

Oskar Bättschmann

«Angelus Novus» und «Engel der Geschichte»: Paul Klee und Walter Benjamin

Benjamins «Angelus Novus»

Paul Klees «Angelus Novus» (Abb. 1) von 1920 zeigt eine schwebende Figur mit lockengeschmücktem Kopf in den Proportionen eines Kindes. Die Hände sind zur Orantenhaltung erhoben und werden durch Linien zu kurzen, kraftlosen Schwingen verbunden. Die Figur blickt dorthin, wohin sie im Schweben, im Flug, vielleicht hingetrieben wird. Allerdings deuten nur die stärkere Gewichtung des linken Flügel-Arms und das verschliffene Trapez im Bereich der Lenden die Richtung der Bewegung an. Der «Angelus Novus» starrt auf das, dem er sich im Schweben zu nähern scheint, und gegen dieses hält er den Mund aufgerissen und weist seine grossen Zähne. Seine Haarlocken drehen sich zu Schriftrollen, die ohne Zeichen sind und keine Botschaft tragen. Die vier Ecken des Blattes sind abgedunkelt, so dass der «Neue Engel» sich in einem nicht näher bestimmten hellen Oval in schwebender Bewegung hält¹.

Klees Blatt wurde in der grossen Ausstellung von 371 Werken in der Galerie Neue Kunst Hans Goltz in München 1920 gezeigt und in Wilhelm Hausensteins Buch 1921 reproduziert². Im Frühsommer 1921 veranstaltete die Galerie Goltz eine weitere Ausstellung mit Werken Klees. Anfang Juni 1921 erwarb Walter Benjamin den «Angelus Novus» zum Preis von 1.000 Mark, der zu seinem wichtigsten Besitz wurde, wie Gershom Scholem berichtet³. Das Blatt hing seit dem November 1921 in Benjamins wechselnden Arbeitszimmern in Berlin und Paris bis zu seinem letzten Domizil, das er im Juni 1940 unmittelbar vor der Besetzung von Paris durch die deutschen Truppen verliess⁴. Benjamin, der durch die Vermittlung Max Horkheimers ein Visum für die Vereinigten Staaten in Marseille erlangen konnte, versuchte mit einer kleinen Gruppe von Flüchtlingen über Spanien zu entkommen.

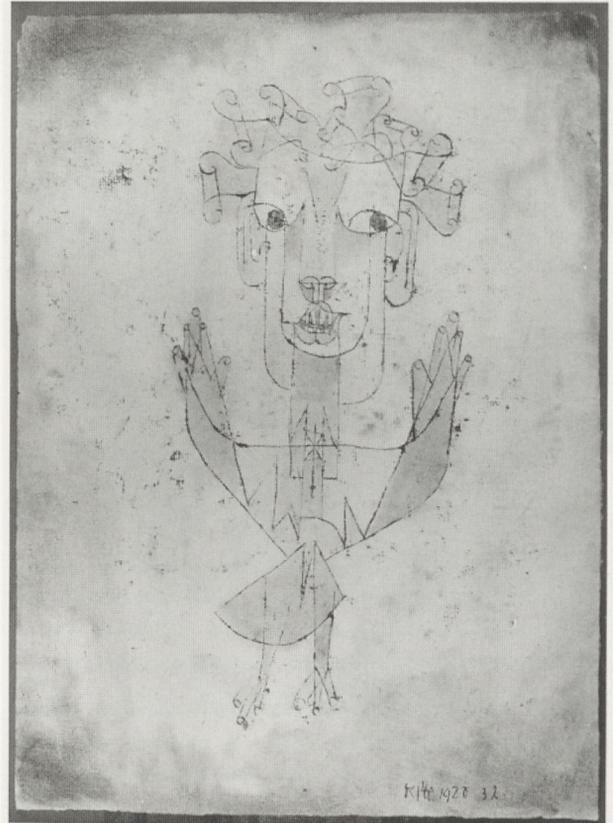


Abb. 1: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, 32, Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 31,8 x 24,2 cm, The Israel Museum, Jerusalem, Schenkung John und Paul Herring, Jo Carole und Ronald Lauder, Fania und Gershom Scholem, Inv. Nr. B 87.994.

Im spanischen Grenzort Port Bou, nördlich von Barcelona, wurde den Flüchtlingen die Abschiebung nach Frankreich angedroht. Benjamin wusste, dass ihm damit das Konzentrationslager in Deutschland bevorstand, und brachte sich mit Morphinumtabletten um.

Sein Tod bewirkte die Freilassung der anderen Flüchtlinge⁵. Für die Bewahrung der Schriften Benjamins und des *«Angelus Novus»* von Klee sorgte Georges Bataille, der die zwei Koffer in der Bibliothèque Nationale in Paris versteckte und sie nach dem Krieg an Theodor W. Adorno übergab⁶.

Gershom Scholem umschrieb die Bedeutung von Klees *«Angelus Novus»* für Benjamin als *«Meditationsbild und als Memento seiner geistigen Berufung»*⁷. Von Klees Bild ergingen in den zwei Jahrzehnten unterschiedliche Anrufungen an Benjamin. Zunächst fasste er den Engel als Boten eines hoffnungsreichen Namens in Verbindung mit einer weiblichen Gestalt auf, dann erkannte er in ihm ein *«Geschöpf aus Kind und Menschenfresser»*, darauf offenbarte sich ihm der *«Angelus Novus»* als zweideutiger Bote mit einem anderen, furchtbaren Namen, und schliesslich wurde er 1940 zum gebannten Verkünder und Betroffenen der Geschichte als Vollzug der Katastrophe.

1921 bot der Heidelberger Verleger Richard Weissbach die Redaktion der Zeitschrift *«Die Argonauten»* Walter Benjamin an. Nach dessen Ablehnung wurde das Erscheinen der Zeitschrift eingestellt. Zu Benjamins Überraschung offerierte ihm Weissbach die Gründung einer eigenen Zeitschrift, die vom Januar 1922 an erscheinen sollte. Verschiedene Briefe seit dem Oktober 1921 zeugen von der fortschreitenden Arbeit am Projekt. Einen Brief vom 27. Oktober 1921 an Scholem versah Benjamin mit der Zeichnung eines Engels, dessen Flügel in Form von Blättern über zwei unleserlich beschriftete Quader und der Bezeichnung *«Ecce Angelus in itinere»* – siehe da, der Engel auf der Reise – ausgebreitet sind⁸.

Um die Jahreswende 1921/22 verfasste Benjamin ein unerbittliches Programm für seine Zeitschrift⁹. Benjamin, der Geist und Aktualität seiner Epoche bekunden wollte, versprach *«unter gänzlicher Nichtachtung des Publikums»* sich an das zu halten, *«was als wahrhaft Aktuelles unter der unfruchtbaren Oberfläche jenes Neuen oder Neuesten sich gestaltet»*. Die Tagesnachrichten, die unfruchtbaren Neuigkeiten, sollten den Zeitungen überlassen bleiben. Benjamin nahm sich vor, *«dem kritischen Wort seine Gewalt zurückzu-*

gewinnen» und zugleich der *«annihilierenden Kritik»*, die bloss geschichtliche Zusammenhänge darlegt und bildende Vergleiche liefert, eine positive Kritik entgegen zu stellen, die *«durch Versenkung»* in das einzelne Kunstwerk von *«der Wahrheit der Werke»* Rechenschaft gibt, was sowohl von der Kunst wie von der Philosophie zu fordern sei. *«Wahre Aktualität»* hiess für Benjamin, die zeitgenössischen *«geistigen Lebensäusserungen»* darauf zu befragen, *«ob sie auf einen Ort in werdenden religiösen Ordnungen Anspruch zu erheben vermögen»*, wobei allen Okkultismen eine schonungslose Kritik angekündigt wird. Weissbach liess die radikale *«Ankündigung»* drucken, musste aber aus finanziellen Gründen auf die Zeitschrift verzichten¹⁰.

Dass die Zeitschrift den Titel von Klees *«Angelus Novus»* bezieht, teilte Benjamin am 4. Dezember 1921 an Fritz von Herzmanovsky-Orlando mit¹¹. In der *«Ankündigung»* wird das Blatt von Klee nicht erwähnt, wohl aber kommt Benjamin unvermittelt dort auf die Engel zu sprechen, wo er das unvermeidlich Ephemere der Zeitschrift zu rechtfertigen sucht. Dazu zog er die talmudische Legende von der Erschaffung unzähliger Engel für den einzigen Augenblick der Lobpreisung Gottes heran: *«Werden doch sogar nach einer talmudischen Legende die Engel – neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen – geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und in Nichts zu vergehen.»*¹² Die Kenntnis dieser Legende wurde Benjamin von Scholem vermittelt, der sich mit jüdischer Angelologie und Dämonologie beschäftigte¹³.

Klee und Benjamin

Von einem Kontakt zwischen Klee und Benjamin, die einander leicht in Bern oder München hätten treffen können, ist nichts bekannt. Die Dichte der Nachrichten und Dokumente legt die Vermutung nahe, dass eine Begegnung nie stattgefunden hat. Walter Benjamin immatrikulierte sich zum Wintersemester 1917/18 an der Universität Bern, um seine Studien, die er 1912 an der Universität Freiburg im Breisgau begonnen und in Berlin und München fortgesetzt hatte, mit einer

Dissertation abzuschliessen. Im Juni 1919 erfolgte die Promotion bei Richard Herberz an der Philosophischen Fakultät der Universität Bern mit der Arbeit «Der Begriff der Kunstkritik bei den deutschen Romantikern»¹⁴. Benjamin misstraute dem akademischen Lehrbetrieb und begründete während seines Studiums in Bern eine «Universität Muri», die der Phantasie und dem Witz den gehörigen Platz einräumen sollte, dabei aber hierarchisch organisiert war mit Benjamin als Rektor und Gershom Scholem als Pedell¹⁵. Die scherzhaft-ironische Bezugnahme auf die «Universität Muri» setzte sich des längeren fort; zum Beispiel schrieb Benjamin nach der Ausstellung des Doktordiploms der Universität Bern am 26. März 1921 an Scholem, dass er mit dem «naiv-realistischen Doktordiplom» den Anspruch erhebe, «an der Universität Muri fortan die Würde des Transzendental-Pedells» zu bekleiden¹⁶.

Am 12. April 1919 sicherte Paul Klee brieflich dem Schriftleiter der revolutionären Münchner Zeitschrift «Der Weg», Fritz Schaefer, seine Zugehörigkeit zum «Aktionsausschuss revolutionärer Künstler» zu und versprach, sein Werk und seine künstlerische Kraft zur Verfügung zu stellen. Die Gruppe «Radikale Künstler, Zürich» publizierte am 4. Mai 1919 im Feuilleton der «Neuen Zürcher Zeitung» ein Manifest, das «brüderliche Kunst» als Glaubensziel nannte und die Bereitschaft der Künstler beteuerte, als wesentlicher Teil der Gesamtkultur die Verantwortung für die kommende, ideelle Entwicklung im Staate mitzutragen¹⁷. Noch vor der Publikation brachte Hans Richter das Manifest nach München und verlas es am 22. April 1919 an der Sitzung des «Aktionsausschusses revolutionärer Künstler»¹⁸. Richter stellte 1918 und 1919 die Verbindung zwischen Berlin, Zürich und München sicher und damit zwischen dem Dadaismus und der linksgerichteten Kulturpolitik. Für den Berliner Aufruf «An alle Künstler!» vom April 1919 lieferte Hans Richter die Zeichnung «An die Freiheit» (Abb. 2), die den biblischen Kampf Jakobs mit dem Engel auf den Künstler und seine Segnung durch die sozialistische Republik übertrug¹⁹.

Klees Beteiligung an den kunstpolitischen Aktivitäten in München ist weitgehend geklärt durch die



Abb. 2: Hans Richter, *An die Freiheit!*, in: *An alle Künstler!*, Berlin: {Fackel} 1919, S. 17.

Arbeiten von Werckmeister, Weinstein und anderen²⁰. Bei aller Vorsicht sah Klee durch die Kunstpolitik der Räterepublik seine Chance gekommen, die soziale Wirkung seiner Kunst zu verstärken und eine sichere Anstellung zu erhalten. Die Zerschlagung der Räterepublik, die Ermordung von Gustav Landauer und die Verhaftung von Ernst Toller, Hans Richter und anderen Mitgliedern des Aktionsausschusses bewogen Klee zur Flucht in die Schweiz. Am 12. Juni 1919 langte er nach einer Flucht über den Bodensee in Bern an²¹. Am 22. Juni schrieb Klee an seine Frau von Zürich, dass er die Zürcher Dadaisten kennen gelernt und eine Ausstellung für den nächsten Monat vereinbart habe²². Am

18. Juli kündigte Klee seiner Frau seine unmittelbar bevorstehende Rückreise nach München an und teilte zugleich die Anleitungen für seinen Sohn Felix für die Reise von München über Zürich nach Bern mit²³. Ende November 1920 verhandelte Klee mit Walter Gropius über die Berufung an das Bauhaus in Weimar, und im September 1921 übersiedelte die Familie Klee von München nach Weimar²⁴.

Auf welchem Weg die Wahrnehmung von Klees Werken durch Benjamin zustande kam, ist nicht sicher zu rekonstruieren. Als Benjamin sich in der Schweiz aufhielt, waren Werke Klees in Ausstellungen in Bern, Basel und Zürich präsent; die Eröffnungsausstellung der Kunsthalle Bern im Oktober/November 1918 enthielt vier Werke Klees²⁵. Ob Benjamin eine dieser Ausstellungen besucht oder zuvor in Berlin oder München Ausstellungen mit Werken Klees gesehen hat, ist aus den bekannten Dokumenten unmöglich zu eruieren. Benjamin bezog sich erstmals auf Klee in einem Brief, den er am 22. Oktober 1917 von Bern an Gershom Scholem richtete. Darin kündigte Benjamin die Übersendung eines Aufsatzentwurfs über Malerei und Graphik an, der Scholems Ausführungen über den Kubismus widersprechen werde. Über Klee schrieb er: «Der einzige Maler unter den neuen der mich in diesem Sinne berührt hat ist Klee, andererseits aber war ich mir über die Grundlagen der Malerei noch viel zu sehr im unklaren um von dieser Ergriffenheit zur Theorie fortzuschreiten. ... Von den modernen Malern Klee, Kandinsky und Chagall ist Klee der einzige der offensichtliche Beziehungen zum Kubismus aufweist.» Benjamin mochte Klee dennoch nicht dem Kubismus zuordnen, weil er derartigen Bezeichnungen misstraute²⁶.

Er erwähnte Klee wieder in einem Brief vom 24. Juli 1919, den er von seinem Sommeraufenthalt in Iseltwald am Brienersee an seinen Freund Ernst Schoen in Deutschland richtete, also noch vor dem Erscheinen der Monographien von Zahn und Hausenstein über Klee²⁷. Neben der Mitteilung von Privatem ging es Benjamin im Brief vor allem um die Empfehlung der Kinderbilder der dreizehnjährigen Annemarie Hennings, der Tochter aus erster Ehe von Emmy Hennings, für eine

Ausstellung unter einem Titel wie «Expressionistische Kinderbilder» in der Galerie von Friedrich Möller in Berlin. Hugo Ball, Emmy Hennings und Walter und Dora Benjamin wohnten eine Zeit lang nebeneinander an der Marzlistrasse in Bern²⁸. Von den Bildern der jungen Annemarie Hennings schrieb Benjamin, dass sie «meist das Zusammensein von Menschen, sei es mit Dämonen, sei es mit Engeln» zum Gegenstand hätten und sie sich mit «der bessern Masse des Expressionismus» berühren würden, von der er allerdings «drei grosse Maler», nämlich Chagall, Kandinsky und Klee ausnehme²⁹.

Durch Hugo Ball lernte Benjamin wahrscheinlich Hans Richter und Ernst Bloch kennen³⁰. Benjamin schrieb am 27. Februar 1919 einen Brief an Francis Picabia, verdankte ihm die Übersendung eines Buches und versprach, einige Zeilen darüber zu schreiben, von denen er hoffe, dass sie Hans Richter publizieren würde³¹. Ernst Bloch hielt sich mit seiner Frau Else von 1917 bis 1919 in Bern, Thun und Interlaken auf. Von Bloch und seinem soeben erschienenen Buch «Geist der Utopie» war Benjamin beeindruckt, aber seine geplante Besprechung des Buches erschien nie³². Hugo Ball kehrte mit der Familie im März 1920 für fünf Monate nach Deutschland zurück, übersiedelte danach in das Dörfchen Agnuzzo am Luganersee, wo er nach der Konversion zum Katholizismus seine hagiographischen Studien aufnahm, die er vom Oktober 1921 bis zum August 1922 in München fortsetzte, die im Buch «Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben» von 1923 resultierten³³. Es ist möglich, dass Klee sich an Balls Angelologie nach dem Pseudo-Dionysius Areopagita erinnerte, als er in den letzten Lebensjahren seine Heerscharen von Engeln unterschiedlichster Stufen erschuf³⁴.

Am 23. Juli 1920 schrieb Benjamin von Berlin an Scholem, dass ihn Dora zum Geburtstag «mit einem wunderschönen Bilde von Klee, betitelt: Die Vorführung des Wunders» (Abb. 3) beglückt habe³⁵. Der Mitteilung folgen Frage und Bekenntnis: «Kennen Sie Klee? Ich liebe ihn sehr und dieses ist das schönste von allen Bildern, die ich von ihm sah.»³⁶ In Berlin besuchte Benjamin im April 1921 mit Julia Cohn «eine klei-

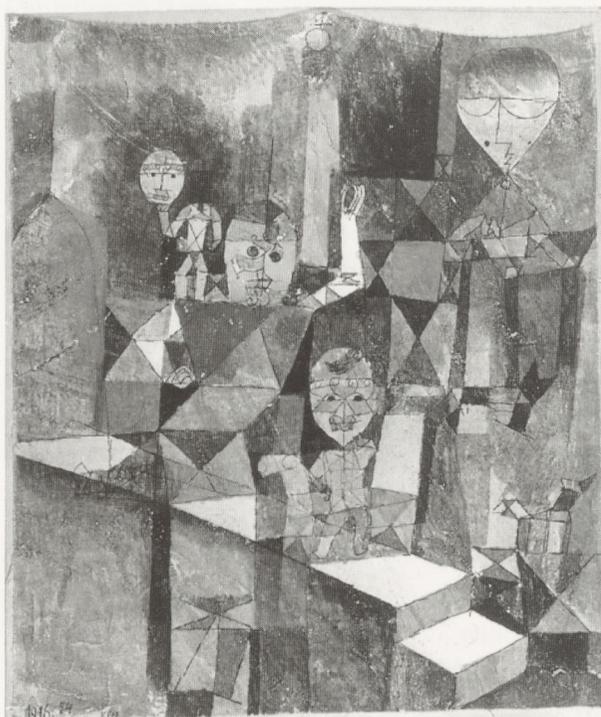


Abb. 3: Paul Klee, *Vorführung des Wunders*, 1916, 54, Aquarell und Feder auf Gipsgrundierung auf Karton, 26,4 x 22,4 cm, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Allan Roos, M. D. und B. Mathieu Roos, Inv. Nr. 395.62.

ne Klee-Ausstellung am Kurfürstendamm», wie er Scholem berichtete³⁷. Nach dem Erwerb des *«Angelus Novus»* brachte Benjamin das Blatt in die Wohnung von Gershom Scholem an der Türkenstrasse in München, die dieser mit Elsa Burchardt und Ernst Schoen teilte. Von Breitenstein in Österreich schrieb Benjamin am 16. Juni 1921 an Scholem scherzhaft, «das himmlische Kleeblatt [habe] drei neue Blätter angesetzt», wie dem *«Zentralblatt für Angelologie»* zu entnehmen sei. Darunter fügte Dora Benjamin zwei Konstellationen der Initialen G.E.E. für Drillinge, Zwillinge und Einlinge an, womit Elsa Burchardt, Gershom Scholem und Ernst Schoen gemeint waren, und setzte auf der folgenden Zeile hinzu: *«A.N. Das bedeutet den Neu-erschaffenen Kabbalabeschützer»*³⁸. A.N. ist Klees *«Angelus*

Novus». Die folgende Zeile lautet: *«E.B. Das bedeutet den abgeratzten Einling»*, was sich taktlos auf Ernst Bloch bezog, dessen Frau Else von Stritzky am 2. Januar 1921 in München gestorben war³⁹.

Kind und Menschenfresser

In *«Erfahrung und Armut»* von 1933 stellte Benjamin den Verlust an Erfahrung als Folge des Weltkriegs und der Entfaltung der Technik fest. Doch wendete er darauf die Erfahrungsarmut, das neue Barbarentum, in einen positiven Begriff: *«Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den neuen Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken.»* Als Belege für die Unerbittlichen unter den grossen Schöpfern, die zuerst alles vom Tisch fegen, wurden Descartes und Einstein und ferner die Kubisten und Klee genannt: *«Denn Klees Figuren sind 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.»* Zu den besten Köpfen der Gegenwart, die sich durch *«gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm»* kennzeichnen, zählte Benjamin den Dichter Bert Brecht, den Architekten Adolf Loos und den Maler Paul Klee: *«Ein so verschachtelter Künstler wie der Maler Paul Klee und ein so programmatischer wie Loos – beide stossen vom hergebrachten, feierlichen, edlen, mit allen Opfern der Vergangenheit geschmückten Menschenbilde ab, um sich dem nackten Zeitgenossen zuzuwenden, der schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt.»*⁴⁰

1931 hatte Benjamin in seinem problematischen Essay über Karl Kraus, den man nur mit Bestürzung lesen kann, Ursprung und Zerstörung miteinander verbunden und so den Satz von Kraus *«Ursprung ist das Ziel»* dynamisiert⁴¹. Benjamin hebt die schillernde Figur von Kraus, auf die partiell *«das Licht vom Schöpfungstage»* fällt, von einem dunklen Grund ab, der

nicht die Zeitgenossenschaft sei, «sondern die Vorwelt oder die Welt des Dämons», dessen Ausdruck in der Eitelkeit Kraus' zu sehen sei. Als Ursprung des Satirikers erkennt Benjamin den Menschenfresser: «Der Satiriker ist die Figur, unter welcher der Menschenfresser, der Unmensch, von der Zivilisation rezipiert wurde.» Die Arbeit des Unmenschen, der sich mit der destruktiven Natur solidarisiert, besteht aus Zerstörung und Reinigung, dem Gegensatz zum Schöpferischen: «Und darum steht der Unmensch als der Bote realeren Humanismus unter uns. Er ist der Überwinder der Phrase.⁴²» Dieser Bote des «realeren», nicht des klassischen Humanismus ist der Unmensch, das heisst der neue Engel. Zum Schluss des Essays ruft Benjamin den «Angelus Novus» Klees auf als einen Engel, «der die Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähme, als beglückte, indem er ihnen gäbe» und zur Einsicht in «eine Humanität, die sich an der Zerstörung bewährt». Dieser Gegensatz zwischen dem nehmenden und befreienden und dem gebenden und beglückenden Engel lässt sich illustrieren mit den beiden frühen Engeln Klees, dem «Angelus Novus» und dem gebenden Engel in «Ein Engel bringt das Gewünschte», einer Zeichnung von 1913, die 1920 in eine Lithographie umgesetzt wurde (Abb. 4)⁴³.

Benjamin beendet den Essay mit einer wechselseitigen Überlagerung des «Angelus Novus» und Karl Kraus und mit einer neuen Fassung der talmudischen Legende. Kraus hat nach Benjamin durch die Verbindung von Ursprung und Zerstörung in neuer Selbstbe-scheidung die Herrschaft des «Dämons» bezwungen: «Nicht Reinheit und nicht Opfer sind Herr des Dämons geworden; wo aber Ursprung und Zerstörung einander finden, ist es mit seiner Herrschaft vorüber. Als ein Geschöpf aus Kind und Menschenfresser steht sein Bezwinger vor ihm: kein neuer Mensch; ein Unmensch; ein neuer Engel.⁴⁴» Klees «neuer Engel» wird zur allegorischen Figur des «Unmenschen» Karl Kraus und erhält entsprechend die Züge des Menschenfressers. Daran schliesst sich die Vermutung an, der «neue Engel» könnte einer aus der talmudischen Legende sein, doch zweifelt Benjamin, ob er eine Hymne singe oder Anklage erhebe.



Abb. 4: Paul Klee, *Ein Engel bringt das Gewünschte*, 1920, 91, Lithographie, 1. Zustand, 19,6 x 14,5 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. G 60.

Vermutlich lässt sich die Verbindung «Geschöpf aus Kind und Menschenfresser» aus Sigmund Freuds psychoanalytischer Interpretation von Problemen der kulturellen Entwicklung ableiten. In der Abhandlung «Die Zukunft einer Illusion» von 1927 nannte Freud drei anfängliche wirksame Verbote: Inzest, Kannibalismus und Mordlust. Mit diesen drei Verboten hat nach Freud «die Kultur die Ablösung vom animalischen Urzustand begonnen», und dennoch werden die Triebwünsche, deren Erfüllung damit versagt ist, «mit jedem Kind von neuem geboren»⁴⁵.

Der geheime Name:

Agesilaus Santander alias «Der Angelus Satanas»

Gershom Scholem breitete 1972 in einem längeren Aufsatz die mystisch-biographische Beziehung Benjamins mit dem «Angelus Novus» von Klee aus. Im Zentrum stehen die beiden Fassungen des autobiographischen Textes «Agesilaus Santander», die während Benjamins zweitem Aufenthalt auf Ibiza im Sommer 1933 entstanden sind⁴⁶. «Agesilaus» ist der Name eines um 442 v. Chr. geborenen Königs von Sparta, der an einem Fuss lahmt; «Santander» ist eine nordspanische Stadt, die ihre Bezeichnung von einem dem heiligen Andreas geweihten Ort ableitet (Fanum Sancti Andreae). Die Texte beginnen mit einer Anspielung auf den «geheimen» hebräischen Namen, der einem jüdischen Knaben bei der Beschneidung verliehen wird. Der Verfasser beteuert, den geheimen Namen, mit dem ihn die Eltern zur Verbergung seines Judentums versahen, zuvor nie genannt zu haben, weil dies zum Verlust der «Menschenähnlichkeit» geführt hätte. Scholem zog dazu die jüdische Tradition vom persönlichen Engel eines Menschen heran, der sein himmlisches Selbst darstellt, seinen Namen aber nicht preisgibt und zu seinem Menschen in scharfe Opposition treten kann. Scholem, der «Agesilaus Santander» als die geheimen Namen Benjamins auffasste, versuchte eine kabbalistische Entschlüsselung, indem er sie als Anagramm einer anderen Nennung las, die mit einem hinzugesetzten «i» versiegelt sei: «Der Angelus Satanas». Scholem wusste nicht, dass die beiden Namen, die Benjamin ihm nicht nennen wollte, «Benedix Schönflies» waren, doch entwertet diese Unkenntnis seine Ausführungen über die Texte «Agesilaus Santander» nicht⁴⁷.

