dell'opera è tale che non si può descrivere»*. <sup>3</sup>

Selbst Johann Wolfgang von Goethe fehlten in der Sixtinischen Kapelle die Worte: *«Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck.»* <sup>4</sup> Worte fand man leichter durch Polarisierung. *«Terribilità»* wurde – besonders bei Herman Grimm – zum Inbegriff der künstlerisch-genialen Virilität, Michelangelo fand in Raffael ein harmlos-effeminiertes Pendant: *«Raphael hatte einen Vorzug [...]: seine Werke entsprechen auf's Genaueste dem Durchschnittsmaße des menschlichen Geistes. [...] Michelangelo's Ideale gehören einer höheren stärkeren Generation an, als hätte er Halbgötter im Geiste beherbergt.»* <sup>5</sup>

Jacob Burckhardt wies zwar auf die *«verschiedenen Schattirungen»* des Begriffs hin, sah darin aber selbst den höchsten Grad energischer Subjektivität. <sup>6</sup>

In dieser Tradition führte Robert Vischer 1879 den Begriff *«terribilità»* mit seiner Habilitationsschrift über Luca Signorelli analytisch in die Kunstwissenschaft ein. <sup>7</sup> Dass dies bis heute unbekannt geblieben ist, erscheint vor dem zu erläuternden Hintergrund ebenso wenig erstaunlich wie die Tatsache, dass der Ausdruck den Einfühlungstheoretiker Vischer faszinierte. <sup>8</sup> Denn *«terribilità»* ist für ihn weniger ein rezeptionsästhetischer Terminus als ein

Martin Gaier  
**Terribilità**

*«Terribilità»* ist unübersetzbar und allein dadurch schon ein mythischer Begriff – insbesondere der deutschen Kunstgeschichte. Wer schuf diesen Mythos? In knappen Worten könnte man sagen: Giorgio Vasari war der Mythenbildner, die Mythenkonstrukteure kamen erst mit der Geschichts- und Kunstwissenschaft. Die Zeit der Konstruktion soll hier interessieren.

Woher der Begriff kommt, ist zur Genüge gezeigt worden. <sup>1</sup> Bis heute reicht seine Deutung, je nach Temperament des Autors, von einer Adaption renaissancistischer Beschwörungen des außergewöhnlichen, Furcht erregenden und einsamen Genies Michelangelo über die gelehrte Herlei-



3 *Terribilità*, kurz vor dem Ausbruch: Charles Fairfax Murray, Nachschöpfung des Selbstporträts Signorelli in der Opera des Doms von Orvieto, aus: Vischer 1879 (wie Anm. 7), Frontispiz.

nachfühlbarer Wesenszug des Künstlers und damit ein paradigmatischer Begriff seiner Theorie. Goethe noch hatte vor Michelangelos *Jüngstem Gericht* gesprochen: «Erst muß es Platz werden in meinem Innern, damit ich das große Kunstwerk ganz in mich aufnehmen kann». <sup>9</sup> Vischers «Einführungskunstgeschichte» ging den umgekehrten Weg und ermöglichte dabei die «abwägende Ausscheidung des Fremdartigen und Störenden», also auch beispielsweise die Abstraktion von historischen Bedingungen. <sup>10</sup>

Vischer fand für seinen Helden, dessen latente Genialität die Möglichkeit bot, sich dem *divino* Michelangelo zu nähern, ein harmloses Gegenbild in dem Maler Sodoma. <sup>11</sup> Doch anders als Grimm, der bei Michelangelo keine «dunklen Ecken in seiner Seele» sah, wählte Vischer bei seinem Helden allenthalben das Faustische: «In Signorelli arbeitet ein vulkanischer Wille mit schweren Hindernissen». <sup>12</sup> (Abb. 3)

Inspiziert von Schopenhauer und Nietzsche, sieht Vischer im «orientalischen Dualismus» die Entstehungsursache der *terribilità* als Element der Negativität und des

