

Johann Konrad Eberlein

# Ein verhängnisvoller Engel

Paul Klees Bild „Angelus Novus“ und Walter Benjamins Interpretationen

Paul Klee, der von 1906 bis 1921 in München lebte, wurde 1916 zum Kriegsdienst einberufen, aber nicht mehr an die Front geschickt. Er überlebte. 1919 bot er der Bayerischen Republik seine Dienste an. Nach deren blutiger Niederschlagung im Mai konzentrierte er die Reflexion des Zeitgeschehens allein auf seine Kunst.

Damals ist der Angelus Novus entstanden. Klee fertigte zunächst eine Zeichnung an; er pausete sie mittels eines von ihm selbst entwickelten Öldruckverfahrens durch und schuf so den in den Katalogen als „lavierte Tuschfederzeichnung mit farbiger Kreide“ bezeichneten Angelus Novus. Das Blatt trug von Anfang an den lateinischen Titel: der neue Engel oder ein neuer Engel.

Es entstand zwischen Januar und April 1920. Vielleicht kam das Bild im April 1921 nach Berlin, wo eine kleine Klee-Ausstellung stattfand. Walter Benjamin kann es dort gesehen haben; gekauft hat er es im Mai 1921 in München, als er seinen Freund Gerhard Scholem besuchte. Ihm gab er das Bild zur Aufbewahrung, bis dieser es ihm im November nach Berlin schicken konnte. Der Angelus Novus begleitete Benjamin, bis er sich, nicht lange vor dem selbstgesetzten Ende, von ihm trennte.

Als Benjamin 1933 ins Exil gezwungen wurde, hatte er den Angelus Novus in Berlin zurücklassen müssen. Erst 1935 konnte eine Bekannte es ihm nach Paris nachbringen. Als er im Juni 1940 seine Flucht fortsetzte, in der vergeblichen Hoffnung, über Spanien in die Vereinigten Staaten zu entkommen, mußte er das Bild wieder zurücklassen, in Paris. Freunden ist zu danken, daß es erhalten blieb. Über mehrere Stationen kam es in das „Israel Museum“ in Jerusalem. Am 26. September 1940 setzte Benjamin in auswegloser Lage seinem Leben ein Ende.

In Paris hatte er im März 1940 achtzehn Thesen über den Begriff der Geschichte niedergeschrieben. Die neunte bezieht sich auf den Angelus Novus: „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“

## Kabbalistische Legende

Die „geschichtsphilosophischen Thesen“ sind Benjamins geistiges Vermächtnis. Die Worte des von den Häschern Hitlers Gehetzten haben etwas Hellsichtiges, Visionäres. Erst durch die neunte These wurde der Angelus Novus Klees zu dem, was er ist, zur Ikone kritischer Erkenntnisfähigkeit. Klees Bild und Benjamins These wurden eins.

Die neunte These ist in Benjamins Werk nicht die einzige Erwähnung des Angelus Novus. Das erste Zeugnis stammt nicht von ihm selbst. Er schätzte es aber so sehr, daß er einen Teil als Motto der neunten These voranstellte. Zum 15. Juli 1921, Benjamins Geburtstag, schickte Scholem ihm einen „Gruß vom Angelus“. Darin spricht der Angelus von sich selbst. Er bezeichnet sich als „Engelsmann“. Gott habe ihn in die Stadt, also München, geschickt. Doch er

werde von ihr nicht betört und kehre gerne in den Himmel zurück, weil er, auch wenn er länger bliebe, wenig Glück hätte. Scholem bezeichnet das Auge des Engels als schwarz und voll; der Angelus Novus wisse, was er verkünden solle.

Scholems etwas holpriges Gedicht hat einen jüdisch-theologischen Hintergrund, mit dem er seinen Freund damals bekannt machte. Benjamin nahm die Anregung auf, wie seine frühesten Äußerungen über den Angelus Novus belegen. Es handelt sich um kabbalistische und talmudische Traditionen, um die Legende, nach der „die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen werden, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuheben und im Nichts zu vergehen“.