Dieser schöne und stolze Angelus, der wegen seiner Superbia in die Hölle gestürzte Luzifer, hatte nämlich, bevor er aus dem Anagramm «Agesilaus Santander» hervortrat, sich als «Neuer Engel» ausgegeben und sein Bild an die Wand geheftet, bevor sein anderer Name erkannt werden konnte: «Im Zimmer, das ich in Berlin bewohnte, hat jener, ehe er aus meinem Namen gerüstet und geschient ans Licht trat, sein Bild an der Wand befestigt: Neuer Engel. Die Kabbala erzählt, dass Gott in jedem Nu eine Unzahl neuer Engel schafft, die jeder

nur bestimmt sind, ehe sie ins Nichts zergehen, einen Augenblick das Lob von Gott vor seinem Thron zu singen. Als solchen Engel gab der Neue sich aus ehe er sich nennen wollte. Nur fürchte ich, dass ich ihn ungebührlich lange seiner Hymne entzogen habe. Im Übrigen hat er mir das entgolten. Indem er nämlich sich den Umstand zunutze machte, dass ich unterm Saturn zur Welt kam – dem Gestirn der langsamsten Umdrehung, dem Planeten der Umwege und der Verspätungen – schickte er seine weibliche Gestalt der männlichen im Bilde auf dem längsten verhängnisvollsten Umweg nach, obschon doch beide einmal – nur kannten sie einander nicht, aufs innigste benachbart gewesen waren.»

Scholem bezieht die «weibliche Gestalt» des Engels auf Julia Cohn, eine junge Bildhauerin, zu der Benjamin, kurz bevor ihn Klees «Angelus Novus» erstmals treffen sollte, eine leidenschaftliche Liebe gefasst hatte, die unerwidert blieb, und die Rache des Engels am Saturnskind auf die dadurch ausgelöste zerstörende Krise⁴⁸. Julia Cohn, die Schwester eines Klassenkameraden, hatte Benjamin bereits 1912 kennen gelernt. Sie hielt sich in München auf, als Benjamin dort vom Herbst 1915 bis zum Sommer 1916 studierte, und sie kehrte im April 1921 nach Berlin zurück und wohnte bei Dora und Walter Benjamin⁴⁹. Dieser versah seinen Essay «Goethes Wahlverwandtschaften», der in zwei Teilen 1924 und 1925 erschien, mit einer Widmung an sie, die aber vom Herausgeber, Hugo von Hoffmannsthal, im Erstdruck weggelassen wurde⁵⁰.

Zur Rache des Engels, der «ungebührlich lange seiner Hymne entzogen» wurde, erinnerte Scholem an Jakobs Kampf mit dem Engel nach Genesis 32, 25–30. Dieser Engel, der Jakob nicht überwältigen konnte, verrenkte ihm im Morgengrauen die Hüfte um endlich loszukommen, doch Jakob gab ihn nicht frei ohne den Segen zu erhalten und den Namen des Engels zu erfahren. Statt seines eigenen Namens nannte der Engel den neuen Namen Jakobs, «Israel». Scholem führt überlieferte Dispute über die Frage an, ob dieser Engel Luzifer war oder ein lichter neuer Engel, den Jakob durch den nachtlangen Kampf am Singen der Hymne gehindert hat⁵¹.



Abb. 5: Gustave Doré, *Luzifer im untersten Kreis der Hölle*, Holzstich, 19,5 x 24,3 cm, in: *L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré*, Paris: Hachette, 1877, Bd. 2, Tf. 73.

Die gehemmte Bedrohung durch einen Engel von satanisch-englischer Doppelnatur zeigt die zweite Fassung des Textes *«Agesilaus Santander»* an: «Denn auch er selbst, der Klauen hat und spitze, ja messerscharfe Schwingen, macht keine Miene, [sich ?] auf den, der [ihn ?] gesichtet hat, zu stürzen. Er fasst ihn fest ins Auge – lange Zeit, dann weicht er stossweis, aber unerbittlich zurück. Warum? Um ihn sich nachzuziehen, auf jenem Wege in die Zukunft, auf dem er kam und den er so gut kennt, dass er ihn durchmisst

ohne sich zu wenden und den, den er gewählt hat, aus dem Blick zu lassen. Er will das Glück ...⁵²» Die Ausführungen sind rätselhaft. Bestätigt wird, dass «Satan» der andere Name des Engels ist, denn der gefallene Luzifer ist mit Klauen und spitzen Schwingen bewehrt. So zeigte ihn Gustave Doré in seiner Illustration zum 34. Gesang über die Hölle von Dantes *«Göttlicher Komödie»* von 1877 (Abb. 5). Der Angelus Satanus weicht bei Benjamin zurück, um ihn als Erwählten in die Zukunft nachzuziehen, doch welcher Art könnte

das Glück sein, das er angeblich will? Ist es erneut eine Täuschung wie beim ersten Namen oder handelt es sich um ein wiederholtes dialektisches Umschlagen vom einen ins andere oder um eine Kette von Figuren nach Benjamins Interpretation der Allegorie?

Benjamin: «Engel der Geschichte», 1940

In seine letzte Schrift «Über den Begriff der Geschichte» von 1940 fügte Benjamin einen Text über den «Angelus Novus» ein, der nach einer kurzen Beschreibung zu einer allegorischen Interpretation überspringt: «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 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.⁵³»

Die Arbeit «Über den Begriff der Geschichte» ist Benjamins kritische Zerstörung der historistischen Einfühlung, des vulgärmarxistischen und des sozialdemokratischen Fortschrittsglaubens, des Konformismus als Werkzeug der herrschenden Klasse und der akademischen Konstruktion einer Kontinuität der Geschichte. Dagegen stellt Benjamin die Verbindung des historischen Materialismus mit der Theologie, die These von der «schwachen messianischen Kraft» jeder Generation und deren Aufgabe, das historische Kontinuum aufzusprengen. Zur Destruktion und Rettung heisst es in den Notizen: «So stark wie der destruktive Impuls, so stark ist in der echten Geschichtsschreibung der Impuls der Rettung.» Das Gewesene muss nicht so

sehr aus der Missachtung gerettet werden als vor «einer bestimmten Art seiner Überlieferung»⁵⁴. Benjamins Historiker hat nicht die Vorstellung einer homogenen Zeit, fasst «Geschichte» nicht als Gegenstand und steht nicht ausserhalb ihrer, sondern er erfasst «die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist», und ihm wird die Aufgabe übertragen, aus dem Vergangenen den «Funken der Hoffnung» zu schlagen⁵⁵.

Benjamins letzte Beschreibung und dialektische Interpretation von Klees «Angelus Novus» verknüpft sich mit verschiedenen bildlichen Vorstellungen. Benjamin dachte in Bildern und drückte sich in Bildern aus, vornehmlich in dialektischen, die in ihr Gegenteil umschlagen oder sich in andere verwandeln. Die eine bildliche Vorstellung, die für die Interpretation von Klees Bild aktiviert wird, ist die angsterfüllt fliehende Figur, die in Fluchtbewegung auf das zurückschaut, was ihre Angst verursacht und sie in die Flucht treibt. Diese Figur dient vom 16. bis ins 18. Jahrhundert dem

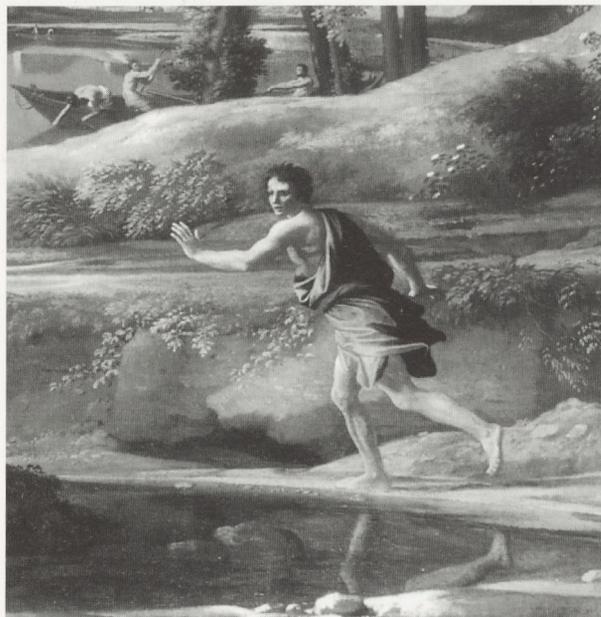


Abb. 6: Nicolas Poussin, *Landschaft mit einem Mann, der von einer Schlange getötet wird* (Detail), 1648, Öl auf Leinwand, 119,5 x 199 cm, National Gallery, London.



Abb. 7: Cesare Ripa, *Historia*, in: Cesare Ripa, *Iconologia ... ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zaratino Castellini*, Venedig: C. Tomasini, 1645, S. 269.

bildlichen Ausdruck der höchsten, tödlichen Angst. Von der 1582 in Rom entdeckten spätantiken Gruppe der Niobiden, die vergeblich den tödlichen Pfeilen von Apoll und Artemis zu entfliehen versuchen, wurde diese Ausdrucksfigur mehrfach sanktioniert. Caravaggio fügte eine solche Fluchtfigur in das ›Martyrium des Hl. Matthäus‹ von 1600 ein, und Nicolas Poussin brauchte die in höchster Angst fliehende Figur, die gebannt auf das schreckliche Ereignis zurückblickt, für die ›Landschaft mit einem Mann, der von einer Schlange getötet wird‹ von 1648 (Abb. 6).

