



HENDRIK BIRUS

*Der Entzug des Hier und Jetzt.*

**Goethes Ueber Kunst und Alterthum an der Schwelle zum  
Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks**

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation: Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert. Hg. v. Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte u. Wilhelm Voßkamp. Köln: DuMont 2001.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus\\_kunst.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_kunst.pdf)>

Eingestellt am 22.01.2004

**Autor**

Prof. Dr. Hendrik Birus

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

(Komparatistik)

Schellingstr. 3

80799 München

Emailadresse: <[h.birus@lrz.uni-muenchen.de](mailto:h.birus@lrz.uni-muenchen.de)>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Hendrik Birus: *Der Entzug des Hier und Jetzt. Goethes Ueber Kunst und Alterthum an der Schwelle zum Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks* (22.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus\\_kunst.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_kunst.pdf)>

(Datum Ihres letzten Besuches).

HENDRIK BIRUS

***Der Entzug des Hier und Jetzt.*****Goethes *Ueber Kunst und Alterthum* an der Schwelle zum  
Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks**

*Was sich entzieht, scheint völlig abwesend zu sein. Aber dieser Schein trügt. Was sich entzieht, west an, nämlich in der Weise, daß es uns anzieht, ob wir es sogleich oder überhaupt merken oder gar nicht.*

Heidegger, *Was heißt Denken?* 1952)<sup>1</sup>

*der Entzug selbst, das Dichterische im Undichterischen*  
Heidegger, *Das Wohnen des Menschen* (1970)<sup>2</sup>

## I

George Steiners vor zehn Jahren erschienener Essay *Real Presences* (London 1989) beginnt mit einem Gedankenexperiment:

Man stelle sich eine Gesellschaft vor, in der jedes Gespräch *über* Kunst, Musik und Literatur verboten ist. In dieser Gesellschaft gilt jedweder Diskurs, sei er mündlich oder schriftlich, über ernstzunehmende Bücher oder Gemälde oder Musikstücke als illegales Geschwätz.<sup>3</sup>

Doch wozu eine solche „gegen-platonische Republik [...], aus der die Rezensenten und Kritiker verbannt wurden“ (S. 16)? Es geht um „eine Gesellschaft, eine Politik des Primären; des Unmittelbaren im Hinblick auf Texte, Kunstwerke und musikalische Kompositionen“ (S. 17), um so „unsere gegenwärtige Misere“ der „Vorherrschaft des Sekundären und Parasitären [...] in den westlichen Konsumgesellschaften“ (S. 18 u. 40) zu beheben. Denn:

Der Geist unseres Zeitalters ist der des Journalismus. Der Journalismus drängt sich in jede Spalte und jeden Riß unseres Bewußtseins. Das ge-

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, S. 129-143, hier S. 135. Vgl. Jacques Derridas Aufsatz *Der Entzug der Metapher* (*Le retrait de la métaphore*, übers. v. Alexander G. Düttmann u. Iris Radisch, in: *Die paradoxe Metapher*, hrsg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt/M. 1998 [= edition suhrkamp 1940], S. 197-234).

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens. 1910-1976*, Frankfurt/M. 1983 (= Gesamtausgabe, I. Abt., Bd. 13), S. 213-220, hier S. 220.

<sup>3</sup> George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* Nachwort v. Botho Strauß, Übs. v. Jörg Trobitius, München 1990, S. 15 (im folgenden zitiert unter einfacher Angabe der Seitenzahl).

schieht, weil Presse und Medien weitaus mehr als nur technische Instrumente und kommerzielle Unternehmen darstellen. [...] Journalistische Darstellung erzeugt eine Zeitlichkeit gleichwertiger Augenblicklichkeit. Alle Dinge sind von mehr oder weniger gleicher Wichtigkeit; alle sind nur von Tageswert. [...] Jede einzelne dieser Methoden und Taktiken bildet eine Antinomie zu ernstzunehmender Literatur und Kunst. [...]

Die Folge ist eine sonderbare Dialektik falscher Unmittelbarkeit. Der neue Konsument [...] wird in den städtischen Zentren alltäglich auf mögliche Objekte der Wahrnehmung und Würdigung hingewiesen. Zugleich wird jedoch zwischen ihm und den ausgestellten Waren eine „Distanz“ geschaffen. (S. 43f. u. 46)

Für seine These, „daß es in dem Kunst-Akt und in seiner Rezeption, daß es in der Erfahrung bedeutungshaltiger Form eine Voraussetzung von Gegenwart gibt“ (S. 279), hätte sich Steiner durchaus auf Goethe berufen können. Hatte doch Goethe bekannt: „Ich wenigstens finde mein Heil nur in der Anschauung“,<sup>4</sup> und im Hinblick auf die Kunstproduktion betont, daß sich der Künstler „aus dem mehr oder weniger Manierirten“ nur „durch eigene Anschauung der Wirklichkeit retten“ kann,<sup>5</sup> während der bloße Allgemeinbegriff „alles Anschauen, und somit die Poesie selbst aufhebt“.<sup>6</sup> Entsprechend schrieb er zur Kunstrezeption:

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.<sup>7</sup>

Deshalb rühmte Goethe auf dem Höhepunkt seines Klassizismus (1805) an der zeitgenössischen Altertumskunde, „daß auch sie dem wünschenswerten Ziele nachstrebt, die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit, zur Anschauung zu bringen“.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Goethe an Schiller, 30. 6. 1798, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* [‘Frankfurter Ausgabe’], 40 Bde., hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus [u. a.], Frankfurt/Main 1986-1999, hier II. Abteilung, Bd. 4, S. 565 (künftig zit. mit der Sigle *FA*).