Im März 1931 veröffentlichte Benjamin in der „Frankfurter Zeitung“ einen Essay über Karl Kraus. Am Schluß benutzte er den Angelus Novus zu einem Vergleich: „Klees ‚Neuer Engel‘ würde den Menschen lieber befreien, indem er ihm nimmt, als beglücken, indem er ihm gibt.“ Er sei „ein Geschöpf aus Kind und Menschenfresser... kein neuer Mensch; ein Unmensch; ein neuer Engel“. Dann wird die zitierte talmudische Legende wiederholt.

## Satanische Züge

Die nächste Erwähnung ist in zwei Fassungen überliefert. Sie datieren vom 12. und 13. August 1933; Benjamin befindet sich im Exil. Benjamin charakterisiert den Angelus Novus: Der Engel – wieder aus der jüdischen Mystik abgeleitet – war bei seinem Werk, dem Lob Gottes, unterbrochen worden. Seine Züge haben nichts Menschenähnliches. Er rächte sich, indem er seiner männlichen Gestalt auf dem Bild seine weibliche nachschickte. Damit ging er gegen die Geduld des Schreibenden, also Benjamins, an. Die Geduld wird nun wie ein zweiter Engel eingeführt: Ihre Schwingen ähneln denen des Engels, sie sind messerscharf, und sie hat Klauen wie der Engel. „Sie lernt vom Engel, wie er seinen Partner im Blick umfaßt, dann aber stoßweise und unaufhaltsam weicht. Er zieht ihn nach auf jener Flucht in eine Zukunft, aus der er vorgestoßen ist. Er hofft von ihr nichts Neues mehr als nur den Blick des Menschen, dem er zugewandt bleibt.“

Der Angelus evoziert hier einen zweiten Engel, Benjamins Geduld, für deren Beschreibung die Züge des Angelus Novus genommen werden: messerscharfe Schwingen, Klauen. Klees Bild liefert dafür kaum Anhaltspunkte. Wohin die Schilderung spielt, das deutet nach Scholem der Titel des kryptischen Textes an: „Agesilaus Santander“, ein Anagramm, in dem sich „Der Angelus Satanus“ verbirgt. Für Benjamin hat 1933 der Angelus Novus satanische Züge, eine nicht mehr überbietbare Steigerung der früheren Auffassungen.

Es folgt als letzte Erwähnung des Angelus Novus bei Benjamin die neunte geschichtsphilosophische These. Das Bild wird mit seinem Titel am Beginn angesprochen. Dann folgt eine kurze Beschreibung. Es folgt die Überleitung zu einem neuen Thema, zum Engel der Geschichte, verbunden durch die Wendung: Dieser „muß so aussehen“. Dieser Engel der Geschichte wird nur noch in seiner Haltung, in seinen Gesten beschrieben. Eine Ausnahme ist die Feststellung, daß er Flügel habe. Ansonsten wird geschildert, was er tut. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet, möchte die Flügel schließen, um zu verweilen, wird aber von einem Sturm nach rückwärts getrieben.

Nimmt man diese Details als Aussagen über den Angelus Novus, dann heißt das, daß er in Richtung Bildhintergrund, auf einen imaginären Horizont zu, getrieben wird. Von den weiteren Elementen der Beschreibung des Engels der Geschichte wird nicht gesagt, daß sie auf dem Bild zu sehen seien: vor seinem Antlitz die Vergangenheit, die eine Ka-

tastrophe ist, hinter seinem Rücken die Zukunft. Diese ist nicht weiter gekennzeichnet, die Vergangenheit dagegen „häuft unablässig Trümmer auf Trümmer“. Diese Trümmer schleudert sie ihm mitsamt den Toten vor die Füße, wo „der Trümmerhaufen... zum Himmel wächst“. Daraus muß auf eine gewisse Distanz zwischen dem Engel und der Vergangenheit geschlossen werden. Übertragen gilt das wohl auch für die Zukunft und das Paradies, das als drittes Element die Haltung des Engels der Geschichte determiniert. Denn vom Paradies her weht ein Sturm – der Fortschritt, der ihn hindert, die Flügel zu schließen, zu verweilen und die Folgen der Katastrophe zu heilen. Die Lage des Paradieses ist ebenfalls vor dem Engel der Geschichte anzunehmen. Das heißt, daß das Paradies neben der Katastrophe angesiedelt ist.

aus den Menschen sah, rückgängig machen. Er kann es aber nicht.