Mit dieser Figur des erschreckt zurückblickenden Fliehenden eignet sich die ausdruckslose *Historia* aus der vielfach aufgelegten, seit 1603 illustrierten *Iconologia* von Cesare Ripa bei Benjamin den Ausdruck des gebannten Starrrens an. Ripa beschrieb die *Historia* als

weissgekleidete geflügelte Frau, die nach rückwärts schaut und nach vorwärts in ein Buch schreibt, das auf die Schultern Saturns gelegt ist. Die Flügel befähigen die *Historia*, sich mit den Zeiten zu bewegen. Sie wendet sich nach rückwärts zum Vergangenen, überantwortet es der *Memoria* und überliefert es dem Künftigen. Ihr Fuss steht auf einem Stein, damit sie sicher der Korruption widerstehen kann. Der einfache Holzschnitt (Abb. 7), der in der Ausgabe von 1645 die *Historia* darstellt, zeigt sie mit geöffneten Flügeln und gibt ihr einen harmlosen Saturn mit Sense bei; erst Cesare Orlandis Ausgabe von 1764–1767 ordnet ihr den Zerstörer und Kinderfresser Saturn zu⁵⁶.

Benjamins ›Engel der Geschichte‹, diese Figur aus Angst und *Historia*, starrt zurück auf die Urlandschaft der Geschichte als Katastrophe, fähig der Erkenntnis, aber unfähig zu Flucht, Gegensteuer oder Rettung. Dem Starren des Engels, seiner Untätigkeit und der Vorstellung der Geschichte als Anhäufung von Trümmern sind weitere Allegorien zuzuordnen. Im Trauerspielbuch zitiert Benjamin aus der Abhandlung über Dürers *Melencolia I* von Erwin Panofsky und Fritz Saxl von 1923 die Bemerkungen über die Entsprechung von Melancholie und Saturn, dem «Dämon der Gegensätze». Saturn und Melancholie unterwerfen die Seele der Trägheit und dem Stumpfsinn, doch können beide auch «die Kraft der Intelligenz und Kontemplation» verleihen, nicht ohne die Gefährdung durch Trübsinn und irre Ekstase mit sich zu führen⁵⁷. An Dürers Stich *Melencolia I* (Abb. 8) von 1514, der den nächtens brütenden Engel Melancholie mit Gerätschaften und Sinnbildern umgibt, bemerkte Benjamin vor allem den Stein als Sinnbild für die Todsünde des Melancholikers, die *Acedia* – Trägheit des Herzens –, ferner die Kugel als Sinnbild der Konzentration, der Versenkung, und schliesslich das magische Quadrat und die Waage als Sinnbilder Jupiters. Die Konjunktion von Saturn und Jupiter verband Benjamin mit dem gegensätzlichen Ausdruck in Dürers Melancholie, dem dumpfen Brüten und der divinatorischen Konzentration⁵⁸.

Der «Engel der Geschichte», den Benjamin in Klees Blatt sieht, trägt den doppelten Ausdruck der Dürerschen geflügelten Melancholie und ist wie diese von



Abb. 8: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Kupferstich, 24,3 x 18,7 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.

tiefer Einsicht und lähmender Untätigkeit gebannt. Das Trümmerfeld der Geschichte, worauf dieser Engel starrt, findet sich vorgezeichnet in der <Allegorie auf die Unsterblichkeit der Tugend> (Abb. 9), mit der Hendrik Goltzius 1586 zur Vorgabe einer Hoffnung die Serie der <Helden Roms> für Kaiser Rudolph II. beschloss⁵⁹. Bei Goltzius ist das Ergebnis der Geschichte in ihrem Schauplatz aus Trümmern und Ruinen ausgebreitet zum dialektischen Gegensatz zu den Heroen. Nicht diese, sondern allein die junge Tugend – *Virtus* – vermag mit fruchtbarem Schoss aus einem Erdloch neben ihrem Sarkophag wieder zu erstehen am Schauplatz des Chaos. Dazu hält die *Virtus* triumphierend den aus dem Feuer sich verjüngt erhebenden Phönix in die Höhe, und zur Bestätigung durch die Natur ist ihr

der Hirsch beigegeben, der das alte Geweih abstößt zum Wachstum des neuen. Dem Buch *Historia*, das auf dem Sarkophag zwischen Totenschädel und Vase aufgeschlagen liegt, kann die Tugend entnehmen, dass alles in Chaos und im Nichts endet, und die geflügelte Sanduhr über ihrem Kopf verkündet selbst ihr das unerbittliche Verrinnen der Zeit. Dem entgegen stehen die Inschriften auf dem Sarkophag, die ihre erneuerbare Blüte rühmen: «Alles verfällt dem Tod, einzig die Tugend kennt nicht den Tod. Sie allein blüht durch



Abb. 9: Hendrik Goltzius, *Allegorie auf die Unsterblichkeit der Tugend*, 1586, Kupferstich, 32,3 x 23,4 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

unerschöpfliche Nachkommenschaft in voller Kraft.» Über dem Totenschädel erhebt sich mit weit schwingenden Flügeln phantastisch ihre Fama mit den Posauen des Nachruhms. Die Verse von Frans van Est erinnern an die Kürze des Menschenlebens und an das Versinken selbst der Tugend und der Helden in ewigem Chaos: «Ja sogar die berühmte Tugend und die Heldentaten der Vorfahren versinken im ewigen Chaos und werden in der Finsternis sein: du Scaevola, Curtius, Cocles, und du, zweiter Horatius, ihr seid Asche, Rauch und Dunst, Nichts.»

Goltzius gibt eine Allegorie der Geschichte als Zerstörung, deren Schauplatz ein Trümmerfeld ist, das als Bild des Chaos das Ende von allem bezeugt. Seinem Glauben an die Auferstehung der Tugend entspricht bei Benjamin der Funke einer bedingten messianischen Hoffnung in die Geschichtsschreibung: «Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.⁶⁰» Der ständig siegende Feind sind für Benjamin die Herrschenden, ihr Widerpart sind die Historiker, die das Kontinuum aufsprengen für eine direkte Konfrontation der Gegenwart mit dem Vergangenen.

Klees «Engel der Geschichte», 1940

In seiner letzten Auslegung von Klees «Angelus Novus» wandte Benjamin das Verfahren an, das er im «Ursprung des deutschen Trauerspiels» als Allegorisierung charakterisiert hatte: der Gegenstand ist auf Gnade oder Ungnade dem Allegoriker ausgeliefert, der ihm die Bedeutung verleiht und in dessen Hand sich dieser in einen anderen wandelt, der ihm gemäss dem Schriftcharakter der Allegorie den «Bereich verborgenen Wissens» aufschliesst⁶¹. Damit ist die Scheidung von Einsicht und Willkür verunmöglicht. Benjamin erkannte 1940 im «Angelus Novus» das vom Tod gezeichnete Antlitz, die *facies hippocratica*, wieder, das er im Trauerspielbuch der Allegorie im Gegensatz zum Symbol zuerkannt hatte: «Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz



Abb. 10: Paul Klee, *Der Held mit dem Flügel*, 1905,38, Radierung auf Zink, 25,7 x 16 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. G 14.

der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem, was sie als Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus.⁶² Während seiner Bearbeitung der barocken Allegorie konnte Benjamin nicht ahnen, dass alles Leidvolle und Verfehlte der Geschichte schliesslich im Emblem des Totenkopfs der nationalsozialistischen SS seine Ausprägung finden würde.

O. K. Werckmeister machte 1981 auf eine unerklärliche Analogie zwischen Benjamins letzter Interpretation des «Angelus Novus» und einigen Tagebuchnotizen von Klee aufmerksam, die zu Beginn des Jahres 1915 aufgezeichnet und später abgeschrieben und redigiert wurden. Die Übereinstimmung der Texte von 1915 und 1940 kann rational nicht erklärt werden, denn Klee konnte die Überlegungen Benjamins nicht errahnen, und Benjamin konnte die Notiz von Klee nicht kennen, die erst 1957 durch die Veröffentlichung der Tagebücher von Klees Sohn Felix publik gemacht wurde⁶³. Klees Notiz von 1915, die im Zusammenhang mit der ständig wiederkehrenden Selbstvergewisserung als Künstler zu sehen ist, lautet: «Heute ist der gestrige-heutige Übergang. In der grossen Formgrube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefert den Stoff zur Abstraktion. Ein Bruchfeld von unechten Elementen, zur Bildung unreiner Kristalle ... Ich habe diesen Krieg in mir längst gehabt. Daher geht er mich innerlich nichts mehr an. Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten, musste ich fliegen. Und ich flog. In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in der Erinnerung, wie man zuweilen zurückdenkt. Somit bin ich «abstrakt mit Erinnerungen». ⁶⁴» Werckmeister hat herausgearbeitet, dass Klee im ersten und zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts das Fliegen als «ambivalente Metapher für Triumph und Scheitern der künstlerischen Imagination» betrachtete⁶⁵. Ein frühes Dokument für diese Ambivalenz ist das tragikomische Sinnbild «Der Held mit dem Flügel» (Abb. 10), der unentwegt Flugversuche macht, obwohl ihn die Natur nur mit einem Engelsflügel ausgestattet hat⁶⁶. Während des Krieges leistete Klee zunächst Dienst auf dem Feldflugplatz Schleissheim, bevor er zur Fliegerschule Gersthofen versetzt wurde, wo er ironischerweise die Aufgabe bekam, Flugzeugabstürze zu photographieren. Werckmeister hat Klees dualistisches Komplementärverhältnis «zwischen dem schockhaft wirklichen Erlebnis des Absturzes in Tod und Trümmer und der entgegengesetzten abstrakten Allegorie eines Aufstiegs zu dauerhafter künstlerischer Existenz» eingehend analysiert⁶⁷.

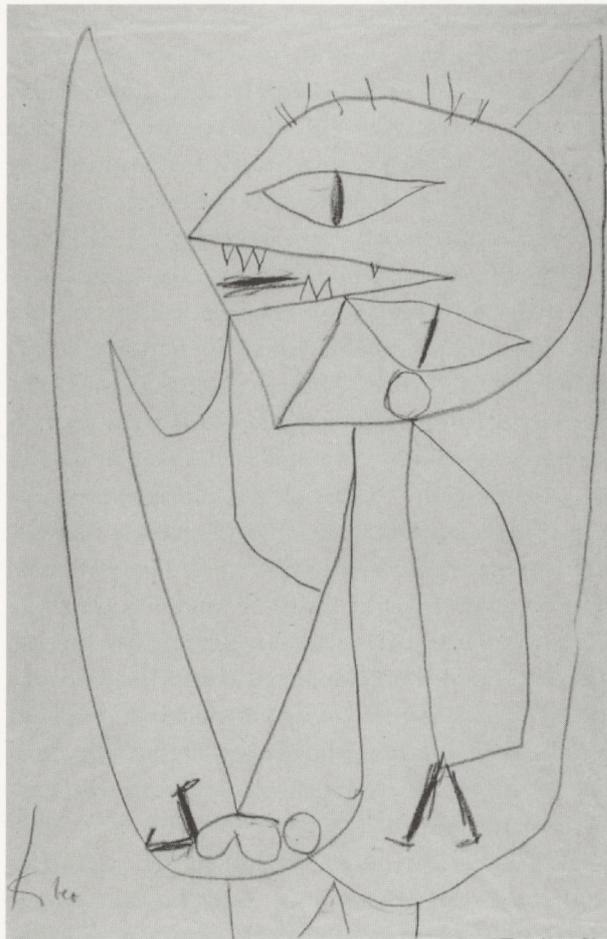


Abb. 11: Paul Klee, *Chindlifrässer*, 1939, 1027, Kreide und Rötel auf Papier und Karton, 44,5 x 30 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. Z 1975.

Zur Festigung der Übereinstimmungen zwischen Klee und Benjamin zog Werckmeister Parallelen zwischen Klees neuer Konstituierung der Malerei in der Bauhauszeit und Benjamins Bearbeitung einer «Urgeschichte der Moderne» im *Passagen-Werk*, die beide Zerstörung und Neubegründung eingeschlossen hätten⁶⁸. Die Koinzidenzen zwischen Klee und Benjamin sind weiter zu konkretisieren. 1939 versah Klee eine Zeichnung mit dem Titel «Chindlifrässer» (Abb. 11). Die Zeichnung zeigt eine grosse Figur mit kindlich proportioniertem Kopf und zahnbewehrtem Mund.

Der Oberkörper wird gebildet aus zwei symmetrisch angelegten Formen, die oben in einer Spitze enden und unten mit einem Bogen abschliessen. Im einen Bogen liegt eine kleine Figur hilflos strampelnd auf dem Rücken, im anderen Bogen ist eine erwachsene Figur eingezeichnet, deren Füsse eine Bewegung in Richtung auf das Kind anzeigen, deren Kopf aber im Kiefer des «Chindlifrässers» eingezeichnet ist. Klees «Chindlifrässer» ist ein Engel. Die Bezeichnung lässt sich mit der Figur des um 1545 auf dem Kornmarktplatz in Bern errichteten «Kindlifresserbrunnens» verbinden⁶⁹. Der kinderfressende Engel könnte durchaus von Benjamins Interpretation von Klees «Angelus Novus» als ein «Geschöpf aus Kind und Menschenfresser» ange-regt sein, die im Aufsatz über Karl Kraus am 10. März 1931 in der «Frankfurter Zeitung» publiziert worden war⁷⁰.

Von den über fünfzig Darstellungen von Engeln, die Klee hervorgebracht hat, entstand der überwiegende Teil in den letzten beiden Lebensjahren. Die meisten Engeldarstellungen sind als Strichzeichnungen mit Fettkreide auf Papier ausgeführt. Viele der Engel sind unfertige oder missratene Zwischenwesen: «Mehr Vogel» heisst einer, dessen Erschaffung als verunglückt angesehen wird, dagegen lässt die Zeichnung «Engel, noch hässlich» auf eine künftige Verschönerung hoffen, und verschiedene andere Zeichnungen verweisen durch ihre Titel auf bevorstehende Übergänge oder Entwicklungen. Unter den Heerscharen von Engeln, die Klee sich erschuf, zeichnet sich ein Engel durch die Bezeichnung «Angelus militans» und die Ausführung in grossem Format aus. Die Zeichnung (Abb. 12) zeigt eine zu allseitiger Verteidigung gedrehte Figur, deren auf-gespannte Flügel an den Enden und deren nach oben gedrehter Kopf am Mund mit Pfeilen markiert sind. Nach drei Seiten demonstriert dieser Engel seine Wehrhaftigkeit und mit den offenen, nach oben gedrehten Augen seine Wachsamkeit⁷¹. 1940 wiederholte Klee den kampfbereiten Engel in einem grossformatigen Gemälde (Abb. 13), ausgeführt mit Öl- und Kleisterfarben auf Jute⁷². Trotz gleicher Bezeichnung ist das Gemälde keine Umsetzung der Zeichnung. Im Gemälde ist der Engel als Ganzfigur mit ausgebreiteten gel-

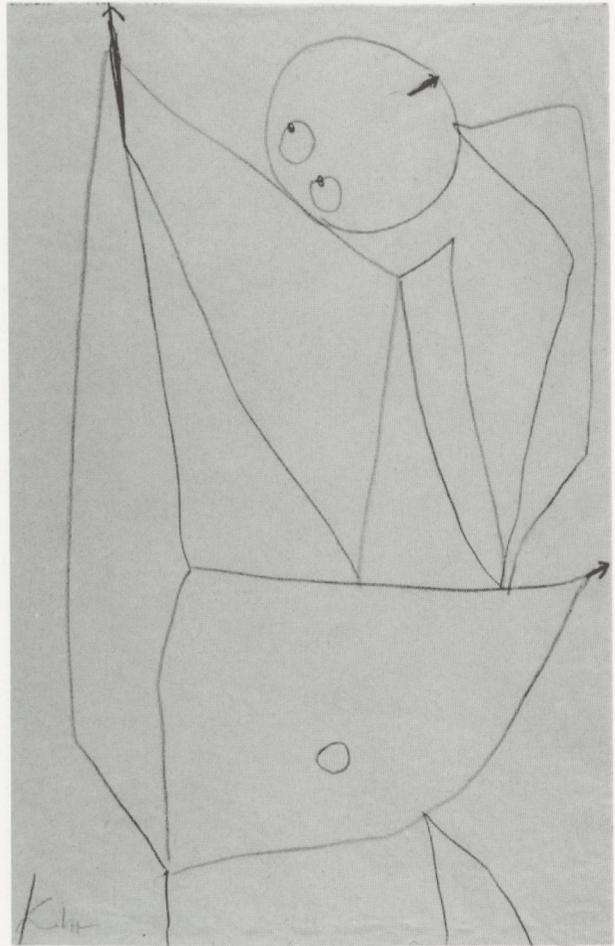


Abb. 12: Paul Klee, *Angelus militans*, 1939, 1028, Kreide auf Papier auf Karton, 44,3 x 29,9 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. Z 1976, Ref. Nr. 8734.

ben Flügeln wiedergegeben, er hat den Kopf nach hinten gebogen, der in der Anstrengung des Blasens rot angelaufen ist. Das Instrument, in das der Engel bläst, deutet nur ein nach links oben geführter Strich an. Der Engel bläst auf die linke Seite, aber die durch gewinkelte schwarze Striche mehrfach wiedergegebenen Beine zeigen an, dass er sich gleichzeitig nach rechts bewegt. Er entfernt sich von dem, wogegen er bläst und woraufhin sein Gesicht gerichtet ist. Der kämpfende Engel ist umgeben von Kreaturen, auf der linken Seite von einem Käfer und einem Kobold, auf

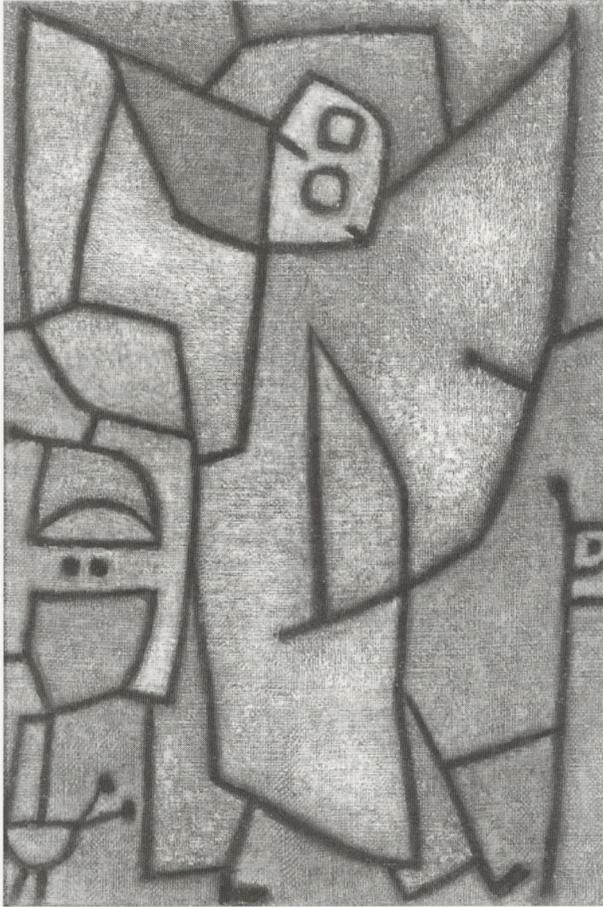


Abb. 13: Paul Klee, *Angelus militans*, 1940, 333, Öl- und Kleisterfarbe auf Kleistergrundierung auf Jute auf Keilrahmen, 70/72 x 50/52 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Leihgabe der Sammlung Steegmann, Inv. Nr. L 1341.

