

Armin Kerber

DER BLICK DES ENGELS

(Auszug aus dem Katalogtext zur Ausstellung «lost paradise – Der Blick des Engels», Hatje-Cantz , dt./engl. 2008)

1

«Man glaubt nicht immer, was man sieht. Traumatische Erlebnisse sind oft von einer Art Dissoziation begleitet. Das, was sich vor den eigenen Augen abspielt, erscheint unwirklich.» Dies schreibt die amerikanische Autorin Siri Hustvedt in ihrem autobiographischen Essay mit dem Titel *9/11, ein Jahr danach*, in dem sie ihre eigenen Wahrnehmungen und Erfahrungen als Augenzeugin des Terror–angriffes auf die twin-towers in New York schildert. Dass das, was sich vor unser eigenen Augen abspielt, nicht immer die Wirklichkeit glaubhaft widerspiegelt, wie sie doch eigentlich ist oder wie sie sein sollte, ist eine der ältesten Fragestellungen des philosophischen Denkens und gleichzeitig auch schon wieder trivial. Die Einsicht, dass nichts ist, wie es ist und wie es scheint und immer alles anders erscheinen kann als es ist, verkommt schnell zum banalen Sprachspiel und verblasst zur *connaissance de luxe*. Ist die Wirklichkeit eine Katastrophe, sieht alles sofort ganz anders aus.

Nicht nur in der Mediengeschichte gilt das Attentat vom 11. September 2002 inzwischen als der zentrale Einschnitt, der das 21. vom 20. Jahrhundert trennt, ähnlich wie das Attentat von Sarajevo auf Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gemahlin Sophie Chotek im Jahre 1914 als die Zäsur zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert gilt: Katastrophen als die historischen Meilensteine, mit denen der Lauf der Jahrhunderte markiert wird, und jeder hat seine eigene Signatur. In Sarajevo waren es noch zwei aristokratische Repräsentations-Figuren, deren Ermordung das kommende Ende der feudalistischen Nationalmonarchien blutig auf das Pflaster zeichnete. In New York waren es mehrere tausend business-people, die kollektiv zu Staub zerfielen und als anonyme Martyrer das nahende Ende der Unbesiegbarkeit demokratischen Fortschrittsglaubens signalisieren.

Auch dies gehört inzwischen zum medialen Allgemeinwissen, dass das 20. Jahrhundert so viele Katastrophen, so viele Menschen-Abschlachtungen, so viele Völkermorde, Gräuelt und Terror hervorgebracht hat wie keines zuvor. Was von Menschen verursachte Katastrophen angeht, steht das 20. Jahrhundert unangefochten an der Spitze der menschlichen Unglücks-Geschichte.

«Der 11. September war nicht unvorstellbar, wir alle konnten ihn uns vorstellen», schreibt Siri Hustvedt weiter. Auch darin ist das 20. Jahrhundert einmalig: immer wieder neue und grossartigere Vorstellungswelten für seine Katastrophen werden entworfen, nicht zuletzt dank dem Siegeszug der neuen Bild-Technologien Foto, Film und Fernsehen. Sigmund Freud war einer der ersten, der nachhaltig erkannte, dass gerade derjenige, der traumatisiert ist vom unmittelbaren Erleben der Katastrophe, der inneren Vorstellungswelt entkommen will, die sich in ihm eingebrannt hat. Der Mann hinter der Front, der den Schrecken des Krieges nicht am eigenen Leib erfahren hat, geht anders ins Kino als derjenige, der knapp das Lazarett überlebt hat. Wer sich etwas vorstellt, was er nicht kennt, ist immer ein anderer Kunstbetrachter als derjenige, der die Katastrophe durchlebt hat. Der gepeinigten Augenzeuge will die Bilder vergessen, der interessierte Betrachter will sich an sie erinnern.

Inzwischen werden Oscar-prämierte Filme mit brennenden Menschen von Millionen zivilisierter Menschen gesehen, Bilder von grausamer Zerstörungskraft in Kunst-Galerien von gebildeten Bürgern goutiert. Das Dilemma ist dabei alt: Bilden die Menschen ihre Katastrophen ab, um sie im Bild zu bannen, sie «heimzuholen» ins gefahrlose Reich der Kinossessel und Museumswände, damit sie mit dieser «Verschiebung» ihre Ängste verarbeiten können? Oder stimulieren die im Bild fixierten Katastrophen einen stets neuen Sog, aus dem heraus wieder eine neue Kettenreaktion von Katastrophen entsteht? Je unlösbarer dieses Dilemma, umso gravierender erscheinen Kunstwerke und Artefakte, die das Trauma der Katastrophe vorstellbar machen, ohne es zu überhöhen oder zu entschärfen.

2

Eines der berühmtesten Bilder des 20. Jahrhunderts, das sich diesem Dilemma nicht nur stellt, sondern es zu überwinden sucht, ist Pablo Picassos *Guernica*, gemalt nach der totalen Zerstörung der spanischen Provinzstadt Guernica durch die Faschisten. Das Bild ist tausendfach analysiert und interpretiert worden und zeigt in höchster Konzentration und gleichzeitig radikalster Fragmentarisierung die Spuren und die Überreste der Zerstörung, die als Zeichen und Symbole zu sagen scheinen: was bleibt, wenn die Katastrophe vorüber ist, ist die Katastrophe. Aber neben diesem ultimativen Endzeit-Gestus – und darin liegt die Besonderheit des Bildes – steht *Guernica* zugleich als grosses Fanal des Widerstands. Anders als viele Schreckensgemälde setzt *Guernica* nicht nur einen zornigen oder traurigen Impuls der Verzweiflung frei, sondern klagt die Parteinahme mit den Ermordeten und Gemetzelten ein, ohne sich auf vorschnelle ideologische Signale

festzulegen. Der präzisen Vorstellung und gnadenlosen Abbildung der Katastrophe wohnt zugleich der Appell inne, sie für immer zu beenden.

