

Flach · Vöhringer · Hrsg.  
Ultravision

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Ultravision

Zum Wissenschaftsverständnis  
der Avantgarde

Herausgegeben von  
Sabine Flach und Margarete Vöhringer

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4917-7

CHRISTINA PAREIGIS

*panim hadachot.* Gesichter des Bildes

Walter Benjamin zu Paul Klees Zeichnung *Angelus Novus*

Mein Flügel ist zum Schwung bereit  
*ich kehrte gern zurück*  
denn blieb' ich auch lebendige Zeit  
ich hätte wenig Glück.

*Gerhard Scholem, Gruß vom Angelus*

„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 ausgepannt. 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 Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“<sup>1</sup>

Das Bild nimmt in Walter Benjamins Schriften gleichsam als Sujet und als Medium eine zentrale Stellung ein. Es umfasst nicht allein die materiellen Bilder der bildenden Künste, sondern auch die *immateriellen* Bilder der Imagination und der Phantasie. Vor dem, der liest oder hört, entstehen innere Bilder, dem, der sich Gemälde, Gebäude oder Filme anschaut, bringen sich unwillkürlich Bilder der Erinnerung ins Spiel. „So verdunsten vielfach die Gedanken in Bildern“,<sup>2</sup> heißt es im *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*. Ob als Kritik, Polemik oder Aphorismus, als Städtebild, Portrait oder Denkbild: In keiner dieser Gestalten funktioniert das Bild als reine Repräsentation. Dafür klingt in ihm oftmals Mythisches an, das jenseits der Historie liegt und doch zu ihr in Beziehung steht: Geschichte und Mythos, verbale Sprache und – wenn auch selten – *materielles* Bild treten in Konstellation zueinander und kristallisieren sich zu Figuren, deren Medium die Schrift ist, und

1 Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 697f.

2 Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ebd., Bd. I.1, S. 375.



Abb. 1 Paul Klee:  
*Angelus Novus*, 1920/32

in denen spezifische Reflexionen auf ebenso spezifische Weise ins Denkbild gesetzt werden.

Paul Klees *Angelus Novus* setzt bei Benjamin eine Reflexion in Gang, die unter der Ziffer 9 in seiner Schrift „Über den Begriff der Geschichte“<sup>3</sup> (1940) ihre letzte sprachliche Gestalt findet. Das Denkbild setzt sich zur Zeichnung abseits ‚objektiver‘ Beschreibungen und gängiger Bildkritik ins Verhältnis. Benjamins methodologisches Plädoyer für die Verwandlung von „Dinge[n] und Werke[n] in erregende Schrift“<sup>4</sup> führt zu einer Betrachtungsweise, der es gelingt, das materielle Bild in sinnlicher Präsenz zur Darstellung zu bringen, und zwar wiederum als – dialektisches – Bild, welches den Augenblick, in dem die aktuelle Lektüre mit dem Abstand der Zeit zusammentritt, stillstellt. Diese Kunst der Darstellung soll hier Anlass dafür sein, das Verhältnis von Benjamins Sprache zur Malerei als einem zweiten Medium zu beleuchten. Wie kann es nun aber einem dritten Text gelingen, die Differenz zwischen den Medien Wort und Bild produktiv zu machen?

Aussichtslos scheint der Versuch, Benjamins Text mit Bildbeschreibungen kunsthistorischer Couleur oder zeitgenössischen Kunstrezensionen ins Verhältnis zu setzen, weil jeder Beschreibung, die hinzugezogen wird, eine Rede folgt, in der allein der Text zur Sprache kommt, aus der die Bilder aber verschwinden. Der Text wird auf diese Weise immer nur als *Text* belebt – als metaphorisch beschriebene Szene eines ‚gelesenen‘ Bildes.

3 Ebd., Bd. I.2, S. 697f.

4 Ebd., Bd. I.1, S. 352.

Benjamin plädierte dafür, die „Schranke zwischen Schrift und Bild“<sup>5</sup> durchlässig zu machen, jedoch ohne die mediale Unterschiedenheit von Wort und Malerei beziehungsweise Grafik außer Acht zu lassen. In seiner Reaktion auf das Bild von Klee wird jene Differenz im *Verhältnis* zwischen Zeichnung und geschriebenem Text akzentuiert, nämlich durch den Übergang vom materiellen Bild zum *Wort* ‚Bild‘, im Verlauf dessen zwar das erste aus der Räumlichkeit zu schwinden scheint, die Schrift die Präsenz des Bildes aber dennoch aufrechterhält – wenn auch in einer anderen Form, denn es handelt sich ja um das *Wort* ‚Bild‘, das aber nicht allein durch seine Visualität und Metaphorik an das Bild gebunden bleibt. Die Figur dieses Prozesses ist Verwandlung. Sie ist Teil des Benjaminschen Textes, um den es hier gehen soll, denn jener Übergang kann als strukturelle Spannung beschrieben werden, die einen Spielraum zwischen ‚sprachlichem Wort‘ und ‚malerischer Sprache‘ eröffnet, der nicht aufzufüllen ist. Doch Spielräume lassen Spiele zu – hier den Versuch, in das dialektische Bildspiel des Benjamin-Textes experimentell einzutreten. Denn gibt es eine intermediale Verbindung, dann muss die Differenz zum Bild sich bereits in der Verkettung der Worte auftun – als Löschungen, Ränder und Leerstellen, in die das Bild Einlass hat.