der rechten Seite von einer Figur, die aus einem schmalen violettfarbigen Rechteck mit aufgesetztem, rechteckigem Kopf in Rot besteht, in den ein Auge und ein grinsender Mund eingezeichnet sind und von dessen Ecke ein bildeinwärts aufsteigender Stiel, der in einem Punkt endet, ausgeht, ähnlich dem Fühler einer Schnecke. Die schwarzen Umrandungen, die zur Teilung der Flächen allseitig an die Ränder des Bildes reichen, suggerieren die Bleistege eines Glasgemäldes. Die flockig aufgetragene Farbe, die unregelmässig auf dem dunklen, groben Gewebe aufleuchtet, unterstützt

den Eindruck eines durchscheinenden, nicht eines auftreffenden Lichts.

Dieser «Angelus militans» von 1940, der inmitten der Kreaturen auf die linke Seite bläst und nach rechts enteilt, ist Klees «Engel der Geschichte». Sein Instrument ist die Posaune, und das historische Ereignis, zu dem er in unablässiger Anstrengung bläst und wofür er die Kreaturen in Bewegung bringt, ist das Jüngste Gericht. Diesem «Engel der Geschichte» schliesst sich der «Todesengel» an, ebenfalls ein Gemälde von 1940, dem Klee keinen Titel gab (Abb. 14)⁷³. Im düsteren Rot, Grün und Blau zeichnet sich in der linken oberen Ecke zwischen zwei Flügeln ein weisslicher Kopf mit leeren schwarzen Augenhöhlen ab. Unter ihm liegt ein unregelmässiges Sechseck, das ein schwarzes Fünfeck umschliesst. In der Bildmitte markieren zwei gelbliche und eine grüne Form die räumliche Dimension einer Landschaft. Die rechte Seite des Bildes wird geschlossen von einer zweifach geschwungenen Form in Braun und Rot. Von rechts lässt sie sich lesen als konvexe Form eines Vorhangs, von links als die konkaven Formen von Schwingen.



Abb. 14: Paul Klee, *Ohne Titel (Der Todesengel)*, um 1940, Ölfarbe auf Leinwand, 51 x 66,4 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

* Ich danke Prof. Dr. Wolfgang Pross für die Anregungen, Dr. Franziska Rogger, Marianne Flubacher und Osamu Okuda für die Unterstützung bei den Nachforschungen. Der folgende Beitrag stützt sich weit mehr als die einzelnen Nachweise aufzuzeigen vermögen auf den ausgezeichneten Aufsatz über den «Angelus Novus» von *Otto Karl Werckmeister*, der 1976 erstmals publiziert und 1981 in sein Buch «Versuche über Paul Klee» aufgenommen wurde.

Die im folgenden Beitrag abgekürzt zitierte Literatur: Benjamin GB: *Walter Benjamin*, Gesammelte Briefe, 6 Bde., hg. von Christoph Götde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1996–2000. Benjamin GS: *Walter Benjamin*, Gesammelte Schriften, 14 Bde., 7 Abteilungen, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974–1976. Klee CR: *Paul Klee*, Catalogue Raisonné 1883–1933, 6 Bde., Bern 1998–2002.

¹ *Klee CR*, Bd. 3, S. 163, Nr. 2377.

² Vgl. den Katalog, der als Sonderheft der Zeitschrift «Der Ararat» erschien, Nr. 245, S. 24; zum Vertrag zwischen Klee und Goltz vgl. *Otto Karl Werckmeister*, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago 1989, S. 207–210 und *Wilhelm Hausenstein*, *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München 1921, nach S. 128.

³ *Gershom Scholem*, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 1975, S. 128; der Preis entsprach etwa 14 Dollar.

⁴ *Ders.*, *Walter Benjamin und sein Engel*, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1972, S. 87–138; *Bernad Witte*, *Walter Benjamin. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 131–136. Benjamin war Ende November 1939 nach dreimonatiger Internierung nach Paris zurückgekehrt.

⁵ *Walter Benjamin*, *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1969, S. 443 (Biographische Notiz von Friedrich Podszus); *Scholem*, *Die Geschichte* (Anm. 3), S. 278–282; *Werner Fuld*, *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*, München/Wien 1979, S. 290–291.

⁶ *Scholem*, *Walter Benjamin* (Anm. 4), S. 104–105.

⁷ *Benjamin*, *Illuminationen* (Anm. 5), S. 441 (Biographische Notiz von Friedrich Podszus); *Scholem*, *Walter Benjamin* (Anm. 4), S. 105, führt diese Umschreibung auf ihn selbst zurück.

⁸ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 205, Nr. 299.

⁹ *Walter Benjamin*, *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus*, in: *Benjamin GS*, Bd. II/1, S. 241–246; vgl. die Anmerkungen in ebd., Bd. II/3, S. 981–997, auch zum geplanten Inhalt der ersten Nummer; vgl. *Uwe Steiner*, *Von Bern nach Muri. Vier unveröffentlichte Briefe Walter Benjamins an Paul Häberlin im Kontext*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75 (2001), S. 463–490. Der Vertrag zwischen Weissbach und Benjamin vom 7. August 1921 ist abgedruckt in: *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 184–186.

¹⁰ *Roland Krischke*, *Gesellschaft vom Dachboden*. «Der vor-treffliche Richard Weissbach». Ein Heidelberger Verleger, in: *Hirschstrasse. Zeitschrift für Literatur* 9 (1997), S. 30–51.

¹¹ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 222, Nr. 306.

¹² *Benjamin*, *Ankündigung* (Anm. 9), S. 241–246.

¹³ *Scholem*, *Walter Benjamin* (Anm. 4), S. 105; vgl. den Art. «Angels and Angelology», in: *Encyclopaedia Judaica*, 16 Bde., Jerusalem ⁴1978, Bd. 2, Sp. 956–977, bes. Sp. 968–971.

¹⁴ Das Protokollbuch der Fakultät hält zur Zulassung zum Doktorexamen am 23. Juli 1919 fest: «H. Prof. Herbertz empfiehlt die Dissertation zur Annahme mit der Note 1. Der Kandidat wird zugelassen.» Das Examen fand bereits vier Tage später, am 27. Juni 1919 um 16 Uhr, statt, wobei der Kandidat in den schriftlichen und mündlichen Prüfungen in Philosophie, Psychologie und Neudeutscher Sprache überall die Bestnote erzielte, mit Ausnahme der schriftlichen Prüfung in Philosophie, wo ihm nur eine Note 2 zuerkannt wurde, womit ihm jedoch das höchste Prädikat *summa cum laude* nicht verwehrt werden konnte. Vgl. *Protokoll der Philosophischen Fakultät*, Bd. XI, 1.2.1915–26.2.1920, S. 288; Sitzung der I. Abteilung vom 23.6.1919, und S. 290; Sitzung der I. Abteilung vom 27. Juni 1919, Phil.-hist. Fakultät der Universität Bern, Dekanat.

¹⁵ *Anna Stüssi*, *Politik und Mystik. Aus dem Leben und Denken einiger Emigranten in Bern 1912–1920*, in: «Der sanfte Trug des Berner Milieus». *Künstler und Emigranten 1910–1920*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, hg. von Josef Helfenstein und Hans Christoph von Tavel, Bern 1988, S. 169–190, bes. S. 184–190.

¹⁶ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 147, Nr. 276.

¹⁷ *Manifest radikaler Künstler Zürich*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 655, 4. Mai 1919, Blatt 6 (Feuilleton): Die Redaktion bezeichnete das Manifest indigniert als «Auslassung». – *Justin Hoffmann*, *Hans Richter und die Münchner Räterepublik*, in: *Hans Richter 1888–1976. Dadaist, Filmpionier, Maler, Theoretiker*. Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, im Kunsthaus Zürich und in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München/Berlin 1982, S. 22.

¹⁸ *Werckmeister*, *Paul Klee's Career* (Anm. 2), S. 146–224; *Joan Weinstein*, *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918–19*, Chicago/London 1990, bes. S. 193–205; *Justin Hoffmann* (Bearb.), *Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919*. Katalog der Ausstellung im Lenbachhaus München 1993/94, S. 44–45; *Mark Roskill*, *Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time. A Critical Perspective*, Urbana/Chicago 1992, S. 77–113. – Zum Aktionsausschuss revolutionärer Künstler vgl. *Justin Hoffmann*, *Der Aktionsausschuss revolutionärer Künstler Münchens*, in: *Wolfgang Kehr und Dirk Halfbrodt* (Hg.), *München 1919. Bildende Kunst/Fotografie der Revolutions- und Rätezeit*, München 1979, S. 21–75.