Trennt man beide Engel, wozu der Text auch berechtigt, und nimmt nur die Schilderung des Angelus Novus als Reflex des Bildes von Klee, dann gewinnt man eine sehr korrekte Beschreibung: ein Engel mit aufgerissenen Augen, offenem Mund und ausgespannten Flügeln, der aussieht, als würde er sich von dem entfernen, worauf er starrt – mehr nicht. Wie im Text von 1933 tritt eine zusätzliche bildlich-allegorische Vorstellung zu dem Bild von Klee hinzu: dort das des Satans und der Geduld, hier das des Engels der Geschichte. Erst diese hinzugefügten Motive entfernen die Texte von dem, was Paul Klee gemalt hat.

Klees Bild zeigt eine gezeichnete Figur mit erhobenen Händen auf einem rot grundierten Blatt. Die leichte Asymmetrie ihrer Position wird optisch dadurch



Paul Klee: Angelus Novus, 1920

Foto Archiv

Alle diese Elemente werden von Klees Angelus Novus zeichnerisch nicht abgedeckt. Bestenfalls erlauben die Verdichtung der Farbe zu den Bildrändern hin sowie ihr unregelmäßiger Auftrag die vage Assoziation von etwas Ungeordnetem, vielleicht Bedrohlichem. Benjamin hat den Beginn des Wegs, der ihn zur neunten These führte, durch die Einfügung des Mottos von Scholem aus dem Jahr 1920 markiert. Am Ende dieses Wegs kann man die Zusammenhänge zwischen den Erwähnungen deutlich machen: Die sich im Text von 1933 abzeichnende Verdoppelung des Engels ist zur Beschreibung eines zweiten Engels ausgebaut worden. Die Erklärung der Herkunft aus der jüdischen Überlieferung ist verschwunden. Das Motiv der Rückwärtsbewegung des Angelus Novus ist auch dem Engel der Geschichte zugeschrieben und eminent verstärkt worden. Die immer mehr oder minder negativ aufgefaßten Züge des Angelus Novus sind abgeschwächt, auf ein Erschrecken reduziert. Dafür wird sein Handlungsziel, das im Text von 1931 abstrakt angesprochen ist, ins Bild hineingenommen, freilich bei dem Engel der Geschichte: Dieser will die Folgen der Katastrophe vor seinen Füßen, die er dort sieht, wo früher der Angelus No-

verstärkt, daß ihre, vom Betrachter aus gesehen, rechten Körperteile größer gebildet sind als die entsprechenden linken. Auch der Blick der Augen, die als einzige dunkel ausgefüllt sind, geht nach rechts, so intensiv, daß der Eindruck des Schielens entsteht. Dazu kommt eine zweite Besonderheit: Die Körperteile der Figur werden von unten nach oben immer größer. Es entstehen Proportionen wie bei mittelalterlichen Holzplastiken. Die Figur erhält dadurch eine schwebende Wirkung, sie scheint in dieser Haltung emporzufliegen. Der optische Effekt wird durch die Farbverteilung des Rots unterstützt: Zu den Rändern hin ist die Farbe intensiviert, um die Figur herum scheint der Papiergrund durch. Die Helligkeit umgibt die Figur wie eine Lichterscheinung, eine Aureole.

Ihre Haare sind wie aus eingerolltem Metall geformt, ein Motiv, das Klee damals gerne benutzt. Die Augen sitzen an den Enden heller, sich von der Stirn her abziehender und verjüngender Flächen, die über die Begrenzungen des Gesichts hinausgreifen. In die Realität zurückversetzt, würde das den Eindruck ihres Hervortretens, Hervorquellens ergeben. An die Nase schließen die Bahnen der Oberlippe an, zusätzlich in einen dunk-

len, halbkreisförmigen Schatten eingebettet. Dessen Halbkreisform wiederholt sich noch zweimal.

Versucht man, der Gesichtsform eine damals aktuelle Bedeutung zu geben, dann kommt man am ehesten auf einen autoritären männlichen Typus, wie ihn viele Politikerköpfe fast formelhaft vortragen: Hindenburg, aber auch Ebert. Im geöffneten Mund sieht man unregelmäßige, fast spitze Zähne. Sie vor allem bestimmen mit den zornig gerunzelten Stirnfalten den Ausdruck eines unwillig Sprechenden, eines Schimpfenden.