Korrespondierend zu der intensiven Verwendung einer Rhetorik des Blicks in Benjamins Text, wird im Verlauf der Betrachtung die talmudische Konzeption der ‚Neuen Gesichte‘ (*panim hadachot*) eingeführt;<sup>6</sup> sie bedeutet zunächst, dass eine interne oder externe Transformation eines Objektes oder eines lebenden Wesens eine Veränderung seines Status’ im Bezug auf das Gesetz impliziert. Zudem spricht Benjamin in seinem Essay zu Proust von ‚Gesicht‘ gleichsam als das Sichtbare und das Angeblicktwerden des Daseins, das aus der Verbindung von Ähnlichkeit und Entstellung entsteht,<sup>7</sup> sowie von Erinnerung als „rätselhaft präzente Gesichtsbilder“<sup>8</sup>. Eine Wortverwendung, die auch aufgrund der ihr inhärenten Betonung der Eigenständigkeit von Erinnerung gegenüber dem zu Erinnernden und dem Erinnernden durchaus der Konzeption des Talmuds abgelesen sein könnte. Bei dieser ist aber für unseren Zusammenhang zunächst wesentlich, dass ‚Gesichte‘ synonym zu ‚Gestalt‘ gelesen werden kann und ‚die Einsicht‘, ‚die Form‘, ‚den Ausdruck‘ bedeutet. ‚Neue Gesichte‘ versteht sich also als ‚neue Ansicht‘ oder ‚neue Form‘. Die Frage nach der Präsenz des Bildes könnte dann also lauten: Wo im Bild wird das Bild zum Wort? Und: Wo erhält das Bild im Text sein *Neues Gesicht*?

Mit großer Wahrscheinlichkeit nicht dort, wo Schrift bloße Be-Schreibung ist, das heißt, wo sie das Bild zum Objekt ihrer Zeichen macht. Dergestalt können Worte jedenfalls kein materielles Bild als Bilderfahrung im Leser wachrufen. Denn eine Schrift, welche die Illusion erzeugt, das materielle Bild ergebe sich vollständig dem Zugriff ihrer Wortzeichen, lässt dieses endgültig in die Ferne entrücken. Wie aber kann der Übergang vom Bild zum Wort-Bild Gestalt werden, ohne dass die

5 Ebd., Bd. II.2, S. 693.

6 Zur Konzeption der ‚Neuen Gesichte‘ vgl. Marc-Alain Ouaknin: *Das verbrannte Buch. Den Talmud lesen*, Üb. Dagmar Jacobsen/Lutz Mai, Berlin 1990, S. 269 und S. 319, Anm. 19.

7 Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. II.1, S. 314.

8 Ebd., Bd. II.1, S. 323.

Schrift im schon Geschriebenen aufläuft? Mit anderen Worten: Wie kann das gemalte Bild in seiner Rolle als Bild bis hin zu seiner buchstäblichen Existenz aktiv bleiben?

Das materielle Bild erhält im Text ein neues Gesicht und zwar ausgerechnet dort, wo an die Stelle herkömmlicher Zeichengebungsdynamik eine Bewegung der Löschung (Löschung  $\neq$  Auslöschung, sondern = Verwandlung) oder des Auseinanderrückens tritt, in jedem Fall aber eine sichtbare *Differenz* erzeugt wird. Gerade so könnte ein Text auch dort, wo er das Bild nicht explizit beschreibt, dessen Präsenz unterhalten. Die materielle Abwesenheit des Bildes im Text eröffnet jenen Spielraum für die bildlich veranlasste Reflexion und ihre Gestalt. So erhält das Bild sein neues Gesicht, wenn es aus dem Gesichtskreis des schreibenden Betrachters weicht und damit sprachlich nicht verfügbar gemacht werden kann.

Dies lässt sich am Beispiel von Benjamins Beschäftigung mit Paul Klees *Angelus Novus* zeigen. Schon lange hatte Benjamin eine besondere Beziehung zu den Werken Paul Klees, die von einer oszillierenden Bewegung zwischen *sichtbar* und *unsichtbar* gekennzeichnet war. An Scholem schrieb er: „Wiewohl ich mehr und mehr zu der Erkenntnis gelange, daß ich mich gleichsam blind nur auf die Malerei von Klee, Macke und vielleicht auch von Kandinski verlassen kann.“<sup>9</sup>

Der Erwerb jener Zeichnung aber setzte jene „fast zwanzigjährige Faszinationsgeschichte“<sup>10</sup> in Gang, die 1940 in der Niederschrift der Geschichtsthesen ihren letzten Ausdruck fand – das war kurz vor Benjamins Freitod und das Bild befand sich in einem der Koffer, die Bataille bis Ende des Krieges in der Bibliothèque nationale versteckt hielt.<sup>11</sup> So ist die Zeichnung im Entstehungsaugenblick des Textes doppelt abwesend: Denn unabhängig davon, dass sie sich nicht im unmittelbaren Gesichtsfeld des Betrachters befindet, ist seine Anwesenheit *per se* keine Voraussetzung, um im Text sichtbar gemacht zu werden.

Im Gegenteil: Die Zeichnung war ihm zuletzt Anlass zur Niederschrift eines Denkbildes, das entsprechend der doppelten Abwesenheit eine doppelte Sprengung des *Bildes* veranlasst, nämlich als Wort-Zeichen (als Bezeichnung des materiellen Bildes) und dessen, was es bezeichnet (das materielle Bild). Auf diese Weise entsteht eine fortschreitende Bewegung der Überschreitung festgelegter Begrifflichkeiten und ihrer Verwendungskontexte und damit auch jener immer wieder in Frage gestellten „Lehre vom Gebietscharakter der Kunst“.<sup>12</sup>

Von der Benjaminschen Vorstellung des Bildes kann gesagt werden, dass ihr Spezifika eignen, die sich von einem gängigen Begriffsgebrauch seiner Zeit unterscheiden, nämlich der Vorstellung des Bildes als Ab-Bild, das eine vorausgesetzte

9 Walter Benjamin, Brief an Gershom Scholem, Berlin 26. März 1921, in: ders.: *Gesammelte Briefe*, sechs Bände, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a.M. 1995–2000, Bd. II: 1919–1924, hg. v. Christoph Gödde/Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 1996, S. 147.

10 Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a.M. 1997, S. 68.

11 Zur Geschichte des Bildes von Paul Klee in Benjamins Werk vgl. Gershom Scholem: „Walter Benjamin und sein Engel“ (1972), in: ders.: *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1983, S. 35–72.

12 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. VI, S. 218f.



Wirklichkeit perfekt widerspiegelt. Für Benjamin dagegen konstituiert das Bild Performativität, das heißt den *Prozess* der Bildwerdung in Sprache und die *Verweigerung von Intentionalität*. Das bedeutet: Anstatt dass die Intention der Souverän jenes Prozesses wäre, ereignet sich die Wortfindung mit dem Suchenden. Im Städtebild *San Gimignano* thematisiert Benjamin seine Vorstellung von Bildwerdung, indem er sie gleichsam vollzieht: „Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben.“

Es folgt eine exemplarische Vorführung dieser Darstellungskunst als prozessuales Zusammenspiel von aktueller Wahrnehmung, Erinnerung und Poesie:

„Abends versammeln sich die Frauen am Brunnen vorm Stadttor, um in großen Krügen Wasser zu holen‘ – *erst* als ich diese Worte gefunden hatte, trat aus dem allzublendenden Erlebten mit harten Beulen und mit tiefen Schatten das Bild. Was hatte ich *vorher* von den weiß-flammenden Weiden gewußt, die am Nachmittage mit ihren Flämmchen vor dem Stadtwalle wachen? Wie enge mussten sich *vordem* die dreizehn Türme behelfen, und wie besonnen nahmen sie *von nun ab* jeder seinen Platz ein, und zwischen ihnen war es noch sehr *geräumig*.“<sup>13</sup>

Der Blick zurück ist gleichsam Gewärtigung der Vergangenheit und das Wirkliche ist ein immer schon durch die Sinne – hier die Augen – Wahrgenommenes. Es präsentiert sich als blendende Gewalttour und deren Verwandlung in den geschriebenen Bildraum, aus dem die *Türme* einzeln emporsteigen. Im Hebräischen gibt es übrigens einen Buchstaben, der die Überschreitung der Schriftlinie anzeigt: ל, der Buchstabe ‚Lamed‘. Der Talmud gibt diesem Buchstaben den Namen ‚Turm, der in die Luft fliegt‘. Die Luft ist also perigrammatischer Raum, wenn es nach Rabbi Zadok Hakohen heißt: „Und es ist der Sinn des Ausdrucks ‚fliegt in die Luft‘: im Raum zwischen der Schrift.“<sup>14</sup> Folgen wir dieser Überlegung, dann sehen wir, dass die Funktion der Leerstellen – als Folge der Verräumlichung der Topografie der Türme – die Einführung der Begriffe der Dynamik, der Zeit und der Geschichte ist. In der Transformation des Wirklichen zum Bild klingt erst Zeitloses an, das mit der Einführung der zeitlichen Indizes in Geschichte überführt wird. In Geschichte allerdings, die sich weder chronologisch noch episch darstellen lässt, dafür räumlich und in Sprüngen: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“,<sup>15</sup> umschreibt Benjamin denn auch in den Aufzeichnungen zum *Passagenwerk* sein Geschichtsverständnis, das er in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ entfaltet, unter denen auch das Denkbild zum *Angelus Novus* seinen Platz hat.

Auch dieses Bild entsteht durch die sprachliche Bearbeitung des Erlebnisses des Wirklichen. Für Benjamins Beschäftigung mit Klees Zeichnung würde das bedeuten, dass hier das *Wirkliche* als ein bereits *bildlich Vermitteltes* Anlass für jenes

13 Ebd., Bd. IV.1, S. 364, (Hvh. Ch. P.).

14 Zum Status des Buchstaben ‚Lamed‘ in der halachischen Diskussion vgl. Ouaknin: *Das verbrannte Buch* (Anm. 6), S. 202 u. S. 244, Anm. 45 u. 46.