<sup>5</sup> *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden. Von Goethe*, [Bd. 1], H. 1 (1816), Kap. „Heidelberg“ (FA I 20, S. 82) (künftig abgekürzt als *KuA*).

<sup>6</sup> Goethe, *West-östlicher Divan* (1819), Kap. „Orientalischer Poesie Ur-Elemente“ (FA I 3, S. 198).

<sup>7</sup> Goethe, „Einleitung“ zu den *Propyläen* (1798; FA I 18, S. 471).

<sup>8</sup> Goethe, *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi* (1805; FA I 18, S. 918).

Was läge näher, als von seinen ein Jahrzehnt später begonnenen ‘Heften’ *Ueber Kunst und Alterthum* (FA I 20-22) eine Einlösung dieses Programms einer anschaulichen Vergegenwärtigung der „Kunst der Vorzeit“ zu erwarten? Hieß es doch bereits in der ‘Ankündigung’ der Zeitschrift im *Morgenblatt für gebildete Stände* (1816):

Ein Bild der heiligen Veronika, wahrscheinlich byzantinische Komposition, mit niederländischem weichem heitern Pinsel gemahlt, wird gerühmt, und weil denn doch jede Beschreibung eines ungesehenen Bildes unzulänglich ist, ein Umriß desselben gegeben. (FA I 20, S. 590.)

Und wie Goethe dem ersten Heft einen Umrißstich der *Vera Icon byzantinisch-niederrheinisch* (ebd. S. 99) beifügte, so späteren Heften *St. Rochus. zu. Bingen* (ebd. S. 102), *Myrons Kuh* (ebd. S. 284), *Der Schild Wellingtons. Mittelfeld* (FA I 21, S. 308) und *Goethe* (nach Rauch; FA I 22, S. 105). Doch im Hinblick auf die Hunderte von erörterten Kunstwerken war dies allenfalls ein Tropfen auf den heißen Stein.

Statt dessen behilft sich Goethe gelegentlich mit Hinweisen auf andernorts verfügbare Reproduktionen. So verweist er in seiner Beschreibung von Stefan Lochners Kölner *Dreikönigsaltar* darauf, daß „das *Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst* uns eine sehr willkommene Abbildung dieses vorzüglichen Werkes von Augen legt, nicht weniger eine ausreichende Beschreibung hinzufügt, welche wir mit reinerem Dank erkennen würden, wenn nicht darin eine enthusiastische Mystik waltete, unter deren Einfluß weder Kunst noch Wissen gedeihen kann“.<sup>9</sup> Er bemerkt zu Beginn seiner Erörterung von Leonardo da Vincis *Abendmahl*: „möchten unsere Leser Morghens Kupferstich vor sich nehmen, welcher hinreicht uns sowohl über das Ganze, als wie das Einzelne zu verständigen“ (FA I 20, S. 250). Und er stellt gleich an den Anfang seines (ursprünglich für *Ueber Kunst und Alterthum* bestimmten) Aufsatzes *Homers Apotheose* die Aufforderung:

Um sich den Sinn dessen[,] was wir zu sagen gedenken[,] sicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von den [sic] Florentiner Ga-

---

<sup>9</sup> Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden*, Kap. „Heidelberg“ (KuA I 1; FA I 20, S. 84f.).

lestruzzi, im Jahr 1656 gezeichnet und gestochen. Sie findet sich in Kircher's *Latium*, bey der 80. Seite, und in Cupers Werke gleich zu Anfang; sie giebt uns einen hinreichenden Begriff von diesem wichtigen Alterthum [...]. (FA I 22, S. 702.)

Oder in Ermangelung dessen benennt er wenigstens das Desiderat einer solchen Reproduktion, wenn er zu den drei Tafeln von Rogier van der Weydens *Columba-Altar* in der Sammlung Boisserée erklärt, daß „man sich im Allgemeinen einen Begriff von der Vortrefflichkeit dieser wohl erhaltenen Bilder machen“ könne:

Doch alles dieses, so genau und bestimmt wir auch zu sprechen gesucht, bleiben doch nur leere Worte, ohne die Anschauung der Bilder selbst. Höchst wünschenswerth wäre es deßhalb, daß uns die Herrn Besitzer vorerst von den erwähnten Bildern, in mäßiger Größe genaue Umriss mittheilten, wodurch auch ein jeder der das Glück nicht hat die Gemälde selbst zu sehen, dasjenige was wir bisher gesagt, würde prüfen und beurtheilen können. (FA I 20, S. 89.)

Deshalb stellt er auch zum Schluß seiner Rekonstruktion von *Philostrats Gemälden*, im Hinblick auf Heinrich Meyers Tuschfederzeichnung *Herkules im Trauerhaus des Admet*, vage in Aussicht:

Da jedoch weder die wohldurchdachte Composition, noch die Anmuth der Einzelheiten, noch weniger das Glück, womit Licht und Schatten, von Farbe begleitet einander entgegengesetzt sind, sich keineswegs durch Worte aussprechen lassen, so wünschen wir gedachtes Blatt den Kunstfreunden gelegentlich nachgebildet mitzuthemen, um die früheren Absichten durch ein Beyspiel auszusprechen, und wo möglich zu rechtfertigen. (Ebd. S. 345.)

Oder Goethe bekennt offen ein, daß die von ihm thematisierten Kunstwerke in Ermangelung ihrer unmittelbaren Anschauung „leider nur im Buchstabenbilde dargestellt werden“ können,<sup>10</sup> indem er beispielsweise in dem Aufsatz *Kupferstich nach Titian, wahrscheinlich von C. Cort*<sup>11</sup> erklärt:

---

<sup>10</sup> Goethe, *Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreyt durch F. G. Welcker [...]* (1817; FA I 20, S. 563); der zitierten Stelle ist der Titel der grundlegenden Untersuchung zu diesem Thema entlehnt: Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991 (= Germanistische Abhandlungen 70).

<sup>11</sup> Ursprünglich in Goethes Brief an Zelter, 31. 3. 1822, in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. v. Edith Zehm [u. a.], München 1991 u. 1998 (= Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Karl Richter [u. a.], Bd. 20.1-3), hier Teilbd. 1, S. 695-698 (künftig zit. mit der Sigle MA).

Höchst merkwürdig preisen wir die vollkommen poetische Gewitterwolke die den Retter hervorbringt; doch läßt sich ohne Gegenwart des Blattes davon nicht ausführlich sprechen. (FA I 21, S. 529.)

Ja, selbst wo es – wie in der Schrift *Das Römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von Carl Osterwald* (Coblenz 1829) – nicht an beigegebenen Reproduktionen mangelt, schließt Goethe seine ‘Vorrede’ mit dem Eingeständnis eines grundsätzlichen Defizits:

Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darstellung abschrecken zu lassen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen gesucht, und wie überdem diese niedergeschriebenen Worte ohne die Gegenwart des so höchst gelungenen Modells, auch nicht im mindesten befriedigen können, so haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in diesem Falle besonders gilt: was man nicht gesehen hat, gehört uns nicht und geht uns eigentlich nichts an. (FA I 22, S. 833.)

Dieser unbestreitbare Mangel an ‘realer Gegenwart’ in aller Kunstschriftstellerei mündete aber bei Goethe keineswegs in Resignation. Hatte er doch schon in der ‘Einleitung’ zu seinen *Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns* im Hinblick auf die ‘Gegenwart bedeutender Kunstwerke’ – wie auf das ‘Andenken merkwürdiger Menschen’ – bemerkt:

Jeder Einsichtige weiß recht gut, daß nur das Anschauen ihres besonderen Ganzen einen wahren Wert hätte, und doch versucht man immer aufs neue durch Reflexion und Wort ihnen etwas abzugewinnen. (FA I 19, S. 177.)

So hatte es keineswegs nur ökonomische Gründe, daß Goethe in *Ueber Kunst und Alterthum* fast völlig auf eine bildliche Wiedergabe der behandelten Kunstwerke, damit er sie so ‘dem Anschauen sinnlich oder auch nur symbolisch näher brächte’,<sup>12</sup> Verzicht leistete, sondern daß er statt solcher (wie auch immer vermittelten) Unmittelbarkeit der ästhetischen Anschauung supplementär auf ‘Reflexion und Wort’ als (wie George Steiner sagen würde) ‘sekundäres, parasitäres’ Medium der Kunstkritik setzte.

---

<sup>12</sup> Goethe, *Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreit [...]* (FA I 20, S. 562).

## II

Doch George Steiners Plädoyer für „real presences“ ist ja (wie Botho Strauß zu Recht anmerkt) noch grundsätzlicher angelegt:

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse, es geht um die Wiederentdeckung nicht seiner Selbst-, sondern seiner theophanen Herrlichkeit, seiner transzendentalen Nachbarschaft.

Nach gutem Brauch stellt die Abhandlung gleich auf der ersten Seite ihre klare Absicht und ihre einzige These vor: Überall, wo in den schönen Künsten die Erfahrung von Sinn gemacht wird, handelt es sich zuletzt um einen zweifellosen und rational nicht erschließbaren Sinn, der von realer Gegenwart, von der Gegenwart des Logos-Gottes zeugt.<sup>13</sup>

Auch dafür hätte er sich auf Goethe berufen können: auf das *Divan*-Gedicht *Höheres und Höchstes*<sup>14</sup> wie auf die *Urworte Orphisch*,<sup>15</sup> auf die berühmte Formel der *Zueignung*: „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“<sup>16</sup> so gut wie auf die Verse des „Chorus mysticus“ am Schluß des *Faust II*:

Das Unzulängliche  
Hier wird's Ereignis;  
Das Unbeschreibliche  
Hier ist es getan ...<sup>17</sup>

Goethes die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens ausfüllendes Alterswerk *Ueber Kunst und Alterthum* zielte freilich überwiegend in die entgegengesetzte Richtung, so daß ihm Steiner schwerlich den Vorwurf des 'Journalismus' („Journalistische Darstellung erzeugt eine Zeitlichkeit gleichwertiger Augenblicklichkeit“<sup>18</sup>) hätte ersparen können. Hatte doch Goethe am 17. 5. 1829 dem Kanzler Müller unzweideutig erklärt, daß er „in und für die Zeit schreibt“.<sup>19</sup> Und schon Wilhelm von Humboldt berichtete konsterniert seiner Frau aus Weimar:

---

<sup>13</sup> Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, in: George Steiner, *Von realer Gegenwart*, S. 303-320, hier S. 307.

<sup>14</sup> FA I 3, S. 131-133 („Chuld Nameh – Buch des Paradieses“).

<sup>15</sup> FA I 20, S. 491-497 (KuA II 3).

<sup>16</sup> FA I 1, S. 11 (v. 96).

<sup>17</sup> FA I 7.1, S. 464 (v. 12106-12109).

<sup>18</sup> S.o. S. 1f.

<sup>19</sup> *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, 5 Bde., auf Grund der Ausgabe u. des Nachlasses v. Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt u. hg. v. Wolfgang Herwig, hier: Bd. 3.2, Zürich u. Stuttgart, S. 419 (Nr. 6344).

