

## „Vom Anschaulichen ausgehen“ Eine Einführung in das Werk Wilhelm Messerers

Von Lorenz Dittmann

Vom Anschaulichen auszugehen, ist die Grundmethode der „Phänomenologie“.<sup>1</sup> Sie ist die Methode Wilhelm Messerers. Er selbst betont, seine Untersuchungen hätten „die phänomenologische Betrachtungsweise mit philosophischen Arbeiten gemeinsam“ und knüpft daran die Bemerkung, diese „phänomenologische Betrachtungsweise“ biete „einen Schlüssel zu dem eigensten Bereich der Kunstgeschichte“ („Die Zeit bei Caravaggio“, S. 172).

„Vom Anschaulichen ausgehen“, diesen Titel gab Messerer seinem Gedenkartikel zu Hans Jantzens zehntem Todestag. Jantzen, so berichtet Messerer, der in seinem ersten Buch, dem „Niederländischen Architekturbild“, ganz in der Nachfolge Alois Riegls gestanden hatte, fand in Freiburg in der Phänomenologie Edmund Husserls einen Anhalt: „Wie diesem ging es ihm, immer vom ‚Anschaulichen aus‘, um die Sicht des jeweiligen Wesenhaften, in strenger Analyse . . .“<sup>2</sup>

Wilhelm Messerer, der Schüler Jantzens, bedient sich der phänomenologischen Methode auf der höchsten Ebene ihrer Möglichkeiten. Seine Beobachtungen zeichnen sich aus durch ungewöhnliche Genauigkeit und Subtilität.<sup>3</sup>

Strukturelle Gliederung, Darstellung von Elementen im Wechselspiel zur Gestalt in Kunstwerk, Kunstgeschichte und Natur und nicht zuletzt die Intention, anschaulich Gegebenes auf einen letzten Sinn hin zu transzendieren, kennzeichnen die Forschungsarbeit Wilhelm Messerers.

---

1 In Edmund Husserls „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie“ heißt es: „Am Prinzip aller Prinzipien: daß jede originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei, daß alles, was sich uns in der ‚Intuition‘ originär, (sozusagen in seiner leibhaften Wirklichkeit) darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt, aber auch nur in den Schranken, in denen es sich da gibt, kann uns keine erdenkliche Theorie irre machen. Sehen wir doch ein, daß eine jede ihre Wahrheit selbst wieder nur aus den originären Gegebenheiten schöpfen könnte.“ (Zitiert nach: Husserliana, Bd. III, Erstes Buch. Hrsg. von Walter Biemel. Haag 1950, S. 52)

2 In: Salzburger Nachrichten. Mittwoch, 23. Februar 1977, S. 7.

3 Vgl. dazu auch Wolfgang Braunfels: Ein Kommentar zur Bibliographie als Vorwort. In: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag. Köln 1980, S. 9–14.



## I.

Ein wichtiges „Darstellungsprinzip der Kunst im Mittelalter“ ist der Aufbau der Werke „aus verschiedenwertigen Bezugsgefügen“, aus „ikonographischen Einheiten“, die *Sinneinheiten* sind („Darstell.prinz.“, S. 25, 27). Innerhalb dieser Sinneinheiten ordnen sich Figuren zu Figuren, Figuren zu Dingen, Figuren zu Orten, Figuren zu Rahmen im Prinzip der *Attribuierung* (ebenda, S. 24). So entstehen gegliederte, hierarchisch strukturierte geistig-formale Elemente, die sich realisieren im „aktiven Gebärdebezug“ der Figuren. Von Jantzen übernimmt Messerer den Begriff der „Gebärdefigur“ und gliedert ihn in ein differenziertes Ordnungssystem ein, das sich gleichwohl nicht als System absolut setzt, sondern im Dienste eines Gehaltes steht und zugleich offen bleibt für künstlerische Rangunterschiede: „Genauer als an den . . . Prinzipien inhaltlicher Zuordnung lassen sich an der Gestaltung der Gebärde, als der eigentlichen Verwirklichung der geistigen Ordnung, einzelne Stilstufen und auch Grade des künstlerischen Ranges unterscheiden; kann doch ein Attributionsverhältnis auch als bloßes Schema von Vorbildern übernommen werden, während das Wesen einer Gebärdefigur erst in letzter anschaulicher Realisierung zum Vorschein kommt. Und doch fällt vom Wesen der Gebärdefigur aus auch Licht auf die bloßen Ordnungsprinzipien.“ („Darstell.prinz.“, S. 40)

Mit der Akzentuierung ikonographischer Einheiten in der Kunst des Mittelalters läßt sich vergleichen Messerers Interpretation einer „Bildform in Raffaels Stanzen“. Auch hier handelt es sich um die Erfassung einer Elementarform im Wechselspiel mit ihrer künstlerisch-figuralen Erfüllung. Diese *Bildform* als Gliederung der Bildfläche in konzentrischen Zonen („Bildform“, S. 73), verfolgt Messerer im Werk Raffaels. Er kommt hier Theodor Hetzers Analysen sehr nahe, — anders aber als Hetzer sieht er in Raffaels Kompositionsweise die „Wiederaufnahme und letzte Lösung einer mittelalterlichen Aufgabe“ (ebenda, S. 77). Messerers tiefe Liebe zur Kunst des Mittelalters bekundet sich im zusammenfassenden Blick auf Raffael und mittelalterliche Werke: „Raffael hat das Wesen eines Bildes aus konzentrischen Zonen als Darstellung göttlicher Ordnung viel ursprünglicher (als das Quattrocento) gefaßt, so wie nur ihm sicher unbekannte Werke aus der Zeit, die es zuerst erfunden hat: der karolingischen und ottonischen Epoche . . .“ (ebenda, S. 78). Zugleich aber ist für Raffael die „Komposition in konzentrischen Zonen . . . die anschauliche Formel für ein Sammeln und Löschen der individuellen Vielheit der Welt in ihrem sinngebenden Kern, bei dem doch alles sich in seiner äußeren Zone ganz ungestört als reiche Umwelt entfalten kann“ (ebenda, S. 80). Die Zusammenschau der Epochen macht ein je anderes Verhältnis von „Bild“, „Bildform“ und „Bildgegenstand“ sichtbar, in der Erkenntnis, „daß das Motiv konzentrischer Ordnung, das auf dem frühmittelalterlichen Beispiel mit dem



Bild und dem Bildgegenstand fast identisch war, im Quattrocento sich zu einer Gegenstandsform im Bilde isoliert hatte, nun bei Raffael in einer anderen Schicht als der gegenständlichen, einer im engeren Sinn künstlerischen Schicht der Bildform, wieder das Bild wesentlich bestimmen kann“ (ebenda, S. 81 f.).

Noch unausgeschöpfte Möglichkeiten der Differenzierung des „Bildbegriffs“ zeigen sich hier.

Einen anderen Ansatz zu solcher Differenzierung wählt Messerer in seinem Goya-Buch. Der dort eingeführte Begriff der „Bildgedanken“ meint „von der Grunderfindung her anschaulich vergleichbare, im Inhalt variable oder auch sehr verschiedene Gestaltungselemente, die dennoch nicht rein formal, sondern im Gehalt verwandt sind“ („Bildgedanken“, S. 93). Wieder also wird ein „Gestaltungselement“ in den Blick gefaßt, im Unterschied aber zur geometrisch bestimmbar „Bildform“ sind *Bildgedanken*, wie aus Messerers weiteren Ausführungen hervorgeht, leibgebundene anschauliche Charaktere. Als Beispiele von „Bildgedanken“ nennt er das „Gebunden-Auseinanderstrebende“ (ebenda, S. 94), das „Vermummte“ (S. 95), den „vom Licht Herausgehobenen“ (S. 96), die „Moles“, also die „große, schwere, ungegliederte, oft bedrückende Masse“ (S. 98), „Bildgedanken“ sind ferner „Masse und Gewimmel“ (S. 99) und die „Scheinfligur“ (S. 100): Mit den „Bildgedanken“ führt Messerer offenbar einen Ansatz Sedlmayrs weiter, den dieser in den Begriff des „anschaulichen Charakters“ gefaßt hatte. Während aber ein „anschaulicher Charakter“ für Sedlmayr die „Einheit des Kunstwerks“ stiftet, in ihm die „verschiedenen Bestandteile des Kunstwerks, . . . ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ (Bedeutung) übereinkommen“<sup>4</sup>, differenziert und konkretisiert Messerer diese „anschaulichen Charaktere“ in einzelne „Gestaltungselemente“ und gewinnt gerade dadurch die Möglichkeit, Bilder in ihrer anschaulichen Fülle, – und auch in ihrem Spannungsreichtum zu erfassen. Denn mit den „Bildgedanken“ wären zu vergleichen „Pole der Bildthematik“, die Messerer (in einem hier nicht aufgenommenen Aufsatz) an Werken von Eugène Delacroix erörtert. Hier heißt es: „Die Bilder von Delacroix sind voller Bewegung. Aber mitten in aller Bewegtheit ist Stille, und beides zusammen macht erst den ganzen Delacroix aus . . .“<sup>5</sup>

Damit zeichnen sich Grundzüge einer Geschichte des Bildes ab, durch Bestimmung von Wesenszügen, die auf einen Kern, auf einen Punkt hinweisen, der jedoch „als solcher kaum benennbar“ ist . . . („Die Zeit bei Caravaggio“, S. 181)

4 HANS SEDLMAYR: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg 1958 (rde 71), S. 97; vermehrte Neuausgabe, Mittenwald 1978, S. 105.

5 WILHELM MESSERER: Pole der Bildthematik von Delacroix. In: *Amici Amico. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag*. Hrsg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch, München 1968, S. 325.



## II.

„Es gibt wahrhaft Epochen als geschichtliche Realitäten, jene sind nicht nur Namen, um uns zurechtzufinden“ („Verengung einer Epochengrenze zur Bekräftigung des Epochenbegriffs“, S. 128): die Realität der *Epochen* gibt Messerer die Gewähr einer Gesamtgestalt der Geschichte, Epochen sind die Glieder einer *gestalthaften Geschichte*.

Geschichte vollzieht sich als „Wandel des Wesens“, der dem „Wandel des Bewußtseins“ vorausgehen kann. So ist am Wandel des Kaiserbildes, wie er sich an Siegeldarstellungen erkennen läßt, in den siebziger Jahren des 11. Jahrhunderts, „ikonographisches nicht beteiligt – keine bewußte neue gegenständliche oder ideelle Aussage ist gemacht“ (ebenda, S. 120). Dieser Wandel von Stil und Bildvorstellung kommt „einem Auftauchen und Hervortreten“ des Kaiserbildes gleich. Ein so verstandener Wesenswandel erläutert auch das Verhältnis von Geschichte und Kunstgeschichte: „Man kann sich den historischen Vorgang aus den Impulsen erklären, die sich im einzelnen Gebilde zeigen, oder dieses gleichsam als Abbildung eines historischen Vorgangs auffassen...“ Kunstgeschichte und *res gestae* sind am ehesten zu begreifen „als gemeinsame oder ‚parallele‘ Vorgänge“ (ebenda, S. 118, 121).

Geschichte als Darstellung und Wandel eines Wesens bekundet sich auch im „gemeinsamen künstlerischen Prinzip einer Epoche“ (ebenda, S. 117). Diesem gemeinsamen *künstlerischen Epochenprinzip* gilt Messerers besondere Aufmerksamkeit. Zwei seiner (hier nicht aufgenommenen) Aufsätze tragen im Titel die Bestimmung „inter genera“: „Mittelbyzantinisches inter genera“ und „Kölner romanische Kunst inter genera“. Sie widmen sich einem Thema „zwischen den Gattungen“<sup>6</sup>, um den „Stil nicht nur eines Werkes, sondern einer Zeit und eines Kulturkreises“, der „verschiedene Formen und Gattungen“<sup>7</sup> durchdringt, zu erfassen. Gleichermassen zielt Messerers der „karolingischen Kunst“ gewidmetes Buch, ja zielen nahezu alle seine Arbeiten auf die Erkenntnis eines „gemeinsamen künstlerischen Prinzips“ ab, – bis hin zu Feinbestimmungen eines „Zeitstils um 1880“.

Kunstgeschichte macht einen „Wesenswandel“ sichtbar, aber auch einen „Wandel des Bewußtseins“. So etwa Arnolfo di Cambio: seine Kunst gehört „ganz zum hohen Mittelalter, als eine seiner letzten reinen Leistungen; sie hat aber den

6 WILHELM MESSERER: Kölner romanische Kirchen inter genera. In: Baukunst des Mittelalters in Europa. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag. Stuttgart 1988, S. 81.

7 WILHELM MESSERER: Mittelbyzantinisches inter genera. In: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag. Graz 1986, S. 251.



mittelalterlichen Kosmos, dem sie sich noch ganz einfügt, gleichsam transparent gemacht und damit einen neuen Begriff von Form, als geistigem Element in der Kunst, späteren Zeiten angeboten“<sup>8</sup>. Auf andere Weise Raffael, wie der Aufsatz über dessen „Bildform“ aufzeigt, auf wieder andere Weise Poussin, dessen Verwendung von „Modi“ „als Zeugnis für die immer größere Bewußtheit, Selbstreflektion des künstlerischen Schaffens“<sup>9</sup> aufgefaßt werden kann.

Im Zeitstil um 1880 aber bekundet sich ein „Schicksal“, „das gemeinsame Schicksal, das alle trifft“, bekunden sich „Bannung und Ordnung durch ein Unsichtbares“ („Der Zeitstil um 1880“, S. 133, 147, 144). „Etwas, das im Bilde selbst keine eigene Gestalt hat, zwingt den Menschen, stillzuhalten, aufzumerken oder zu verstummen . . . Es wird sie, zu Ende der kurzen Phase, wieder entlassen, doch so, daß übergeordnete Mächte spürbar bleiben, oder in eine Bewegung versetzen, die nicht aus ihnen selbst kommt . . . (ebenda, S. 149). Sprengt die Erfahrung eines „Bannes“, einer „Schicksalsmacht“ nicht das Konzept einer „Kunstgeschichte als Gestalt“? Wie verhalten sich „Schicksal“ und „Gestalt“?

Mehrmals vergleicht Messerer Antike, Mittelalter und Neuzeit in ihren „Parallelen der Stufenfolgen“, spätgeometrisch-ottonisch, archaisch-romanisch, klassisch-13. Jahrhundert, hellenistisch-barock (vgl. „Das Relief im Mittelalter“, S. 67) als „lebensgesetzlich sich entsprechende Abläufe der großen Kunstkreise“. Vorbild ist ihm hierin Ernst Buschor. Buschors Abhandlung „Technisches Sehen“ versteht Messerer als „weiterführende Antwort“ auf Sedlmayrs „Verlust der Mitte“ („Der Zeitstil um 1880“, S. 150, Anm. 248). Buschors Darlegung endet mit dem Kapitel „Spätzeit und Überwindung des technischen Sehens“ und erkennt in spätantiken Porträts den „Ernst dieser überpersönlichen Situation der Zeit“, im Kolossalbild des Kaisers Konstantin ein „götterhaftes Menschenbild“, das „die Sphäre des technischen Sehens hinter sich gelassen“ hat.<sup>10</sup> Daraus läßt sich schließen, daß Messerers Hoffnung sich richtet auf eine Erfahrung jenseits von Geschichte als „lebensgesetzlichem Ablauf“.

Das Konzept einer Kunstgeschichte als Gestalt verdeutlicht Messerer durch den Aufweis einer „relativen Übereinstimmung des Charakters von Kunstwerken mit der Eigenart der kunsthistorischen Abläufe, in denen sie stehen“. Solche Übereinstimmung läßt die „Analogie“ von Kunstwerk und Kunstgeschichte sichtbar werden („Zur Kunstgeschichte als Gestalt“, S. 297, 301).

8 WILHELM MESSERER: Giotto's Verhältnis zu Arnolfo di Cambio. In: Giotto di Bondone. Konstanz 1970, S. 216.

9 WILHELM MESSERER: Die „Modi“ im Werk von Poussin. In: Festschrift Luitpold Dussler. München 1972, S. 348.

10 ERNST BUSCHOR: Technisches Sehen. München 1952, S. 28, S. 29.



Kunstgeschichte als Gestalt ist *Zeitgestalt*. „Zeitgestalt“ ist auch der Leitbegriff, unter dem die Zeitthematik in Werken der bildenden Kunst erörtert werden kann. Messerers Studie „Die Zeit bei Caravaggio“ gibt hierfür ein meisterhaftes Beispiel. Sind Bilder Caravaggios gekennzeichnet durch eine „Spannung des Dauernden und des ‚Transitorischen‘“, eine „Spannung der wie stillgehaltenen Gegenwart zwischen der heftigen Bewegung, die voranging, und der Tat, die unmittelbar bevorsteht“, eine Spannung, die zum „Zeichen der Berufung, der Lebenswende“ werden kann, so steht Caravaggio gleichzeitig an einer kunstgeschichtlichen Wende, „an der Schwelle des Barocks, der Epoche mit dem bis dahin umfassendsten Bewußtsein des Zeitproblems“ („Die Zeit bei Caravaggio“, S. 177, 182, 186).<sup>11</sup> Der Kreis schließt sich: die genaue Analyse von Einzelwerken stützt die Konzeption einer Kunstgeschichte als Gestalt, wie diese ihrerseits auf Besonderheiten der Werke erst aufmerksam macht.

### III.

Gestalt gliedert Geschichte, Gestalt bestimmt Natur. Messerers besondere Stellung in der Theorie der Kunstgeschichte zeigt sich auch und gerade in seinem denkerischen und beobachtenden Ausgreifen auf den *Stil in der Natur*. „Stil“ meint auch hier „die durchgehende Wesensart, wie sie, in sich abgewandelt oder selbst in Gegensätzen, ein Ganzes durchwaltet“. Vergleichbar dem Hinweis auf eine „Übereinstimmung des Charakters von Kunstwerken mit der Eigenart der kunsthistorischen Abläufe, in denen sie stehen“, merkt Messerer auch beim „Stil in der Biologie“ die Entsprechung von Leibes- und Lebensform an: „Absonderung und Besonderung kennzeichnen nicht nur den Bau der Insekten, sondern ... auch ihr Leben.“ „Larve, Puppe, reifes Tier sind bei dieser Tierart in ihrer Gestalt völlig verschieden ... Auch die Lebensfunktionen sind in diesen Abschnitten getrennt.“ („Stil in der Biologie“, S. 228 f.)

Nicht nur von „Anpassung“ ist in den Naturreichen zu sprechen, vielmehr hat „das Angepaßtsein selber ... seine besondere Eigenart“, sichtbar etwa beim fliegenden Vogel: „völlig dem Element hingegeben, seinem kaum spürbaren Druck, Widerstand, Wehen bis ins Feinste von Flügelform, Form des Rumpfes, von Gefieder angepaßt, und zugleich ganz frei im Raum, sichtbar unabhängig, aktiv mit der ihm je eigenen Geschwindigkeit und Wendigkeit seinen Weg durchmessend ...“ Andererseits gehört auch das Nest zum Vogel: „Geborgen-

<sup>11</sup> Der barocken Zeitthematik ist die Studie „Zeitdarstellungen in der Kunst der Barockzeit“ gewidmet (In: Alte und moderne Kunst, 27. Jg., H. 184/185, 1982, S. 1–7).



heit und Weite des Ausflugs sind Pole des gleichen Lebens.“ („Stil in der Biologie“, S. 234 f.). „Pole“ lassen sich auch in einer „Bildthematik“ feststellen!