15 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. V.1, S. 596.

Erlebnis ist, das den Spielraum zwischen Bild gewordenem Erlebnis und Schrift werdendem Bild eröffnet. Das Wirkliche wird hier nicht verstanden als ‚objektive‘ oder ‚wahre‘ Wirklichkeit, sondern als „[w]ahre wesentliche Gestalt“, als „Synthese von Gestaltung und Erscheinung“, wie Paul Klee die Entstehung von Wirklichem beschreibt.<sup>16</sup> So ist die Transformation des im Angesicht des Bildes Erlebten in Schrift der mimetische Vollzug einer solchen Durchdringung von Erlebnis und Gestalt, wie er in der Entstehung der Zeichnung schon einmal stattgefunden hat. Die Mimesis hat somit nicht das im Bild durch Linie, Fläche, Tonalität und Farbe Sichtbare zum Sujet, seine ‚Komposition‘, sondern den *unwiederholbaren Prozess seiner Entstehung*. Dergestalt erzeugt der geschriebene Text keine Widerspiegelung des Gezeichneten. Im Gegenteil: Die Bezugnahme des Wortes auf das materielle Bild ereignet sich im Medium des Blicks, der das Bild in Schrift verwandelt. Deren Lektüre bringt nur das ein, was sich in seiner Differenz sagt und wird damit zum Paradigma von Veränderung.

Hier könnte ein Schlüssel für das Verhältnis der Benjaminschen Betrachtung zu Klees Bild liegen. Denn folgt man dieser Verwandlungsbewegung, wird Benjamins Text gerade immer auch die Kunst meinen, die ihn auslöst und die er gleichzeitig löscht beziehungsweise verwandelt. Und zwar setzt die Löschung/Verwandlung dort ein, wo nach herkömmlicher Bezeichnungs- und Beschreibungspraxis unweigerlich die Reproduktion des Sichtbaren einsetzen würde. Aber „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern *macht* sichtbar“, so formuliert es Paul Klee.<sup>17</sup> Der Spur dieser Erkenntnis kann man in Benjamins Text folgen, dem, korrespondierend mit der Rhetorik des Blicks, auch die talmudisch dialektische Bewegung des Sichtbar-Unsichtbaren inhärent ist. Innerhalb derer eröffnet die *Unsichtbarkeit* immer einen bestimmten Bezug zum *Sichtbaren*, genau wie die *Abwesenheit* auf eine *Präsenz* verweist. So eröffnet das Bild durch seine ausgewiesene Abwesenheit einen Raum für die kontinuierliche Schaffung neuer Betrachtungen, von denen keine mit einer vorhergehenden identisch sein kann. Jeder Blick gebiert *Neue Gesichte*. Die Abwesenheit der Bild-Zeichnung ist analog zum Bildbegriff doppelt designed: materiell und im Wortbild. Und so wird eine Lösch-/Verwandlungsbewegung notwendigerweise am Übergang von der Quasi-Beschreibung, die noch Bezüge zu einer sichtbaren – wenngleich abwesenden – Referenz aufweist, in *dem* Augenblick in der Schrift offenbar, in dem diese das materielle Bild in Schrift verwandelt und darüber hinaus in das, wodurch diese im Text bezeichnet und bedeutet, nämlich in das Wort. Die Feststellung, dass ein Bild von Klee existiert, auf dem ein Engel dargestellt ist, und die Benennung des Bildes durch den Maler geht über in die Beschreibung eines *Neuen Gesichts*, das ab jetzt eine in der Betrachtung *vorgestellte* Bewegung bezeichnet und verweist damit, wie Sigrid Weigel feststellt, „auf die Wahrnehmungslogik des ‚als ob‘ in der angenommenen illusionären Abbildfunktion materieller Bilder“,<sup>18</sup> wenn es heißt: „Ein Engel ist darauf dargestellt, der

16 Paul Klee: *Das bildnerische Denken*, Basel – Stuttgart 1964, S. 21.

17 Paul Klee in: *Schöpferische Konfession* (1920), zit. nach Will Grohmann: *Der Maler Paul Klee*, Köln 1966, S. 17 (Hvh. Ch.P.).

18 Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit* (Anm. 10), S. 66.

aussieht, als *wäre* er im Begriff sich von etwas zu entfernen“. Die Verwandlung stellt die Präsenz der Abwesenheit aus, die – durch einen *Wendepunkt* markiert – ihrerseits auf die *gewesene* Anwesenheit des Bildes und daher doppelt auf dessen Bedeutsamkeit verweist. Das *Werden* als die Funktion dieser Metamorphose ereignet sich zunächst durch die *Transformation des Namens*, nämlich von ‚Angelus Novus‘ zum ‚Engel der Geschichte‘. Die Transformationsbewegung ist ein Hinübergleiten von der zeichengebundenen Beschreibung in das Schreiben einer Bewegung, für die der neue Engel *Anlass* war. Komposition und Buchstaben rücken auseinander und in der ästhetischen und semantischen Differenz schlägt das Bild seinen Blick auf. Es erhält sein *Neues Gesicht* und zwar buchstäblich, weil das Gleiten durch die Wendung des engelischen *Antlitzes* von der Jetztzeit in die ‚Vergangenheit‘ initiiert wird, die sowohl im materiellen Bild als auch im geschriebenen Bild stillgestellt ist: „Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet“,<sup>19</sup> heißt es da.