Es fällt mir dabei oft ein, daß es doch eigentlich sonderbar ist, daß Goethe so fast ausschließlich in den Produkten der Zeit lebt und an dem hängt, was er seine Arbeit in seinen Heften nennt, was doch wieder nur eine für die neueste Zeit ist. Wenn ich mich meinem Hinscheiden so nahe glauben müßte wie er seinem Alter und seiner Gesundheit nach, wäre mir das unmöglich. Ich ginge vielmehr dann nur in die Vorzeit zurück und suchte dasjenige um mich zu sammeln, worin sich die menschliche Natur am reinsten und einfachsten ausgesprochen hat.<sup>20</sup>

Woraufhin Caroline von Humboldt erwiderte, daß in der Tat die „Gegenwart <...> für ihn eine gewaltigere Göttin ist wie für viele andere Naturen“.<sup>21</sup> In diesem Sinne hatte ja Goethe selbst als Lese Frucht notiert: „Le temps present est l’arche du Seigneur.“<sup>22</sup>

Tatsächlich wird in den (zunehmend von Meyer verfaßten) kunstkritischen Beiträgen zu *Ueber Kunst und Alterthum* nur ganz selten direkt auf ein bedeutendes Kunstwerk der Vergangenheit Bezug genommen: Im Mittelpunkt von Goethes großem Aufsatz *Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mayland* (FA I 20, S. 247-279) steht nicht etwa dieses Fresko selbst, sondern Giuseppe Bossis Monographie über dieses Werk und die verschiedenen Kopien des schon damals hoffnungslos verderbten Originals. Ist von Raffaels *Sixtinischer Madonna* in der Dresdener Galerie oder von seinen Gemälden in den Uffizien, in der Galleria Borghese oder im Prado die Rede,<sup>23</sup> so bezieht sich dies keineswegs auf ihre Originale, sondern vielmehr auf deren neueste Kupferstiche. Ja, die 24 Nummern umfassende Rubrik *Mannigfaltige Kunstanzeigen und Urtheile* in *Ueber Kunst und Alterthum* II 2 (ebd. S. 373-414) handelt von keinerlei bedeutenden Gemälden, Skulpturen oder Originalgrafiken der Vergangenheit, sondern lediglich von Reproduktionsgrafiken, Medaillen und Schaumünzen, vor allem aber von Gebrauchsgrafiken, die oft kaum bescheidensten künstlerischen Ansprüchen genügen und deren Tiefpunkt zweifellos mit den *Scenen aus Goethes Jugend-Jahren, nach Anleitung von Dichtung und Wahr-*

<sup>20</sup> Wilhelm an Caroline v. Humboldt, 1. 12. 1823, in: *Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen*, 7 Bde., hg. v. Anna von Sydow, Darmstadt 1907-18, hier Bd. 7, S. 201.

<sup>21</sup> Caroline an W. v. Humboldt, 6. 12. 1823 (ebd. S. 203).

<sup>22</sup> ‘Die Jetztzeit ist die Arche des Herrn’ (Schema zu KuA II 1, in: FA I 20, S. 556).

<sup>23</sup> Vgl. *Kupferstiche* (KuA I 2; ebd. S. 170-172), *Weibliches Bildnis nach Raphael, gestochen von Filippo Cenci* (KuA II 2; ebd. S. 378-380), *Maria mit dem Kinde nach Raphael, gesto-*



heit. Von den Gebrüdern Henschel (ebd. S. 403 u. Abb. 6/7) erreicht wird. Und Ähnliches gilt für die Rubrik *Bildende Kunst* in späteren Heften, in denen zwar auch Theatermalerei, Transparentgemälde, Gipsabgüsse antiker Statuen und Reliefs oder ganze Museumsbestände behandelt werden, die sich aber vor allem grafischen Reproduktionen wie Holzschnitten, Kupferstichen, Radierungen und vor allem Lithographien widmen – hatte doch Goethe schon 1816 zu Zelter geäußert: „Gott segne Kupfer, Druck und jedes andere vervielfältigende Mittel, so daß das Gute was einmal da war, nicht wieder zu Grunde gehen kann“,<sup>24</sup> und später zu Meyer: „Die Kupfer [...] machen mir viel Freude. Es ist immer wie Öl in die Lebenslampe, wenn man so außerordentliche Thätigkeiten auch nur im Widersglanz erblickt.“<sup>25</sup>

Freilich war es oft nicht so sehr der ‘Widersglanz außerordentlicher Tätigkeiten’ oder des ‘gewesenen Guten’ – sei es die Bedeutsamkeit des Sujets oder gar die ästhetische Singularität des Originals – , was die Beschäftigung der ‘Weimarischen Kunstfreunde’ mit einer solchen Vielzahl von Grafiken motivierte, sondern vielmehr ihr wachsendes Interesse an den Möglichkeiten moderner Reproduktionstechniken, vor allem der 1798 von Alois Senefelder erfundenen Lithographie.<sup>26</sup> Goethe hatte sie durch Denons (ihm persönlich geschenktes) Einzelblatt *Retour d’Austerlitz* („à Munich 1806) und vor allem durch *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen: nebst Titel, Vorrede und Albrecht Dürers Bildnis, zusammen 23 Blätter, in lithographischer Manier gearbeitet von N. Strixner* (München 1808) kennengelernt, die ihm sein alter Weggefährte Friedrich Heinrich Jacobi als nunmehriger Präsi-

---

*chen von Giovanni Folo* (ebd. S. 380f.) und [*Spanische Gemälde nach Raphael*] (ebd. S. 382-385; u. KuA II 3, ebd. S. 534-536).

<sup>24</sup> Goethe an Zelter, 3. 5. 1816 (MA 20.1, S. 421).

<sup>25</sup> Goethe an Johann Heinrich Meyer, 18. 10. 1819, in: Goethe, *Werke*, 133 Bde., hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen (‘Weimarer Ausgabe’), Weimar 1887-1919 [Reprint München 1987], hier IV. Abth., Bd. 32, S. 75 (künftig zit. mit der Sigle *WA* unter Hinzufügung der Abteilungs- u. Bandzahl).

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Paul Weizsäcker, *Goethe und der Steindruck*, in: *Goethe-Festschrift zum 150. Geburtstag des Dichters*, hg. v. August Ströbel, Prag 1899, S. 180-189; Thomas Stettner, *Goethe und die Münchner Lithographie* (1902/03), in: ders., *Erfundenes und Erlauschtes*, Ansbach 1929, S. 81-95; Carl Wagner, *Goethes Beziehungen zur Lithographie*, in: Buch und Schrift. Jahrbuch des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 6 (1932) S. 23-40; u. Alfred Götz, *Die Frühzeit der Lithographie in Goethes Sicht (1806-1821)*, in: *Goethe-Jahrbuch* 84 (1967) S. 233-259.

dent der Bayerischen Akademie der Wissenschaften am 19. 2. 1808 geschickt hatte, woraufhin Goethe am 7. 3. 1808 mit den Worten dankte:

Die *W. K. F.* werden sogleich in unserer Literaturzeitung ihren Jubel darüber vernehmen lassen, und ich sage deswegen gegenwärtig nichts weiter als dir und Herrn von Aretin den besten Dank. Man hätte mir soviel Ducaten schenken können, als nöthig sind die Platten zuzudecken, und das Gold hätte mir nicht soviel Vergnügen gemacht als diese Werke: denn ich hätte es doch ausgeben müssen und es wäre mir dabey vielleicht nicht so wohl geworden, als bey Betrachtung des unschätzbaren Nachlasses. (WA IV 20, S. 24.)

Goethe und Meyer haben dieses Versprechen mit einer – angesichts ihres programmatischen Klassizismus überraschend positiven – Besprechung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Nr. 67, 19. 3. 1808)<sup>27</sup> erfüllt; denn (wie Goethe an den Herausgeber schrieb): „Der Fall kommt so selten, daß man von ganzem Herzen und mit vollen Backen loben kann.“<sup>28</sup> Ja, Goethe nennt in den *Tag- und Jahres-Heften 1809* dieses Werk „das schönste Geschenk des aufkeimenden Steindrucks“.<sup>29</sup> Daß sich aber das enthusiastische Interesse der ‘Weimarischen Kunstfreunde’ nicht allein auf das hier Reproduzierte, sondern zumindest ebenso auf das Reproduktionsmittel der Lithographie bezog, zeigen Meyers zweite Rezension der lithographierten Randzeichnungen Dürers (JALZ, Nr. 91, 18. 4. 1809) und der jeweils ersten Hefte des *Musterbuchs der lithographischen Druckerey von A. Senefelder, F. Gleissner und Comp. in München* (ebd.) und der *Handzeichnungen berühmter Meister aus dem königl. bayerischen Kunst-Cabinette in lithographischer Manier nachgeahmt* (ebd., Nr. 294, 19. 12. 1809), wie dann die zahlreichen Besprechungen in *Ueber Kunst und Alterthum*: beginnend mit den *Landschaften von Thienon. Französischer Steindruck* und *Des Grafen von Forbin Reise nach der Levante*<sup>30</sup> und endend mit *Nauwerk, Bilder zu Faust* und *Das Hinscheiden der Maria von Schooreel* (aus der Sammlung Boisserée),<sup>31</sup> vor allem aber die großen Über-

<sup>27</sup> FA I 19, S. 378-385 (künftig abgekürzt als JALZ).

<sup>28</sup> Goethe an Heinrich Carl Abraham Eichstädt, 10. 3. 1808 (WA IV 20, S. 31).

<sup>29</sup> FA I 17, S. 231.

<sup>30</sup> FA I 20, S. 389-393 (KuA II 2).

<sup>31</sup> FA I 22, S. 514f. (KuA VI 2).

blicksartikel *Ueber Lithographie und lithographische Blätter*,<sup>32</sup> *Fortschritte des Steindrucks*,<sup>33</sup> *Berliner Steindruck*<sup>34</sup> und *Steindruck*.<sup>35</sup>

Ja, dieses Interesse hatte auch ganz praktische Konsequenzen, indem Goethe 1819 die „specielle Aufsicht“ der im Vorjahr (nach dem Vorbild von München und Stuttgart) in Weimar gegründeten lithographischen Anstalt übergeben wurde,<sup>36</sup> für deren erstes Heft der *Weimarischen Pinakothek* er eine *Anzeige*<sup>37</sup> verfaßte. Doch in den *Tag- und Jahres-Heften 1820* mußte er das be- trübte Fazit ziehen:

Mit eigenen künstlerischen Productionen waren wir in Weimar nicht glücklich. Heinrich Müller, der sich in München des Steindrucks befleißigt hatte, ward aufgemuntert verschiedene hier vorhandene Zeichnungen, worunter auch *Karstensche* waren, auf Stein zu übertragen; sie gelangen ihm zwar nicht übel, allein das unter dem Namen Weimarische Pinakothek ausgegebene erste Heft gewann, bey überfüllten Markt, wo noch dazu sich vorzüglichere Waare fand, keine Käufer. Er versuchte noch einige Platten, allein man ließ das Geschäft inne halten, in Hoffnung, bey verbesserter Technik in der Folge dasselbe wieder aufzunehmen. (FA I 17, S. 315.)