Die Figur ist männlich, daran läßt eine Linienführung am Übergang vom Hals in den Körper keinen Zweifel. Es handelt sich um die Formel, die Klee damals immer benutzt, wenn er eine bekleidete Figur als männlich kennzeichnen will. Sie ist von der Kombination steifer Hemdkragen und Krawatte abgeleitet. Diese eindeutige Kennzeichnung erlaubt es, das Kleidungsstück zu benennen: Er steckt in einem Mantel von der Art eines Trenchcoats, tailliert, über der Taille mit unregelmäßigen Formen, die man mit den Mantelaufschlägen verbinden kann. Bei den Beinen ist das einzige Nichtmenschliche festzustellen: Während die Hände jeweils fünf Finger haben, sind die Füße dreigliedrig – Vogelfüße. Von ihnen abgesehen, kann die Figur als das Bild eines aggressiv redenden Mannes mit Krawatte und im Mantel gesehen werden.

Kann man die Geste der Figur genauer einordnen? Ausgehend von den Vogelfüßen, könnte man an ein heraldisches Vorbild denken. Dagegen spricht aber nicht nur Klees eindeutige Kennzeichnung der Figur als männliche Gestalt, sondern auch der Kontrapost. Näher liegt eine Geste der klassischen Ikonographie: die Orantengeste. Freilich kann die eigentliche Anbetungshaltung mit nach oben gekehrten Handflächen nicht gemeint sein. Vielmehr gibt es wohl nur eine Körpergeste, die dem Angelus Novus in mehrfacher Hinsicht vergleichbar ist: die des auferstandenen Christus. Er schwebt nach oben, hebt die Hände in einem Gestus, der Segen und Vorzeigen der Wundmale vereint.

## Auferstandener Christus

Klee ging beim Zeichnen seiner Figur also vom Bild eines aggressiv redenden Mannes im Mantel aus und gab ihm die Haltung eines schwebenden Christus. Die Einordnung der Figur in die Tradition eines christlichen Motivs hat mit dem vom Künstler gegebenen Titel eine gewisse Gemeinsamkeit, die sich jedoch nicht konkretisieren läßt. Die Figur hat keine Flügel; ohne den Titel käme man kaum auf einen Engel. Was bedeutet Angelus Novus? Die Engel wurden während der Schöpfung der Welt von Gott vor den Menschen geschaffen. Es gibt keinen Angelus Novus. Heranziehen kann man höchstens frühchristliche Erwägungen, die den Menschen nach der Auferstehung mit Engeln parallelisieren. Doch die Auferstandenen sind keine eigentlichen Engel.

Der Begriff „Angelus Novus“ wurde offenbar von Klee selbst formuliert, erfunden. Es gibt in seinem Werk etwa fünfzig Engel. Sie haben Flügel. Wenn Klee einen Engel malen will, dann malt er ihn entsprechend der üblichen Vorstellung. Diese Engel sind keine religiösen Wesen, sondern Klee benutzt sie als Projektionsfiguren. Ihr Tun und Empfinden ist menschlich. Das kommt durch seine Titel zum Ausdruck: Engel sind unfertig, häßlich, vergeblich, müssen noch lernen zu gehen oder bringen das Frühstück. Der Angelus Novus ist nicht der einzige lateinische Engel. Es gibt noch einen „Angelus militans“ und einen „Angelus triumphans“. Vielleicht ist aus dem Gleichklang dieser Titel auf eine ähnliche Zuordnung zu schließen: zum Bereich des Öffentlichen, Staatlichen, Politischen.