Eine Augenblicksaufnahme des Jetzt tritt durch die zweifache Stillstellung – des Zusammentretens der Jetztzeit mit der Vergangenheit und des Antlitzes des Angelus Novus – gleichsam im Angesicht des Engels der Geschichte und des Betrachters als Bild in Erscheinung. Sie schwindet in dem Augenblick, in dem die Stillstellung durch das je gegenwärtige Wechselspiel von Wort und Malerei, Schrift und Bild, Lektüre und Betrachtung in Bewegung gebracht wird. Auf diese Weise nämlich wird das dialektische Bild im wortsprachlichen Bild wiederum in ein offenes dialektisches Verhältnis zum gemalten Bild gesetzt. Es handelt sich dabei um eine Bewegung, die mit dem Konzept der *panim hadachot* korrespondiert, denn im Übergang eines jeden neuen Gesichts in seinen neuen Kontext verliert es seinen Status des ‚neu‘. Dieser Verlust ist eine Funktion der Zeit, die, um in Erscheinung zu treten, Bild werden muss. Benjamins Bild nimmt diese Bewegung auf. Was dann „vor uns“<sup>20</sup> Gestalt annimmt, ist eine linear-logische „Kette von Begebenheiten“.<sup>21</sup> Der Spiegel des engelischen Blicks aber *reproduziert* dieses Bild nicht, sondern *verwandelt* es: Sichtbar wird jene „Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“.<sup>22</sup> Spätestens an dieser Stelle, mit Einführung des deiktischen Indexes, vollzieht sich mit der Verwandlung des Namens auch die Verwandlung der Funktion dessen, den er benennt: Der im Kleeschen Bild still gestellte ‚Angelus Novus‘ gerät als der ‚Engel der Geschichte‘ im Bilde Benjamins in Bewegung, vom Geschichtsimpuls genannt „Fortschritt“<sup>23</sup> „unaufhaltsam in die Zukunft“<sup>24</sup> getrieben. Sein Blick aber *bannt* das *fortschreitende Werden der Vergangenheit*: Er sieht die progressive Aufschichtung, die keiner herkömmlichen Ordnung mehr folgt. Und umgekehrt bannt das Gesicht der Katastrophe die Bewegung des Engels.

19 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. I.2, S. 697.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 698.

24 Ebd.

Der Blick in die Vergangenheit ist Erinnerung und die wiederum ist das Medium für die Verwandlung des Daseins und der Dinge in Schrift. Auch in seinen Geschichtsthesen hat Benjamin das dialektische Bild mit der Bildhaftigkeit des Erinnerns in Verbindung gebracht. In der sechsten heißt es: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“<sup>25</sup> Die offene Dialektik aus Fortschreiten und augenblicksweiser Aktualisierung von Vergangenen entspricht der Figur jüdischer Geschichtsdynamik, die eine ganz andere ist als zum Beispiel die griechische, die nach André Néher „als metaphysische Dimension nichts hervorbringen“, sondern „sich nur in einander perfekt gleichenden Bildern reflektieren“ kann, „während sich die hebräische Zeit durch Hervorbringungen in unvorhersehbaren Zukünften neu-schafft: Die Kind-Zeit hält die Eltern-Zeit fest, aber sie hat ihre eigene *Physiognomie*, ihren besonderen Inhalt./ Die hebräische Zeit fängt sich selbst nicht neu an wie die griechische Zeit; sie erzeugt.“<sup>26</sup> Der Blick zurück, aus der Gegenwart heraus, erzeugt Bilder von Geschichte als Gewaltgeschichte, deren Hinterlassenschaften in *Schichten* „unablässig“ und „zum Himmel“ wachsen.<sup>27</sup>

Damit holt der Text (neben Vorstellungen eines barocken Geschichtsbildes und der kabbalistischen Vorstellung vom Bruch der Gefäße und des *Tikkun*) abermals und konturierter als im Städtebild eine mythische Turmvorstellung, nämlich den biblischen Turmbau zu Babel ins Bild, und zwar, um den Mythos von der drohenden Zertrümmerung des unvollendeten (also stillgestellten) Bauwerks und der Sprache selbst zu zertrümmern und ihn damit in eine geschichtliche Dimension zu rücken, denn: In der Aktualität des Benjaminschen Bildes setzt sich der Turm *per se* aus Bruchstücken zusammen, die nicht (mehr) zusammengefügt werden können. So verweist es an dieser Stelle auf die Mimesis einer Bewegung, die im Mythos gründet, den das Bilderlebnis evoziert und den die Wort-Hämmer der Aktualität aufsprengen und in *Geschichts*-Bewegung setzen: als Bewegung einer Löschung beziehungsweise eines Auseinanderrückens beziehungsweise einer Zertrümmerung, die der Text wiederum fortschreibt. Zudem wird mit der Anspielung auf den babylonischen Turm eine der mythischen Identifikation ähnliche Ähnlichkeit zwischen dem gegenwärtigen Sprachgestalter und den biblischen Turmbauern, zwischen geschichtlichem *Gesicht* (Katastrophentrümmer) und mythischem Bauwerk (Turm zum Himmel) evoziert. Aber im Unterschied zur biblischen Referenz wird im Denkbild Benjamins die *Erinnerung* an eine Einheit von Sprache und von dem, was sie benennt, wach, die es in der Aktualität seiner Entstehung nie gab, sondern die immer schon in Differenzen zerteilt und in Bruchstücken überliefert wurde. In