Vom zweiten, nicht mehr erschienenen Heft wurden immerhin noch 2 Blatt angefertigt – allein:

Das weitere Schicksal der ‘Weimarischen Pinakothek’ ist nicht erhebend. Im Jahre 1828 übernahm der Karlsruher Kunsthändler Johann Velten den ‘Verschleiß’ der nicht verkauften Hefte und bekam einen Teil des Restbestandes zugestellt. Das übrige sollte Heinrich Meyer, der im Juli 1831 in Karlsbad weilte, versuchen, bei den Badegästen ‘in Umlauf zu setzen’. Er sah sich deshalb nach einem ihm von Goethe empfohlenen Kunsthändler um, fand aber seine Bude nicht ‘auf der Wiese’. Das ist das Letzte, was sich über den Versuch, durch Lithographie ‘manches bei uns Mitteilenswerte ins Publikum zu bringen’, wie Goethe seine Absicht formulierte, in Erfahrung bringen läßt.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> FA I 21, S. 160-178 (KuA III 2).

<sup>33</sup> Ebd. S. 459-472 (KuA IV 2).

<sup>34</sup> Ebd. S. 538-542 (KuA IV 3).

<sup>35</sup> FA I 22, S. 266-273 u. 307-316 (KuA V 3 u. VI 1).

<sup>36</sup> Vgl. Goethe an Meyer, 5. 10. 1819 (WA IV 32, S. 43).

<sup>37</sup> FA I 20, S. 639f.

<sup>38</sup> Alfred Götze, *Die Frühzeit der Lithographie in Goethes Sicht*, S. 255.

## III

Anders als Goethe verfolgt George Steiner diese Fortschritte der Reproduktionstechnik mit tiefem Mißtrauen. Denn zwar sei ohne sie die „Gegenwart des Klassischen“ in unserer Gesellschaft gar nicht mehr denkbar:

Diese Ubiquität hat zugenommen, seit sich das Unternehmen Kultur moderner Technologien der Verbreitung und Reproduktion bedient. Das Photo, darauf hat Walter Benjamin hingewiesen, die Schallplatte, das Tonband und die Kassette, mehr oder weniger billige Wege der Herstellung und Verbreitung von Literatur (das Taschenbuch) haben im Sinne kanonischer Einigung gewirkt.

Doch andererseits habe sich gerade durch diese allgemeine Zugänglichkeit und Konsensbildung „das Potential zu unmittelbarer Begegnung mit ästhetischer Erfahrung und zu absoluter Freiheit verringert, ohne die eine solche Begegnung scheinhaft bleibt“.<sup>39</sup> Stünde dem nicht sein Anti-Marxismus entgegen, so hätte Steiner mit diesen Begriffen und ihrer polemischen Wendung gegen die Kulturindustrie zwanglos an Adorno anknüpfen können, der in seinem frühen Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* die gesellschaftliche „Liquidierung des Individuums“ als „eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands“ und damit einen radikalen Funktionswechsel auch der großen abendländischen Musik behauptet hatte:

Die vorgeschrittene Produktion hat sich vom Konsum losgesagt. Der Rest der ernsten Musik wird ihm ausgeliefert um den Preis ihres Gehalts. Er verfällt dem Waren-Hören. Die Unterschiede in der Rezeption der offiziellen „klassischen“ und der leichten Musik haben keine reale Bedeutung mehr.<sup>40</sup>

Daß aber Adornos ideologiekritischem Protest gegen diesen Funktionswandel – ähnlich wie Steiners Pochen auf ‘realer Gegenwart’ – ein theologisches Motiv zugrundeliegt, zeigt der letzte seiner *Kleinen Proust-Kommentare*, in dem er als „Erfahrung [...] an großen Kunstwerken“ reklamiert: „daß ihr Gehalt unmöglich *nicht* wahr sein könne; daß ihr Gelingen und ihre Authentizität selber auf die Realität dessen verwiesen, wofür sie eintreten“, und dies als den

---

<sup>39</sup> George Steiner, *Von realer Gegenwart*, S. 92f.

<sup>40</sup> Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973 (= Gesammelte Schriften, Bd. 14), S. 14-50, bes. S. 21; zum „Funktionswechsel“ aller Musik vgl. ebd. S. 19, zur „große[n] abendländische[n] Musik“ ebd. S. 17.

„letzten, blassen, säkularisierten und dennoch unauslöschlichen Schatten des ontologischen Gottesbeweises“ bezeichnet.<sup>41</sup>

Adorno wie Steiner beziehen damit implizit eine Gegenposition zu Walter Benjamins (gelegentlich wegen seiner angeblichen „Simplifizierung“ als ‘penetrant beliebt’ gescholtenem<sup>42</sup>) Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,<sup>43</sup> der – ungeachtet seines begrenzten prognostischen Werts für Entwicklungstendenzen der modernen Kunst<sup>44</sup> – gerade in seinen Eröffnungszügen bemerkenswerte Aufschlüsse über die kunst-kritische Position von *Ueber Kunst und Alterthum* zu geben vermag. Ausgehend von dem Satz: „Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen“ (S. 474), skizziert Benjamin hier einleitend die intermittierenden Schübe der spezifisch „technische[n] Reproduktion des Kunstwerkes“ – Guß und Prägung in der Antike; Holzschnitt, Kupferstich und Radierung im Laufe des Mittelalters; schließlich im Anfang des 19. Jahrhunderts die Lithographie:

Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Das sehr viel bündigere Verfahren, das die Auftragung der Zeichnung auf einen Stein von ihrer Kerbung in einen Holzblock oder ihrer Ätzung in eine Kupferplatte unterscheidet, gab der Graphik zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem) sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten. In diesem Beginnen wurde sie aber schon wenige Jahrzehnte nach der Erfindung des Stein-drucks durch die Photographie überflügelt. (Ebd.)

---

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1974 (= Gesammelte Schriften, Bd. 11), S. 203-215, hier S. 214. – Trauernd nennt deshalb Adorno in der *Ästhetischen Theorie* die „unvermeidliche Lossage von der Theologie, vom ungeschmälernten Anspruch auf die Wahrheit der Erlösung, eine Säkularisierung, ohne welche Kunst nie sich entfaltet hätte“, die „Wunde der Kunst selber“; und er fügt in einem Paralipomenon hinzu: „Insofern bleibt Kunst, gleichgültig was sie will und sagt, Theologie; ihr Anspruch auf Wahrheit und ihre Affinität zum Unwahren sind eins.“ (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970 [= Gesammelte Schriften, Bd. 7], S. 10 u. 403.)

<sup>42</sup> Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 89. Am einläßlichsten befaßt sich Adorno mit Benjamins Reproduktions-Arbeit im Kapitel „Über die musikalische Verwendung des Radios“ von *Der getreue Korrepetitor* (Theodor W. Adorno, *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1976, S. 369-401, hier S. 371-373).

<sup>43</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/M. 1972-89, hier Bd. I.2, S. 471-508 (Zweite Fassung) (im folgenden zit. mit einfacher Seitenangabe).

<sup>44</sup> Diesen Anspruch erhebt Benjamin im „Vorwort“ (S. 473).

Die technische Reproduktion kam so dahin, „die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen“ und universell zu verbreiten – allerdings um einen hohen Preis:

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. (S. 475)

Indem durch diese Entwertung des Hier und Jetzt des Originals der gesamte Bereich der Echtheit des Kunstwerks ins Wanken gerät, verkümmert zugleich seine Aura:

Die Reproduktionstechnik [...] löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. (S. 477)

Dies aber hat für Benjamin – wie dann für Steiner, freilich mit entgegengesetzter Bewertung – durchaus theologische Implikationen. Denn die ursprüngliche Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang sei (man denke nur an den Parthenon-Fries oder die *Sixtinische Madonna*) durch Kult und Ritual gestiftet; und noch die „profansten Formen des Schönheitsdienstes“ dechiffriert Benjamin so als „säkularisiertes Ritual“ (S. 480), wie er auch die „Lehre vom l’art pour l’art“ als eine „Theologie der Kunst“ und die „Idee einer ‘reinen’ Kunst“ als „negative Theologie“ charakterisiert (S. 481). Hingegen: „die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual“ (ebd.) und verschiebt den Akzent seiner Rezeption vom „Kultwert“ zum „Ausstellungswert des Kunstwerkes“ (S. 482).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Heidegger hat diese Verschiebung statt mit der technischen Reproduzierbarkeit bereits mit der Musealisierung der Kunstwerke beginnen lassen: „Das museale Vorstellen ebnet alles ein in das gleichförmige der ‘Ausstellung’. In dieser gibt es nur Stellen, keine Orte.“ Hingegen: „Das Bild ist das Scheinen des Zeit-Spiel-Raumes als des Ortes, an dem das Meßopfer gefeiert wird.“ (Heidegger, *Über die Sixtina* [1955], in: ders., *Aus der Erfahrung des Denkens*, S. 119-121, hier S. 120f.) – In ähnlichem Sinne notiert Adorno in *Valéry Proust Museum* (Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1977 [= Gesammelte Schriften, Bd. 10.1], S. 181-194): „Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur“ (S. 181), und schreibt voller Sympathie über Paul Valérys „Kampf gegen die Museen“

Benjamins Arbeit über „das Schicksal der Kunst im neunzehnten Jahrhundert“<sup>46</sup> hätte für ihre erste Etappe vielfache Bestätigung aus den Aufsätzen, Rezensionen und Miszellen zur bildenden Kunst in Goethes *Ueber Kunst und Alterthum* beziehen können, wie sie umgekehrt auch ein bezeichnendes Licht auf dieses bisher nie ernsthaft ins Auge gefaßte Textcorpus wirft. So setzten die ‘Weimarischen Kunstfreunde’ entschieden auf den ‘Ausstellungswert’ – statt auf den ‘Kultwert’ – der von ihnen erörterten Gemälde, Grafiken und Reproduktionen, indem sie sich in der anti-romantischen Kampfschrift *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*<sup>47</sup> dagegen verwahrten, daß man seit Tieck / Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin 1796) vom Künstler wieder „andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle“ verlange, „als wären sie unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens“ (S. 112). Dagegen sei bereits Ende des 18. Jahrhunderts ein „akatholischer, protestantischer, um nicht zu sagen unchristlicher Sinn“ herrschend gewesen, so daß der „immer mehr erkaltende Religions-Eifer [...] der Kunst fast alle Arbeiten für Kirchen entzogen“ und sie statt dessen auf den „Schmuck von Pallästen“ verwiesen habe (S. 107).

Dieser Widerstand gegen die Resakralisierung der Kunst – gegen ihre religiöse Auratisierung bei Runge und C. D. Friedrich, erst recht aber gegen ihre Einbindung in den katholischen Kultus bei Cornelius, Overbeck und den übrigen Nazarenern – war zugleich eine Voraussetzung von Goethes und Meyers vorbehaltlosem Interesse an den Fortschritten der modernen Reproduktionstechnik, besonders der Lithographie. Wenn Benjamin konstatiert: „Die Dinge sich räumlich und menschlich ‘näherzubringen’ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwin-

---

(S. 193): Seine „Sorge um die Dauer der Werke [...] mißt sich am Jetzt und Hier. Die Kunst ist für Valéry verloren, wenn sie ihren Platz im unmittelbaren Leben eingebüßt hat, den Funktionszusammenhang, in dem sie stand [...]. Der Handwerker in ihm [...] ist für den Ort des Kunstwerkes, den buchstäblichen und den geistigen, unendlich hell-sichtig geworden“ (S. 187). Adorno hat ihm allerdings Marcel Prousts konträre Position als gleichen Rechts gegenübergestellt: „Der Tod der Werke im Museum erweckt diese für Proust zum Leben“ (S. 190); „zur vollen promesse du bonheur [Stendhal] werden Kunstwerke erst losgerissen von ihrem Nährboden, auf der Bahn zum eigenen Untergang“ (S. 193).

<sup>46</sup> So Benjamin an Werner Kraft, 27. 12. 1935, in: Walter Benjamin, *Briefe*, hrsg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, 2 Bde., Frankfurt/M. 1966, hier Bd. 2, S. 700.

dung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist“,<sup>48</sup> so lassen sich die Vorboten dessen bereits in *Ueber Kunst und Alterthum* erkennen. Denn was wußten die ‘Weimarischen Kunstfreunde’ am meisten an der Lithographie zu schätzen? Zum einen die präzise optische Information über Land und Leute, Architekturen und Landschaften, besonders von Reisen in entlegene Weltteile; und dies verbunden mit bis dahin ungeahnter Reaktionsschnelligkeit, wie sie gleich zu Beginn einer der ersten Lithographie-Rezensionen in *Ueber Kunst und Alterthum*, der Präsentation von Forbins *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*, gerühmt wird:

Noch nie dürfte ein Prachtwerk so schnell als dieses vollendet und dem Publikum übergeben worden seyn. Kaum ist der Reisende aus den fernen, von ihm besuchten Gegenden wieder zu Hause angelangt, so erfährt man auch schon, was er gesehen und beobachtet, herrlich gedruckt in sehr großem Folioformat, reich und mannigfaltig mit Bildern geschmückt. Ein solches konnte nur geschehen indem die Lithographie den bildlichen Theil des Werks förderte.<sup>49</sup>

Zum anderen faszinierte die ubiquitäre Verfügbarkeit von über ganz Europa verstreuten Kunstwerken, ja umfangreichen Kunstsammlungen – etwa durch die lithographischen Galerie-Werke von München und Berlin oder durch die auf Vollständigkeit abzielende Dokumentation der (damals in Stuttgart befindlichen) Sammlung Boisseree oder durch das weitgreifende „Unternehmen, die besten im Königl. Bayerischen Cabinet befindlichen Handzeichnungen berühmter Meister aller Schulen lithographisch nachzubilden. Mehr als vierhundert Blätter nach solchen Zeichnungen sind erschienen“, wodurch „mancher treffliche Entwurf großer Meister dadurch mehr bekannt geworden“.<sup>50</sup> Doch mit dieser massenhaften Verbreitung von Kunstwerken wurde diesen zugleich auf doppelte Weise ihre ‘reale Gegenwart’ entzogen: Denn einerseits wird so die Einmaligkeit ihrer faktischen Lokalisierung tendenziell zum bloßen Abbil-

---

<sup>47</sup> FA I 20, S. 105-129 u. 159-169 (KuA I 2 – im folgenden zit. mit einfacher Seitenangabe).

<sup>48</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 479.

<sup>49</sup> FA I 20, S. 390 (KuA II 2). Wie sehr Goethe hinter diesen Sätzen Meyers stand, zeigt sein Brief an Cotta vom 25. 10. 1819, in dem es heißt: „Sieht man die Reise des Grafen Forbin an, die, kaum vollbracht, schon in’s Publicum springt wie Minerva aus Jupiters Haupt; so fühlt man freylich die Lähmung an der wir Deutschen kranken.“ (WA IV 32, S. 85.)

<sup>50</sup> [Johann Heinrich Meyer], *Ueber Lithographie und lithographische Blätter*, in: FA I 21, S. 160-178 (KuA III 2), hier S. 161.



dungsnachweis herabgestuft; andererseits verwandelt sich das, was als Original – selbst noch im Museum – zu kontemplativer Versenkung aufruft, als Reproduktion in eines von unzählbaren Exempeln kennerhafter Kritik oder auch nur zerstreuten Konsums. Offenbar hat dieser Entzug des Hier und Jetzt Goethe keineswegs erschreckt, wie ja auch seine zukunftsweisende Idee der Weltliteratur den Begriff des autonomen ‘Werks’ hinter Begriffe wie ‘Wechseltausch’, ‘Kommunikation’ und ‘Übersetzung’ zurücktreten läßt. Betont er doch in den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* in bemerkenswerter Distanz zu jener Metaphysik der Präsenz,<sup>51</sup> die auch die Kunsttheorie so lange und nachhaltig geprägt hat:

Es ist nicht immer nötig, daß das Wahre sich verkörpere; schon genug, wenn es geistig umher schwebt und Übereinstimmung bewirkt; wenn es wie Glockenton ernst-freundlich durch die Lüfte wogt.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> „Daß [...] das bisherige Denken im Vorstellen und das Vorstellen in der Re-Präsentation beruht, dies hat seine lange Herkunft. Sie verbirgt sich in einem unscheinbaren Ereignis: das Sein des Seienden erscheint am Anfang der Geschichte des Abendlandes, erscheint für ihren ganzen Verlauf als Präsenz, als Anwesen.“ (Heidegger, *Was heißt denken?*, S. 142.)

<sup>52</sup> *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [Zweite Fassung] (FA I 10, S. 561; zuerst im Brief an Zelter vom 11. 9. 1828, in: MA 20.2, S. 1164); emphatisch zitiert als Schluß von Heideggers spätem Aufsatz *Die Kunst und der Raum* (1969; in: ders., *Aus der Erfahrung des Denkens*, S. 203-210, hier S. 210).