Dionysischen. <sup>13</sup> Indem Signorelli als «Begründer der schönen Schrecklichkeit in der Höllendarstellung» «positive Teufel» male und sich mit «transzendente[r] Schadenfreude» über das Wesen seiner Geschöpfe hinwegsetze, rühre er an die Idee der «modernen Subjectivität», an «die grenzenlose Möglichkeit seines Geistes», «die Freiheit des Willens». <sup>14</sup> Im Terminus *terribilità* sei somit «die Idee der erhabenen Negativität des Individuums enthalten». <sup>15</sup> Diese unterschätzte «Kehrseite der antiken Idealität» bilde «eine wesentliche, wenn auch schwer nachweisbare Prämisse der modernen, weil in der umnachteten Wildheit des Chthonischen und Dionysischen eine rudimentäre Disharmonie enthalten ist». <sup>16</sup> Mit dieser Wendung konnte Julius Langbehn wenig später Rembrandts Kunst als «die feinste Barbarei, die es je gegeben hat», und die Leistung des deutschen Künstlers als «die erst aus der Disharmonie entwickelte Harmonie» bezeichnen. <sup>17</sup>

Aber auch der junge Aby Warburg fand in den folgenden Ausführungen Vischers den gesuchten Stoff: «Der dämonisch beflügelte, sausende Zug» namens *furia* fahre als «ein Bewegungsbegriff und in gewissem Sinne ein Correlat von *terribilità*» künstlerisch «in Haare und Gewandung». <sup>18</sup> Das antike «Pathos» der dionysischen Gestalten beginne sich in der Renaissance neu zu regen: «Sieht es doch ganz darnach aus, als ob der feurige Wille einer gewissen Species von Künstlern in den überlieferten bacchantischen Sculpturen ein leitendes Vorbild gefunden habe.» <sup>19</sup> Vischer geht noch weiter, wenn er besonders in den Schmuckformen eine Bedeutungsaufladung erkennt: Andrea del Verrocchios Schüler «ornamentalisieren Haar und Gewand wie etwas Selbständiges». «Gerade Gewand und Haar sind die kritischen Mittel des Subjectiven in der Malerei.» <sup>20</sup>

Kein Zweifel, dass Warburg in diesem Buch nicht nur sein Interesse an der «Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare», sondern auch massive Vorarbeiten zu seinem Begriff der «Pathosformel» gefunden hat. <sup>21</sup> Dass dies bislang unbekannt geblieben ist, liegt vermutlich an Ernst H. Gombrichs einflussreicher Warburg-Biografie, in der sich

kein einziger Hinweis auf Vischer findet. Dies mag noch mehr erstaunen, da sich Warburg in seiner Dissertation ausdrücklich auf ihn beruft.<sup>22</sup> Doch Gombrich hatte vermutlich seine Gründe: Der Kern von Vischers religions-, völker- und schließlich rassenpsychologischer Begriffseinführung ist «der germanische Geist» als «wichtigster Factor» im «Process der Individualisierung».<sup>23</sup>

Geprägt durch seinen Vater, den bedeutenden Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, und den «Bildungsphilister» David Friedrich Strauss, begeisterte er sich als Münchner Student in einem kulturpessimistischen Männerbund für Schopenhauer.<sup>24</sup> 1872, nach der Teilnahme am Deutsch-Französischen Krieg, schrieb er aus Rom an Adolph Bayersdorfer: «Glauben Sie mir, wenn Sie einmal auf dem Kapitol stehen, dann vergessen Sie alle Schopenhauerei. Die Welt, die große freie Welt, sie ist ein Heiltrank, und dort oben ist er zu trinken.»<sup>25</sup>

Was aber Vischer nach seiner kapitolnischen Euphorie an sich erlebte, war die Enttäuschung über das Anderssein, über die eigentliche Unmöglichkeit der Einfühlung, an deren Theorie er im selben Jahr schrieb. Minderwertigkeitsgefühle gegenüber der Kultur Italiens, die bereits bei seinem Vater anklingen, konnten jedoch mit dem neuen Nationalbewusstsein, einem moralischen Überlegenheitsgefühl und einer gesteigerten Erlösersehnsucht überwunden werden. Für Vischer war «der Römische» mit seinem «Sinn für gefällige Erscheinung» ein verweichlichter Herkules. «Der Germane» dagegen bildete den «Idealtypus kühner, wild erhabener Männlichkeit [...], das Pathos eines einseitig gesteigerten Seins». «Dieser Mensch mit seinem ehrlichen Pectus bemächtigte sich nun der schönen aber verlebten, raschen aber müden, gebildeten aber blasirten Romanin. Das Kind, das ihm diese Omphale gebar, nennen wir die moderne Subjectivität.»<sup>26</sup> Die *terribilità* war somit das germanische Element im Genie Michelangelos.