25 Ebd., S. 695.

26 André Néher: *L'essence du prophétisme*, Paris 1956, zit. nach Ouaknin: *Das verbrannte Buch* (Anm. 6), S. 220 (Hvh. Ch.P.).

27 Die Bewegung dieser Bilder koinzidiert mit körperlich-räumlichen Spannungsvorgängen, als die Paul Klee die Entstehung energetischer Dichte im bildnerischen Prozess beschreibt: „Progressive Schichtung hat als Merkmal die Beziehung vom Äußeren zum Inneren.“ und: „Die Progression ergibt immer ein Räumliches.“ Klee: *Das bildnerische Denken* (Anm. 16), S. 28f.

der *Differenz* wird die Löschung einer ursprünglichen Einheit als identischer Ausgangs- und Endpunkt sichtbar; sie betont die Unmöglichkeit der Rückkehr zu einem paradiesischen Zustand, in dem sich die Frage nach sinnstatuierender Deckung von Zeichen und Bezeichnetem noch nicht stellte. Es ist genau jene Rückkehr, die als Wunschgedanke vom Scholemschen Engel im Prolog noch benannt wurde. Stattdessen geht vom Paradies die *Bewegung* (der „Sturm“ „vom Paradiese her“) <sup>28</sup> aus, der den Engel „unaufhaltsam in die Zukunft“ <sup>29</sup> treibt, „der er den Rücken kehrt“ <sup>30</sup>. Analog dazu führt die Benjaminsche Bildlektüre die Unmöglichkeit einer restlosen Rückübersetzung des Wortes zum Bild vor, an deren Stelle die Bewegung des Auseinanderrückens tritt.

Die Zertrümmerung gilt damit nicht allein dem Mythos, sondern auch dem Sprachbild selbst (und in der Folge damit auch dem ‚Gebietscharakter der Kunst‘), und zwar nicht erst auf jener Schwelle des *Augenblicks*, sondern schon *vor* Beginn des Textes im Schriftzug eines dritten Textes, der dem Denkbild vorangeht: Hier unterzieht sich das bekannte Geburtstagsgedicht von Scholem, der „Gruß vom Angelus“, einer Löschung. Seine Präsenz hat schon einmal eine Abwesenheit markiert, nämlich die Zeit, als Klees Bild noch an einer Wand in Scholems Münchener Wohnung hing, Benjamin aber in Berlin wohnte. Als Prolog der Geschichtstheorie markiert die Unvollständigkeit des Zitats die Abwesenheit seiner letzten Verse und gibt durch dieses mimetische Spiel mit *sichtbar-unsichtbar* einen Hinweis darauf, wie das Bild zu verstehen beziehungsweise nicht zu verstehen sei, denn dort heißt es:

„Ich bin ein unsymbolisch Ding  
bedeute was ich bin  
Du drehst umsonst den Zauberring  
Ich habe keinen Sinn.“ <sup>31</sup>

Welche Folgen zieht eine Begegnung von Kunst und Schrift (beziehungsweise sprachlichem Wort und malerischer Sprache) nach sich, deren eine Modalität die Verweigerung des Symbolischen und des Sinns ist? Wenn der Turmbau mit dem Erfinden des Symbolischen einer Sprache identisch ist, steht dies noch dort mit dem biblischen Mythos in Einklang, wo die Nichtvollendung des Turms auch die Verweigerung einer Einheit der Sprach-Sinne bedeutet. Kunst-Turm und Einheit der Sprache – beides kann im biblischen Kontext als Versuch gesehen werden, in die Sinnsicherheit des göttlichen Grundes zu zielen. Doch in Benjamins Text ist das Verhältnis Kunst/Turm – Sprache/Sinn *per se* schon sinn(e)verwirrend: Bilder werden *gelesen*, Texte werden *betrachtet* und die Überlieferung in Bruchstücken ist weit entfernt davon, dem Sinnsuchenden auf seine Frage endgültigen Bescheid zu geben. Und damit ist im Text auch ‚Gott‘ beziehungsweise der Sinn eine Leerstelle.

28 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. I.2, S. 697f.

29 Ebd., S. 698.

30 Ebd.

31 Vgl. den vollständigen Gedichttext in Gershom Scholem (Hg.): *Walter Benjamin/Gershom Scholem. Briefwechsel 1933–1940*, Frankfurt a.M. 1980, S. 104f.