- ¹⁹ *An alle Künstler!*, Berlin 1919, vgl. darin: Max Pechstein, Was wir wollen, S. 18–22. – Vgl. zum Pamphlet: *Weinstein*, The End of Expressionism (Anm. 18), S. 50–64.
- ²⁰ *Werckmeister*, Paul Klee's Career (Anm. 2), S. 146–174; *Weinstein*, The End of Expressionism (Anm. 18), S. 161–218; *Hoffmann*, Süddeutsche Freiheit (Anm. 18), S. 30–35.
- ²¹ *Paul Klee*, Briefe an die Familie 1893–1940, 2 Bde., hg. von Felix Klee, Köln 1979, hier: Bd. 2, S. 952.
- ²² *Ders.*, Briefe an die Familie (Anm. 21), Bd. 2, S. 954. Im August wurden in der Ausstellung des Kunstsalons Rembrandt in Zürich 13 Werke von Klee gezeigt, die Herbstausstellung des Kunstsalons Wolfsberg enthielt 44 Werke von Paul Klee. Der Brief an die Schwester Mathilde vom 17. September 1919 bezieht sich auf die Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg, vgl. ebd., Bd. 2, S. 962.
- ²³ Ebd., Bd. 2, S. 960–961.
- ²⁴ Ebd., S. 965–966.
- ²⁵ *Klee CR*, Bd. 3, Bibliographie der Ausstellungen, S. 507–525 (Osamu Okuda).
- ²⁶ *Benjamin GB*, Bd. 1, S. 393–395. – Zum Aufsatzentwurf ›Über die Malerei oder Zeichen und Mal‹ vgl. *Benjamin GS*, Bd. II/2, S. 603–607.
- ²⁷ *Leopold Zahn*, Paul Klee, Leben, Werk, Geist, Potsdam 1920; *Hausenstein*, Kairuan (Anm. 2). – Für die zahlreichen Publikationen über Klee, die bis 1919 erschienen sind: *Klee CR*, Bd. 3, Bibliographie, S. 479–505, bes. S. 479–481 (Osamu Okuda).
- ²⁸ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 32–40, Nr. 240. – Zum Aufenthalt von Hugo Ball und Emmy Hennings in Bern vom September 1917 bis zum März 1920 vgl. *Stüssi*, Politik und Mystik (Anm. 15), S. 176–180.
- ²⁹ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 34–35, Nr. 240.
- ³⁰ *Fuld*, Walter Benjamin (Anm. 5), S. 97.
- ³¹ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 16–17; ein Text Benjamins ist nicht nachgewiesen.
- ³² *Ernst Bloch*, Geist der Utopie, München/Leipzig 1918 (Ndr. in: *Ders.*, Gesamtausgabe, 16 Bde., Frankfurt am Main 1971, hier: Bd. 16).
- ³³ *Hugo Ball*, Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben, München/Leipzig 1923, Einsiedeln/Zürich/Köln ²1958.
- ³⁴ *Ball*, Byzantinisches Christentum (Anm. 33), S. 196–211; vgl. den Hinweis von *Gert Schiff*, Klee's Array of Angels, in: *Artforum* 25 (1987), S. 126–133, bes. S. 129–130.
- ³⁵ *Klee CR*, Bd. 2, S. 357, Nr. 1651. Dora Benjamin erwarb das Blatt bei Israel Ber Neumann (Graphisches Kabinett, New Art Circle, Neumann Gallery), Berlin/New York.
- ³⁶ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 92–93, Nr. 258.
- ³⁷ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 151, Nr. 278; es muss sich um die Ausstellung im Graphischen Kabinett I. B. Neumann handeln, wo im März–April 1921 von Klee 34 Arbeiten gezeigt wurden. – *Fuld*, Walter Benjamin (Anm. 5), S. 127.
- ³⁸ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 160–162, Nr. 282; vgl. *Scholem*, Walter Benjamin (Anm. 4), S. 105–106.
- ³⁹ *Benjamin GB*, Bd. 2, S. 160–162, Nr. 282.
- ⁴⁰ *Walter Benjamin*, Erfahrung und Armut [1933], in: *Benjamin GS II/1*, S. 213–219.
- ⁴¹ *Ders.*, Karl Kraus [1931], in: *Benjamin GS II/1*, S. 334–367; vgl. *Otto Karl Werckmeister*, Versuche über Paul Klee, Frankfurt am Main 1981, S. 107–108.
- ⁴² *Benjamin*, «Karl Kraus» (Anm. 41), S. 345, 355, 366–367.
- ⁴³ *Klee CR*, Bd. 2, Nr. 1040, Bd. 3, Nr. 2436.
- ⁴⁴ *Benjamin GS*, II/1, S. 366–367.
- ⁴⁵ *Sigmund Freud*, Die Zukunft einer Illusion [1927], in: *Freud*, Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1974, Bd. IX, S. 135–189, bes. S. 144–145.
- ⁴⁶ *Scholem*, Walter Benjamin (Anm. 4), S. 94–102.
- ⁴⁷ Ebd., S. 108, 111–112; die weiteren Vornamen, die Benjamin auch vor Scholem geheim hielt, lauten «Benedix Schönflies», vgl. *Fuld*, Walter Benjamin (Anm. 5), S. 23–26. Benjamins vorgeschobene Annahme, die Eltern hätten ihm aus Weitsicht die beiden Namen gegeben, damit, falls er Schriftsteller würde, «nicht gleich jeder merke, dass ich Jude sei», bleibt völlig rätselhaft.
- ⁴⁸ *Scholem*, Walter Benjamin (Anm. 4), S. 115–126.
- ⁴⁹ *Fuld*, Walter Benjamin (Anm. 5), S. 126–127; *Witte*, Walter Benjamin (Anm. 4), S. 43–45.
- ⁵⁰ *Benjamin GS*, Bd. I/1, S. 123; Bd. I/3, S. 846.
- ⁵¹ *Scholem*, Walter Benjamin (Anm. 4), S. 136–137, Anm. 11.
- ⁵² Ebd., S. 101–102, vgl. auch S. 119–120.
- ⁵³ *Walter Benjamin*, Über den Begriff der Geschichte, in: *Benjamin GS*, Bd. I/2, S. 693–704, das Zitat: S. 697–698.
- ⁵⁴ *Benjamin GS*, Bd. I/3, S. 1242.
- ⁵⁵ *Benjamin*, Über den Begriff der Geschichte (Anm. 53), S. 704.
- ⁵⁶ *Cesare Ripa*, Iconologia ... ampliata dal Sig. Cav. Gio. Zarattino Castellini, Venedig 1645, S. 269.
- ⁵⁷ *Erwin Panofsky* und *Fritz Saxl*, Dürers «Melencolia I», eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg 2), Leipzig/Berlin 1923; *Walter Benjamin*, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: *Benjamin GS*, Bd. I/1, S. 203–430, hier: S. 327.
- ⁵⁸ *Benjamin*, Ursprung des deutschen Trauerspiels (Anm. 57), S. 328–329; vgl. *Klaus Peter Schuster*, Melencolia I: Dürers Denkbild, 2 Bde., Berlin 1991.
- ⁵⁹ *Walter L. Strauss* (Hg.), Hendrik Goltzius 1558–1617. The Complete Engravings and Woodcuts, 2 Bde., New York 1977,

hier: Bd. 1, S. 384–403, Nr. 230–239. Der Titel der Serie von neun Kupferstichen lautet: *Memorabilia aliquot Romana Strenuitatis Exempla*.

⁶⁰ Benjamin, Über den Begriff der Geschichte (Anm. 53), S. 695.

⁶¹ Ders., Ursprung des deutschen Trauerspiels (Anm. 57), S. 359.

⁶² Ebd., S. 343.

⁶³ Felix Klee (Hg.), Tagebücher von Paul Klee 1898–1918. Eingeleitet von Felix Klee, Köln/Schauberg 1957.

⁶⁴ Ebd., S. 323–325, Nr. 951–952; Paul Klee, Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, S. 365–366, Nr. 951–952.

⁶⁵ Werckmeister, Versuche (Anm. 41), S. 20–21, 99–104. – Vgl. ferner Ludger Derenthal, «Mitteilungen über Flugzeuge, Engel und den Weltkrieg. Zu den Photographien der Dadazeit von Max Ernst», in: Konstruktionen der Moderne, hg. von Klaus Herding (Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1994), Hamburg 1994, S. 41–60.

⁶⁶ Klee, Tagebücher 1898–1918 (Anm. 64), S. 198, Nr. 585.

⁶⁷ Werckmeister, Versuche (Anm. 41), S. 53–57, 101–104.

⁶⁸ Ebd., S. 117–118. – Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: Benjamin GS, Bd. V, 1/2. – Zu Klee am Bauhaus vgl. Oskar Bätschmann, Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus, in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, hg. von Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein, Bern 2000, S. 107–124.

⁶⁹ Paul Hofer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. 1: Die Stadt Bern, Basel 1952, S. 276–283.

⁷⁰ Benjamin, Karl Kraus (Anm. 41), S. 334–367.

⁷¹ Jürgen Glaesemer, Paul Klee. Handzeichnungen III, 1937–1940, Bern/Kunstmuseum 1979, S. 290, Nr. 751.

⁷² Picasso. Klee. Giacometti. Die Sammlung Steegmann. Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 110–111, Nr. 26.

⁷³ Paul Klee, Das Schaffen im Todesjahr. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, hg. von Josef Helfenstein und Stefan Frey, Bern 1990, S. 282.