Einem Standardwerk zur Geschichte unseres Fachs ist zu entnehmen, Vischer habe «Farbe, Vitalität und neues sinnliches Leben in die Kunstgeschichtsschreibung» gebracht.<sup>27</sup> Ist uns wirklich bewusst, wie

Vischers Einfühlung auf uns «abgefärbt» hat, wenn wir heute von der *furia* Michelangelos sprechen?

Die Quelle für Vischers historische und moralische Anschauungen über die blutige Tyrannenherrschaft und die Verkommenheit der Sitten in Italien war, vor allen, Jacob Burckhardt. Bei ihm hatte er die Auffassung von der «Maienblüthe des Verbrechens im damaligen Italien», von der «Charakterlosigkeit und Lascivität der geistigen Führer» gewonnen und damit «das wesentliche Grundübel» erkannt: «das in der Tiefe liegende Faule, die ethische Impotenz».<sup>28</sup>

Der Historiker Volker Reinhardt fragte jüngst, wie es dazu kam, dass «dieses unvergleichlich ambivalente, schillernde, komplexe Bild, das Burckhardt von der italienischen Renaissance zeichnete, fortlebte und fort dauert», und im gleichen Atemzug begann er selbst zu mythologisieren: «Der deutschsprachige Kulturprotestantismus betrachtete Italien als Ruinenlandschaft einer großen Vergangenheit, unveredelt durch den Jungbrunnen von Reformation und Aufklärung, als großes Freilichtmuseum.»<sup>29</sup> Für die einführende Kunstgeschichte war es aber das Gegenteil: lebendige Gegenwart. Auf dem Höhepunkt des Kulturkampfes, «im Einklang mit der Welt der deutsch-protestantischen Bildung», zeigt Vischer einerseits auf, «wie matt und schlecht das Herz jener strotzenden Kulturgestalt [Signorelli] bestellt war», findet andererseits aber eine Lösung für die Antinomie, dass «gleichzeitig mit einer reinen und hohen Kunst das reale Leben derselben Nation sittlich verkommen und verwildert» sei, in der künstlerischen Phantasie.<sup>30</sup> Das geschilderte «Grundübel» gewähre «ein allgemeines Bild ankerlosen Getriebes, tiefer Verkommenheit, wogegen die ästhetische und künstlerische Geistererhebung wie ein über der heimischen Erde haltlos schwebendes Luftgebilde» erscheine.<sup>31</sup> Genie befreit von Schuld – oder wie lässt sich sonst erklären, dass über Jahrzehnte das Konterfei eines Mörders die werthöchste Banknote des italienischen Staates zierte?

Burckhardt sah bekanntlich gegen Ende seines Lebens, was er angerichtet hatte und distanzierte sich zumindest vom allgemeinen Kult um Michelangelo. Er sei «nie-

mals ein Verehrer der Gewaltmenschen und Out-laws in der Geschichte gewesen». <sup>32</sup> Dies behauptete allerdings auch kaum jemand. Doch Burckhardt hatte als Mythologe andere zu Verehrern gemacht. Carl Justi hatte wohl recht, als er 1900 in seinem Michelangelo-Buch schrieb: «Obwohl dieser geniale Kulturhistoriker es ist, der die Vorstellung von den angeblichen Übermenschen der Renaissance eigentlich in die Köpfe gebracht hat, so könnte man doch bisweilen dem Cicerone eher eine – ‚gedämpfte‘ – Abneigung gegen das Genialische ‚zutrauen‘». <sup>33</sup>