Der göttlichen Abwesenheit entspricht nun die erwähnte Abwesenheit eines der Zerstörung vorgängigen Ganzen als ihr paradiesischer Ursprung, der, obgleich im Text benannt, auch im Augenspiegel des Antlitz' nie zu sehen war: weder im Bilde Klees (in dem der Angelus übrigens leicht schiebt und allein dadurch die Spiegelung eines Abbildes unmöglich macht) noch im Bild Benjamins. Allein – dort *sieht* er, wie die „Katastrophe“ unablässig Schichten *aufhäuft* und sie ihm vor die Füße *schleudert*. Diese Dynamik, durch welche die Ereignishaftigkeit von Geschichte sichtbar wird, ist nun auch dem Versuch, über Kunstwerke Sinn zu stiften, mehr noch, Bildern ein (neues) Gesicht zu geben, inhärent: Denn was Klee für den Gestaltwerdungsprozess als Ursächliches bezeichnet, nämlich ein *gegenseitiger Spannungswille* der beteiligten Agenten,<sup>32</sup> gilt auch für das Verhältnis von Malerei und Wort, Bild und Sinn: Sie können nur im Ereignis der Lektüre und der Betrachtung zusammentreten und im Gestalt gewordenen Erlebnis der Löschung ihrer einander repräsentierenden Zeichen miteinander korrespondieren. Denn an die Stelle des festgestellten Sinns tritt die Bewegung, die im *jeweiligen* Bild augenblicksweise stillgestellt wird. Das Einsetzen der Dialektik geschieht somit als Verweis auf die Unmöglichkeit einer sinnentsprechenden Rückübersetzung des Bildes in den Text und einer sinnbildlichen Dechiffrierung des Bildes *durch* den Text. Dort also, wo die Sinnsuche sich in die Leere richtet, liegt der Akzent auf der *Dynamik*, deren Medium die Schrift ist und deren Impuls hier benannt ist: als Spannungsfeld, in dem Sturm, Fortschritt und der Blick zurück blitzartig in Konstellation zueinandertreten.

Die Mimesis bezieht sich also nicht auf das *Thema* der Zeichnung, sondern auf den Verwandlungsprozess, welcher die Oszillation als jene flüchtig aufscheinende Synthesis von Gestaltung und Erscheinung antreibt, die im Bilde Klees ihren Ausgangspunkt hat. Insofern vollzieht die Bildlektüre Benjamins das, was sie im dialektischen Geschichtsbild thematisiert: nämlich die Unmöglichkeit einer Rückkehr zur Einheit und zwar genau im Zwischenraum von Zukunft und Paradies, die sich gleichermaßen nicht schauen lassen, weil sich zwischen ihnen unaufhaltsam die Schichten der Vergangenheit türmen.

Zeitgenössische Kritiker bemängelten Klees angeblichen Rückzug aus der politischen und gesellschaftlichen Aktualität in die Abstraktion. Genau dies aber erhebt die Schriftwerdung zur historischen Dimension, indem die Historisierung in der Replik auf das Bild in Gestalt weiterer Gesichts- beziehungsweise Geschichtsbilder erfolgt.

Dort, wo der Blick sich vom materiellen Bild löst und wo das Wort das Erlebnis bearbeitet, das es auslöst, verbindet sein sinnsprengendes Programm den Gewinn eines historischen Interesses mit dem Antlitz. Und was das Antlitz im Bild erzeugt, ist wiederum das *Gesicht* seiner Zeit. So schafft das Bild die Gegenwart dessen was war, indem es die historische Spanne kontrahiert und die Gegenwart einer katas-

32 Vgl. Paul Klee über die „Spannungsvorgänge in den Grundformen [Kreis, Viereck, Dreieck, Ch. P.]“: „Wie kam es zustande?/ Welches ist das ‚Ursächliche‘?/ Das allgemein Ursächliche ist ein gegenseitiger Spannungswille nach zwei Dimensionen hin.“ Klee: *Das bildnerische Denken* (Anm. 16), S. 32.

trophischen Vergangenheit sichtbar macht. Bild und Bild zum Bilde lassen Geschichte spürbar werden, indem sie das, was das Gesicht des Angelus Novus auslöst, im Blick des Engels der Geschichte binden und *augenblicksweise* in die Gegenwart hineinholen. Und es geht noch weiter: Denn was die Kunst auf diese Weise sichtbar macht, ist wiederum Kunst. Will der Text die sich entziehenden Bildreferenzen einfangen, mündet er in Endlosbrechungen. Dennoch wird das Phänomen ihrer Löschung in der Schriftgestalt lesbar, nämlich an den markierten Wegstationen der Verwandlung. Eben diese Metamorphose scheint Teil der Zeichnung von Klee zu werden, die sich aus dem erinnernden Blickwinkel als *Gesichtsbild* offenbart. Die Übersetzung des Bildes in das Wort selbst ist Metamorphose, der Vollzug einer Öffnung des Blicks für ein neues Gesicht.

Damit ist abermals eine Verwandlung eingeleitet, denn das neue Gesicht ist eben das, was wir aus der Lektüre heraus als Wesen des Antlitzes selbst bestimmt haben: *Einsicht*, Gestalt, Form und Ausdruck im Werden.