Auf dem Bild ist also kein Engel dargestellt. Der Körper des Mannes ist lediglich an manchen Punkten andeutungsweise zur Flugfähigkeit umgebildet worden: Die Füße sind Vogelfüße, die Hände sind mit den Mantelärmeln flügelartig verschmolzen. Aber diese Motive stehen in einem grotesken Gegensatz zum übergroßen Kopf. Die ganze Figur bekommt nicht nur durch ihre Proportionierung, sondern auch durch die lächerlichen Vogelfüßchen und die

## Der Mann im Trenchcoat

Die Figur des Bildes von Klee wird von Benjamin durchgängig als negativ, als bedrohlich bis hin zum Satanischen empfunden. Erst am Ende, 1940, ist das in der Beschreibung des Angelus Novus nur noch schwach zu spüren. Sein Pendant, der Engel der Geschichte, wird sogar zu einer Figur, deren Tun positiv bewertet werden kann. Benjamin übernimmt zunächst die jüdisch-religiöse Deutung Scholems, die er 1940 dann doch abschüttelt. Es ist klar, daß die kabbalistische oder talmudische Tradition für Klee keine Rolle gespielt hat. Schon hier beginnt die Entfernung Benjamins vom Angelus Novus. Sie endet damit, daß Benjamin in der neunten These ein neues Bild entwirft. Die Allegorisierung des Angelus Novus läßt dem Engel der Geschichte nur noch dessen Aussehen. Sie versieht ihn mit einer anderen Bedeutung.

In dem Text „Erfahrung und Armut“ von 1933 spricht Benjamin von Klee mit Worten, aus denen deutlich wird, wie er dessen Kunst sah. Zu den Folgen des Ersten Weltkriegs rechnete er den Zwang, klein, von vorn zu beginnen. In diesen Zusammenhang stellt er die Kunst Klees. Seine Figuren scheinen ihm „gleichsam auf dem Reißbrett entworfen und gehorchen, wie ein gutes Auto auch in der Karosserie vor allem den Notwendigkeiten des Motors, so im Ausdruck ihrer Mienen vor allem dem Innern. Dem Innern mehr als der Innerlichkeit: das macht sie barbarisch.“ Klee folgt also der Zeitnotwendigkeit und gestaltet seine Kunst in entsprechender Reduktion. Ausdrücklich stellt Benjamin der von Klee begriffenen, akzeptierten und bildnerisch formulierten Armut der Epoche das „hergebrachte, feierliche, edle, mit allen Opfergaben der Vergangenheit geschmückte Menschenbild“ entgegen.

Damit kann man die Ersetzung von Klees Angelus Novus durch Benjamins Engel der Geschichte parallelisieren. Der Engel der Geschichte sein eigenes Bild. Diese Figur trägt persönliche Züge. Benjamin suchte nach seinen eigenen Worten „die Geschichte in den Trümmern festzuhalten“. Der Versuch konnte nicht zu Ende geführt werden. Aber auch die Absicht des Engels der Geschichte, „die Toten zu wecken und das Zerschlagene zusammenzufügen“, mißlingt: „Er möchte wohl verweilen“, aber er kann es nicht wegen des Sturms, des Fortschritts. Ein anderer bestimmte damals die Geschichte: Adolf Hitler.

Klee zeichnete zwischen Januar und April 1920 einen redenden Mann mit aggressivem Gesichtsausdruck als aufsteigende Erscheinung, dessen messianischer Selbstanspruch durch das christologische Schema und den Titel ironisch verdeutlicht und so zurückgewiesen werden. Es ist nicht auszuschließen, daß er dazu durch das Auftreten Adolf Hitlers angeregt wurde. Hitler verkehrte in Schwabing, wo sein Stammlokal, die Osteria Bavaria, lag; er besuchte – als Maler – die Schwabinger Atelierfeste und zog jeden Abend redend durch die Kneipen. Am 24. Februar führte er die erste Großveranstaltung der DAP durch, bei deren Vorbereitung ihn seine Genossen für Größenwahn hielten. Er überschwemmte die Stadt mit roten Plakaten, verkündete die 25 Punkte des Parteiprogramms, benannte die Partei am 3. März 1920 in NSDAP um und gab ihr das Hakenkreuz als Abzeichen. Legendar wurde das Kleidungsstück, in dem er auftrat: ein alter Trenchcoat.

Die lebenslange Faszination Benjamins durch das Bild erinnert an das Motiv einer romantischen Novelle: Er verliert nahezu alles und behält nur dieses Blatt, dessen Figur ihm doch nie sympathisch ist. Er sieht in ihr sogar satanische Züge, bis er sich zuletzt brüderlich danebenstellt.