Ähnlich wie Burckhardt folgte auch Heinrich Wölfflin eine Schar von Epigonen, die «Kunstwerke als Formwesen aus ihren optischen Bedingungen zu begreifen» und mit dem vom Meister bereits in seiner Dissertation aufgebrauchten «Volksgefühl» zu interpretieren vermochten. <sup>34</sup> Man sah nun nicht mehr nur wie Vischer das Germanentum in den romanischen Genies aufblitzen, sondern pries im Gegenteil in steter Gegenüberstellung die Vorzüge des Eigenen an. Kurt Gerstenberg, 1912 bei Wölfflin über die *Deutsche Sondergotik* promoviert, währte noch am Ende seines Lebens alenthalben individualistische Baumeisterbildnisse, an einem Kapitell des Magdeburger Domes gar einen «nordischen Hochkopf von michelangelesker Dämonie». <sup>35</sup> Der Göttinger Kunsthistoriker Oskar Hagen setzte 1920 im Rahmen seiner Studien zu einer «Geschichte des germanischen Formgefühls in der Kunst» dem «toskanischen Titanen» die eigenen entgegen, erkannte das Dürer'sche «Herausreißen» als «Grundfunktion des deutschen Sehens», das «Sehenlernen» mit deutschen Augen als Grundvoraussetzung für «Kulturgesundheit», und zwar eine Gesundung von der «romanischen Infektion» «aus eigener Kraft». <sup>36</sup> «Romanische» Kunst war für ihn äußere Darstellung, «germanische» innere Gestaltung. «Die [Formel] bedingt das eine, die [Gestalt] das andere.» <sup>37</sup> Dies war gewissermaßen eine völkische Umdeutung des dichotomischen Begriffs der «Pathosformel».

Ulrich Raulff hat auf die Paradoxie dieses Begriffs hingewiesen: «man bedenke doch: *die Leidenschaft, auf eine Formel ge-*

*bracht*», <sup>38</sup> Warburg versuchte mit diesem Begriff, gewissermaßen aus Selbstschutz, das entfesselte Pathos zu bändigen. Das Konzept der psychischen Energie von Kunst ist aber in Vischers *Terribilità*-Kapitel bereits angelegt, nur eben in ungebändigter Form, da Vischer «das Unberechenbare, Irrationale der dunkeln Naturgewalt» auszuloten beabsichtigte. <sup>39</sup> Warburg wollte ein «energetischer Transformator» sein, wie es die Künstler der Renaissance waren, und eben kein «revolutionierender Reformator», <sup>40</sup> wie es Vischer gewesen war – ein Häretiker, fiel doch laut Warburg «das Doppelantlitz d[er] Antike als Apollinisch-Dionysisch zu bez[eichnen], denen die nach 1886 die Feder ansetzen nicht schwer – aber vorher war es doch eigentlich Here sie». <sup>41</sup> Während Warburg mit der Pathosformel die Leidenschaft auf eine Formel gebracht habe, führt Raulff weiter aus, erweise der Begriff aber seine Evidenz «im Hinblick auf Warburgs Schreiben: ein passiones, triebhaft-pulsierendes, ein repetitives, hämmerndes Schreiben». <sup>42</sup> Warburg litt jedoch, im Gegenteil, an massiven Schreibhemmungen. Aber dies ist nun schon ein anderer Mythos.

#### Anmerkungen

1 Vgl. u. a. Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo*, hg. v. Paola Barocchi, 2 Bde., Mailand/Neapel 1962, Bd. 2, S. 472–479 u. 517–518, Bd. 3, S. 1388–1390 u. 1402; Jan Bialostocki, «Terribilità», in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1967, S. 222–225; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 234–241; Wiebke Fastenrath, «Terribilità – bizzaria – capriccio: zum Dekorationssystem der Sixtinischen Decke», in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. v. Michael Rohlmann u. Andreas Thielemann, München/Berlin 2000, S. 151–179; Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 Bde., Turin 2000, Bd. 20, S. 957–958, s. v. *Terribilità*.

2 Frank Zöllner, *Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi*, Freiburg im Breisgau 2002, S. 113.

3 Vasari 1962 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 79.

4 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, hg. v. Andreas Beyer u. Norbert Miller, München 1992, S. 167.

5 Herman Grimm, *Leben Michelangelo's*, 2 Bde., 5. Aufl., Berlin 1879 (Berlin 1860–1863), Bd. 1, S. 361.

- 6 Jacob Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance*, hg. v. Maurizio Ghelardi, Susanne Müller u. Max Seidel, München/Basel 2006 (*Werke*, Bd. 16), Bd. 1, S. 50.
- 7 Robert Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie*, Leipzig 1879, S. 200–230: «Entwicklung der Terribilità und Signorelli's Antheil».
- 8 Zu Vischer vgl. zuletzt Frank Büttner, «Das Paradigma ‚Einfühlung‘ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer: die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung», in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik*, hg. v. Christian Drude u. a., München 2003, S. 82–93.
- 9 Goethe 1992 (wie Anm. 4), S. 926.
- 10 Robert Vischer, «Über ästhetische Naturbetrachtung», in: *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle 1927, S. 75.
- 11 Vgl. seine Beiträge zu Signorelli und Sodoma in: *Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts*, hg. v. Robert Dohme, 3 Bde., Leipzig 1878–1879, Bd. 1, Nr. 54, S. 3–19, Nr. 55, S. 20–38.
- 12 Grimm 1879 (wie Anm. 5), S. 362. Vischer 1878–1879 (wie Anm. 11), S. 20.
- 13 Vischer 1879 (wie Anm. 7), S. 207.
- 14 Ebd., S. 215–216.
- 15 Ebd., S. 219.
- 16 Ebd., S. 228.
- 17 [Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher, von einem Deutschen*, Leipzig 1890, S. 23.
- 18 Vischer 1879 (wie Anm. 7), S. 220.
- 19 Ebd., S. 225.
- 20 Ebd., S. 157 bzw. 158.
- 21 Aby Warburg, *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg/Leipzig 1893, Vorbemerkung, unpag.
- 22 Ebd. u. S. 5.
- 23 Vischer 1879 (wie Anm. 7), S. 211.
- 24 Siegfried Käss, *Der heimliche Kaiser der Kunst. Adolph Bayersdorfer, seine Freunde und seine Zeit*, München 1987, S. 72–79.
- 25 Ebd., S. 78.
- 26 Vischer 1879 (wie Anm. 7), S. 212–213.
- 27 Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, München 1990, S. 146.
- 28 Robert Vischer, «Pro Domo», in: ders., *Kunstgeschichte und Humanismus. Beiträge zur Klärung*, Stuttgart 1880, S. 26–67, hier S. 49 u. 50 (Zitate).
- 29 Volker Reinhardt, «Die Renaissance-Tyrannis als Laboratorium der Moderne: Epochenwandel bei Jacob Burckhardt», in: *Begegnungen mit Jacob Burckhardt: Vorträge in Basel und Princeton zum hundertsten Todestag*, hg. v. Andreas Cesana u. Lionel Gossman, Basel 2004, S. 49–66, hier S. 61.
- 30 Vischer 1880 (wie Anm. 28), S. 45 bzw. 51.
- 31 Ebd., S. 50.
- 32 Jacob Burckhardt, *Briefe*, hg. v. Max Burckhardt, 11 Bde., Basel/Stuttgart 1949–1994, Bd. 10, S. 263.
- 33 Carl Justi, *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig 1900, S. 194.
- 34 Oskar Hagen, *Deutsches Sehen*, München 1920, *Vorwort*, S. VII. Zu Wölfflin vgl. Büttner 2003 (wie Anm. 8), S. 85.
- 35 Kurt Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966, S. 82.
- 36 Hagen 1920 (wie Anm. 34), S. VII (nach eigenem Bekunden angeregt durch Heinrich Wölfflin, dessen Buch *Italien und das deutsche Formgefühl* allerdings erst über zehn Jahre später erscheinen sollte). Ebd., S. 58, 79, 68 u. 122.
- 37 Ebd., S. 50. Vermutlich studierte Hagen bei Vischer, der 1892–1911 in Göttingen lehrte.
- 38 Ulrich Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003, S. 122.
- 39 Vischer 1879 (wie Anm. 7), S. 223.
- 40 Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hg. v. Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001, S. 285 (25. Juni 1928). Vgl. Raulff 2003 (wie Anm. 38), S. 127 und 143.
- 41 London, Warburg Institute Archive, 102.3 (17. Mai 1929). Vgl. Raulff 2003 (wie Anm. 38), S. 119, Anm. 5.
- 42 Ebd., S. 122.