Ein Augenblick großer Verdichtung im Zusammenspiel von Bild, Bildlektüre und Lektüre der Bildlektüre ist nun erreicht. Die Wirkung der Zeichnung, der Auslöserin jenes Werdens, wird zu deren Sujet, der Geschichtsbewegung, ins Verhältnis gesetzt. Doch in der Doppelung des *Gesichts* (bezogen auf Sujet und Bildgestalt), in der die Vision des Engels ihr Medium erhalten hat, beginnt die Gegenwart des Bildes im Wort sich zu verlieren und demonstriert damit die Flüchtigkeit der Konstellation: als Bild, das „auf Nimmerwiedersehen“ vorbeihuscht.<sup>33</sup> Die Unentzifferbarkeit und die Nicht-Wiederherstellbarkeit der gewärtigten Vergangenheit gehen damit auf das Schriftbild über.

Die Verwandlung des Erlebnisses des Wirklichen in Gestalt scheint sich damit nur als dialektische Spannung ereignen zu können. Sichtbar wird sie im Aufscheinen der Konstellation, als Synthese von Gestalt und Erscheinung. Diese Bilderzeugung ist bei Benjamin in Schriftgestalt thematisiert.

Dabei wird der frühere Widerspruch zwischen Bild und Schrift zum historischen Phänomen, denn die Zäsur, von der die Rede war, markiert die gleitende Differenz zwischen Schrift und Malerei buchstäblich durch einen *zeitlichen* Umbruch und stellt damit die Moderne als eine Zeit aus, in der die Repräsentation in Kunst, das heißt auch in Sprache, kaum mehr möglich erscheint, genauso wenig wie die Stabilität jenes ‚Gebietscharakters‘. Diese Unmöglichkeit thematisieren Schrift und Bild in ihrem verhältnismäßigen Zusammenspiel. Die Engel können den Abstand zwischen Bild beziehungsweise Text und Bedeutung nicht auffüllen und das Ende der Einheit des ‚Gebietscharakters‘ nicht aufheben. Damit eröffnet sich auch eine Reihe religiöser Motive, schon oft benannt und thematisiert, wie der Messianismusgedanke oder die talmudischen Engel als die ephemere Verkörperung eines fortwährenden werdenden Vergehens. Letzteres stellt übrigens die Modalität einer offenen Dialektik dar, die sich im Vollzug der Bildlektüre wiederholt: Die Trümmer lassen sich nicht mehr zusammenfügen, die Bewegung hin zur Einheit erstarrt im Stillstand. Damit öffnet der Text eine weitere Ebene: der Tod im Bild

33 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. I.2, S. 659.

des Lebens. Denn der Engel steht ikonografisch in einer Reihe von Todessymbolen: als Engel ohne himmlische Aura, als Hybrid aus Teufel und Engel, als Maschinenmensch.

Und analog macht der Text in der Bewegung des Fortschritts die Vergangenheit in der Dichte von Bruchstücken sichtbar, die das Signum der Gewalttätigkeit tragen. Er vollzieht damit die Unzulänglichkeit seiner Gesichtwerdung als identisches Abbild genauso wie die Unzulänglichkeit *dieses* modernen Engels, ein neues Paradies sichtbar zu machen und ein Absolutes und Ganzes wieder herzustellen.



Sabine Flach, Expanded Vision. Die Avantgarde als Laboratorium der Wahrnehmung

Abb. 1

Viking Eggeling: *Symphonie Diagonale*, 1921  
(Film, schwarz-weiß, ca. 8 Min.)

Abb. 2

Viking Eggeling: *Symphonie Diagonale*, 1921  
(Film, schwarz-weiß, ca. 8 Min.)

Abb. 3

Walter Ruttmann: *Opus I*, 1921  
(Lichtspiel, koloriert, 9,5 Min.)

Abb. 4

Walter Ruttmann: *Opus IV*, 1925  
(Lichtspiel, 3 Min.)

Margarete Vöhringer, Choks, Reflexe, Asja. Zu Benjamins ‚Vertiefung der Apperzeption‘ im russischen Avantgarde-Film.

Abb. 1

Kreisblenden, Filmstills  
(aus: Vsevolod Pudovkin: *Mechanik des Gehirns*, 1925)

Abb. 2

Dorfkinder bei der Filmvorführung  
(aus: An Terskoj: „S“ëmka Refleksov Lica“, in: *Kino žurnal ARK*, [1925] 8, S. 11)

Christina Pareigis, *panim hadachot*. Gesichter des Bildes.  
Walter Benjamin zu Paul Klees Zeichnung *Angelus Novus*

Abb. 1

Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920/32  
(Ölpause auf Aquarell, aus: Johann Konrad Eberlein: „*Angelus Novus*“. *Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung*, Freiburg i.Br. 2006, S. 42)

Karin Leonhard, Die Heilkraft der Bilder – Tuberkulose, Krieg und Lichttherapie um 1910

Abb. 1.

Ernst Ludwig Kirchner: *Tinzenhorn*, 1919  
(Pastell, Brücke-Museum, Berlin)