So findet sich überall Entsprechung, Ordnung, übersichtliche Gliederung. Messerers Studie „Keine Kunst in der Natur“ stellt den „Stil in der Biologie“ in einen größeren Zusammenhang ein. Der erste Teil davon ist gewidmet der „Oberfläche des Globus als Gestalt“, – in einer kühnen Schau über das Ganze der Erdgestalt –, der dritte Teil trägt den Titel: „Natur und Kunst“. Hier geht es Messerer auch um eine Grundlegung seiner Phänomenologie der Natur: „Am meisten verspricht einer phänomenologischen Deutung der Natur eine Ästhetik, die, ohne dem Sinnhaften und der Empfindung abzusagen, eng mit einer Seinslehre verbunden ist.“ Diese Ästhetik findet Messerer in Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“, wobei es sich für ihn nicht darum handelt, „Hegels System des ‚objektiven Idealismus‘ einfach zu übernehmen, noch darum, es umzustülpen, sondern ihm auf einigen seiner Wege durch Natur und Kunst aufmerksam nachzugehen.“<sup>12</sup> Auf dem Weg dieses Nachdenkens wird Messerer die „Spannung von Außen und Innen“ wichtig. Sie wird ihm zum Medium einer Vergleichbarkeit von Naturentfaltung mit den „Stufen fortgeschrittener Reifung einer Kultur. ‚Innen‘ ist hier weder nur seelisch, noch ‚äußerlich‘ im Sinn von Hülle und Inhalt zu verstehen, sondern von der Struktur des Gebildes vor allem der menschlichen Figur her. Entscheidende Epochen sind die griechische Klassik und die Renaissance sowie, diese in diesem besonderen Punkte präladierend, die frühe und die klassische französische Gotik. Eine archaische Figur oder eine quasi ekstatische ottonische, romanische ‚Gebärdenfigur‘ trägt alles, was an ihr geistige Äußerung ist, außen oder vielmehr, sie kennt kein außen und innen; die innere Achse der gotischen Figur, das organische Ganze, in das hinein, aus dem heraus sich die Figuren seit der Renaissance wenden können, sind neue Entdeckungen. Dieses geistig Bestimmende liegt nicht mehr unmittelbar zutage, sondern ‚äußert‘ sich im Dinglichen, das eine neue Selbständigkeit gewinnen kann . . .“<sup>13</sup>

Eine solche Textstelle, – die deshalb ausführlich zitiert wurde –, macht sichtbar, wie sich bei Messerer Phänomenologie der Natur und Phänomenologie der Kunst begegnen, macht ferner deutlich, daß auch das Konzept einer „Kunstgeschichte als Gestalt“ als freies und produktives Nach-Denken der Hegelschen Ästhetik verstanden werden kann.

12 WILHELM MESSERER: Keine Kunst in der Natur. Drei Beiträge zur Phänomenologie der Natur. Stuttgart 1979, S. 50.

13 Ebenda, S. 57.



## IV.

Die menschliche Figur eröffnet eine neue Dimension. Messerers Phänomenologie der Kunst gründet in einer Phänomenologie des menschlichen Leibes. In „aufrechter Haltung“ hebt sich der Mensch „entschieden von der Erde weg“. Er ist „allseitig vom Kosmos umgeben“, „bildet die zweimal drei Dimensionen des Raumes“, ist als aufrechter zugleich frontal und hat in solcher Frontalität „seine Welt wesentlich gegenüber, als Ganzheit, und er tritt ihr als Ganzer gegenüber“, um nur einige in der Studie „Voraussetzungen der Menschendarstellung“ (S. 242, 243, 244) beschriebenen Eigentümlichkeiten herauszuheben.

Für den Menschen und an der menschlichen Figur aber stellt sich damit die Forderung, vom Anschaulichen ausgehend, das Anschauliche zu *transzendieren*. In solchem Transzendieren bekundet sich wohl die tiefste Absicht der Phänomenologie Wilhelm Messerers. Sie äußert sich etwa in der Feststellung, der Mensch transzendiere sich „schon seiner Gestalt nach“, – insofern sei „der Raum der Kirche menschlicher, dem Menschen als ‚Leib‘ gemäßer als ein anderer“, sei „sakrale Architektur . . . menschliche Architektur“ („Sakralbauten“, S. 265, 266, 280).<sup>14</sup>

Raum ist Dimension des Transzendierens wie der Transzendenz, des „ascensus“ wie des „descensus“, und beim letzteren, „als aus-gedehntem Gesamt eines Kommens, ‚Raum‘ des Heiligen Geistes“.<sup>15</sup>

Raum in dieser Qualität ist für das Relief der „Grund“. Die entscheidende Tat des Mittelalters im Relief kann „als die ‚Benennung‘ und Durchdringung des Grundes bezeichnet werden. Der Grund hat an den Spannungen zwischen den Figuren (direkt oder indirekt als Raumträger) Anteil, ist damit in Darstellung, Geschehen, ‚Bild‘ miteinbezogen, sei es als pneumatisches Feld, als Ordnungsträger oder als die ein Binnenräumliches emanierende Sphäre . . . Mit der Durchdringung des Grundes, seiner Einbeziehung in die immanenten Zusammenhänge des Werks geht seine Aufspaltung Hand in Hand, – in seiner ganzen Schärfe und Gewalt war dieser Vorgang in ottonischen Reliefs zu spüren; . . . eben aus dem ‚Riß‘ des Daseins aber traten . . . die göttlichen Kräfte unvergleichlich und bindend hervor. . .“ Solche Sätze in Messerers Buch „Das

14 Messerers Aufsatz „S. Andrea al Quirinale im Werk Berninis“ (in: *Imagination und Imago*. Festschrift Kurt Rossacher. Salzburg 1983, S. 185–194) wirkt wie eine Konkretisierung dieser Auffassung.

15 WILHELM MESSERER: Das Bild des Heiligen Geistes und der Raum. In: *Florilegium Artis*. Festschrift für Wolfgang Götz anlässlich seines 60. Geburtstages. Saarbrücken 1984, S. 103–106. Zitat auf S. 106. Freilich ist auch dieser „Raum“ „Ort“ in der Terminologie Kurt Badts.



Relief im Mittelalter“ (S. 61, 63) machen seine hohe Auffassung des Bildgrundes deutlich.

Erfahrung von Transzendenz aber wird den Figuren zuteil. Was zuvor als der Wandel vom Außen zum Innen beschrieben wurde, zeigt sich, tiefer gefaßt, als eine neue Erfahrung von Transzendenz. Die mittelalterliche „Gebärdefigur“ wird im 15. Jahrhundert abgelöst von einem anderen Bezug zur Überwelt, der sich äußert im „Motiv des gesenkten Blicks“. Dies Motiv hat seinen eigentlichen Ort „dort, wo die Überwelt in der Brechung menschlichen Schicksals erscheint“. Bei der „Verkündigung“ zeigt es den Punkt auf, „an dem die heilsgeschichtlichen Dinge aus dem personhaft menschlichen Bereich heraus erst erfüllt werden . . .“ („Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts und 16. Jahrhunderts als Zeugnisse des Frömmigkeitswandels“, S. 195, 199). Im 17. Jahrhundert aber wird das Transzendente, Heilsgeschichtliche in einer anderen, stärker empfindungshaften Weise erfahren. So erkennt Messerer, daß in Velasquez' Bild der „Küchenmagd“, das im Hintergrund die Emmausszene zeigt, das „Angerührtsein des Mädchens in seiner kompakt materiellen Umgebung, seiner dumpfen Natur . . . , zum eigentlichen Bildthema“ geworden ist: „Das ‚Erkennen beim Brotbrechen‘, ein Sich-Auftun und Angerührtsein der Dingwelt ist in der Küchenmagd stärker erschienen als in den offenbarenden Gestalten des heiligen Berichts . . .“ („Figur und Bildinhalt im Werk von Velasquez“, S. 203, 204)

In solchem Erfassen der Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen erfüllt sich die kunstgeschichtliche Deutung Wilhelm Messerers. Kunst nach ihrer „höchsten Bestimmung“ ist hier kein Vergangenes mehr, sondern Gegenwart geworden.