Wenn man so will, dann kann man den *Angelus novus* von Paul Klee auf vielfältige Weise als Gegenpol zu *Guernica* lesen. Beide Bilder sind Ikonen des 20. Jahrhunderts, beide sind eng verknüpft mit seiner Katastrophengeschichte. Während Pablo Picasso mit den Schrecken im Blick quasi als Augenzeuge, der nicht vergessen will, das Bild *Guernica* gemalt hat, ist es umgedreht nicht der Blick des Malers, sondern erst die Deutungs- und Wirkungsgeschichte des Bildes selbst, die den *Angelus novus* in die Position gebracht hat, in der es heute steht.

In seinen berühmten geschichtsphilosophischen Thesen aus dem Jahre 1939 schreibt Walter Benjamin: «Es gibt ein Bild von Paul 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 weit 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.»

Mit diesen Sätzen macht Walter Benjamin, der als Flüchtling nahezu mittellos mit dem *Angelus novus* als unverkäufliches Handgepäck im Pariser Exil lebt, den Engel selbst zum permanenten und unmittelbaren Augenzeugen der allumfassenden Katastrophe. In dieser Allegorie bringt er den welthistorischen Zustand vor dem Zweiten Weltkrieg prophetisch auf den Punkt. Die «Kette der Begebenheiten» sieht folgendermaßen aus: Der Nationalsozialismus ist auf dem Höhepunkt seiner Macht und gerade dabei, mit letzter Konsequenz den Holocaust Wirklichkeit werden zu lassen. Der Bolschewismus führt Schauprozeduren durch, die ersten Gulags werden errichtet und im Hitler-Stalin-Pakt ein Scheinfrieden mit dem Faschismus inszeniert. Angesichts dieses absoluten Katastrophen-Szenarios hat der *Angelus novus* keine Chance mehr, als paradiesischer Retter und Beschützer der Menschen zu erscheinen. Vielmehr ist der Engel selbst aus dem Paradies vertrieben und den Trümmern der menschlichen Geschichte leidvoll ausgesetzt.

Diese Wendung geschieht, von dem Bild selbst aus gesehen, unerwartet. Mit Sicherheit hatte Paul Klee diese Perspektive nicht im Sinn, als er das Bild herstellte. Es war zunächst Walter Benjamins Freund, der jüdische Gelehrte und ursprüngliche Käufer des Bildes Gershom Scholem, der den *Angelus novus* gewissermaßen zu einem Engel mit jüdischer Herkunftsgeschichte umdeutete. Und es war die radikale Verschärfung in Benjamins Interpretation, mit der er das christliche Engelskonzept der rettenden

Fürsorglichkeit vollends aus den Fugen hob. Erst mit dieser Lesart Walter Benjamins – und nicht durch die innere Gestaltungskraft des Bildes – wird der *Angelus novus* zu einer der großen Kunst-Ikonen des 20. Jahrhunderts.

3

Während auf Picassos großem Gemälde *Guernica* die realen und grausamen Zeichen der historischen Katastrophe in äusserster Verdichtung zu erkennen sind, sehen wir auf Klees kleinem Aquarell auf den ersten Blick nicht die Spur einer Katastrophe. Wir sehen eine schwebende Figur mit Knopfaugen, gelocktem Haupthaar und erhobenen Armen. Dass es sich um einen Engel handelt, erfahren wir aus dem Bildtitel. Nicht deswegen, weil uns das Bild im Unklaren darüber lässt, wer diese Figur eigentlich ist, ist das Bild besonders – und in diesem Sinne ist es müssig, das Projektionsfeld des *Angelus novus* auf realfigurliche Referenzsysteme zu durchleuchten, wie es in der letzten Zeit mit diversen Interpretationsversuchen geleistet wurde, die von Tierfiguren (z.B. Löwe) bis zu Menschenvorbildern (z.B. Adolf Hitler) reichen. Die Pointe, die sich aus Benjamins Menetekel ergibt, ist mit immanenter Bildlektüre nicht mehr auszuhebeln: Im *Angelus novus* sehen wir nichts weiter als den Augenzeugen dessen, was wir uns selbst vorstellen müssen. Insofern ist der *Angelus novus* eine radikal moderne Konstruktion: Es liegt am Betrachter des Bildes, was er sieht und welche Interpretation er leisten will, das Bild selbst verrät nichts, der Blick des Engels bleibt gleichgültig und abstrakt, er kann alles oder nichts bedeuten. Die Katastrophe bleibt definitiv aus dem Bild ausgeschlossen, genauso wie der Engel definitiv vom Paradies geschieden ist. In dieser doppelten Abwesenheit spiegeln sich Paul Klees Bild und Walter Benjamins Interpretation ineinander. Mit den Worten Benjamins: «Blicken zwei Spiegel einander an, so spielt der Satan seinen liebsten Trick und öffnet auf seine Weise (...) die Perspektive ins Unendliche.»

Das Resultat für den Betrachter, wenn er sich einmal auf Benjamins Lesart eingelassen hat, ist folgenreich. Denn wenn man das Bild ansieht, kann man beide Absenzen, das Paradies und die Katastrophe, nicht mehr ignorieren, sie – im wahrsten Sinn der doppelten Negation – nicht mehr nicht sehen, obwohl sie doch beide offensichtlich nicht sichtbar sind. In diesem Widerspruch begegnen sich das unausgesprochene Geheimnis und die große Modernität des *Angelus novus* als Sinnbild der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts.