

Blättler · Hrsg.  
Kunst der Serie

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Kunst der Serie

Die Serie in den Künsten

Herausgegeben von  
Christine Blättler

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Milena Aguilar, *Petits Fours* (2009)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

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  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5005-0

SARAH SCHMIDT

## Die ewige Wiedergeburt des Künstlers aus dem Moment des Todes

### Serialität und Tod in Charlotte Salomons intermedialem Bilderwerk *Leben? Oder Theater?*

#### 1. Eine »merkwürdige Arbeit«

»Der Verfasser bemüht sich, was am deutlichsten vielleicht im Hauptteil zu spüren ist, vollständig aus sich selbst herauszugehen und die Personen mit eigener Stimme singen oder sprechen zu lassen. Um das zu erreichen, wurde auf viel Künstlerisches verzichtet, was man jedoch, hoffe ich, in Hinsicht auf die seeleneindrängerisch geleistete Arbeit verzeihen wird.«<sup>1</sup> Mit dieser Erklärung endet das Vorwort, mit dem Charlotte Salomon in ihr 1942 fertiggestelltes intermediales Bilderwerk *Leben? Oder Theater?* einführt.

Es ist Autobiografie und Fiktion zugleich, ein Comic, ein Drehbuch, ein »drei-farben Singspiel«<sup>2</sup>, in dem Salomon selbst sowie die wichtigsten Personen aus ihrem Leben auf 769 Gouachen<sup>3</sup> noch einmal antreten, um das Leben nachzuspie-

---

1 Charlotte Salomon: *Leben oder Theater? Ein autobiographisches Singspiel in 769 Bildern*, mit einer Einleitung von Judith Herzberg, Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1981, S. 6. Zitate und Bildbeschreibungen aus *Leben? Oder Theater?* werden im Folgenden aus dieser Ausgabe von Kiepenheuer & Witsch mit der Abkürzung LoT belegt. Diejenigen Blätter, die von Charlotte Salomon im *Hauptteil* selbst nummeriert wurden, werden zusätzlich mit dieser Nummerierung (z. B. Bl. 325) bezeichnet. Bei der Benennung des Werkes im laufenden Text werde ich die Schreibweise mit zwei Fragezeichen verwenden, in der Charlotte Salomon den Titel auf dem Titelblatt wiedergibt: *Leben? Oder Theater?* Eine vollständige Einsicht in *Leben? oder Theater?* findet sich online auf der Webseite des Jüdischen Historischen Museums in Amsterdam (jhm): <http://www.jhm.nl>. Wir danken der Charlotte Salomon Foundation für die Erlaubnis zur Reproduktion der Gouachen aus Charlotte Salomons Werk *Leben? Oder Theater?*, Sammlung des Jüdischen Historischen Museums Amsterdam. © Charlotte Salomon Foundation.

2 LoT, S. 3.

3 Alle Skizzen und verworfenen Blätter zusammengezählt, besteht *Leben? Oder Theater?* aus 1325 Bildern, von denen sich manche auch auf der Rückseite der Blätter befinden. Der Text ist zum Teil direkt auf die Gouachen gemalt, befindet sich jedoch auch auf transparenten Zusatzbögen, so dass zu den 1325 Bildern auch noch eine Anzahl an Pausbögen kommt, auf denen der Text eine grafische Gestaltung erfährt. Charlotte Salomon hat einige Blätter als verworfen markiert, die Gouachen in eine Reihenfolge gebracht und über weite Strecken nummeriert. Allerdings vermerkt sie selbst, dass diese Reihenfolge nicht der endgültigen Reihenfolge entspricht. Selbst wenn man diese Bemerkung als Programm eines polyphonen Werkes versteht, dessen Parallelgeschichten auch in anderer Folge »gespielt« werden können, so ist die von ihr vorgenommene Reihenfolge einige Jahre nach dem Krieg aufgelöst und muss rekonstruiert werden, sofern sie nicht aus der Nummerierung hervorgeht. Wir haben es also nicht mit einem abgeschlossenen Werk zu tun, und die folgenden Überlegungen basieren auf der oben angegebenen Ausgabe. Zu den verworfenen und rückseitigen Bildern vgl. Martin Mansoor: »Charlotte Salomons andere Seite. Die Verso-Seiten und nicht

len, das sich zwischen 1913 und 1940 in einer gutbürgerlichen jüdischen Familie abgespielt hat.

Die junge Kunststudentin Charlotte Salomon beginnt dieses umfangreiche Werk 1940 in Südfrankreich, wohin sie 1939 zu ihren Großeltern geflüchtet war, malt täglich und beendet es innerhalb von nur zwei Jahren.<sup>4</sup>

*Leben? Oder Theater?* beginnt 1913, noch vor Charlottes Geburt, erzählt die Kindheit in einer wohlhabenden jüdischen Familie, die Jugend in Berlin in Zeiten alltäglicher Bedrohung und das Erwachsenwerden als künstlerische Identitätssuche. Das Werk endet 1940 nach dem Selbstmord der Großmutter und mit dem Entschluss, »etwas ganz verrückt Besonderes zu unternehmen«<sup>5</sup>, um nicht selbst verrückt zu werden. Erstmals in Form einer Ausstellung 1961 einem Publikum vorgestellt, ist *Leben? Oder Theater?* mittlerweile an vielen Orten der Welt gezeigt worden<sup>6</sup> und wird längst nicht mehr nur als beeindruckendes Zeitzeugnis rezipiert, sondern als außergewöhnliches künstlerisches Werk, das in seiner Art bis heute seinesgleichen sucht.<sup>7</sup>

Eine seit den 1990er Jahren vor allem unter genderspezifischen Gesichtspunkten verstärkt einsetzende Forschung zu Charlotte Salomon<sup>8</sup> hat das Werk in seiner Viel-

nummerierten Blätter aus *Leben? Oder Theater?*«, in: Charlotte Salomon: *Leben? Oder Theater?*, hg. v. Edward van Voolen, München – Berlin (Prestel) 2004, S. 410–418.

4 Charlotte Salomon wird 1943 nach Auschwitz deportiert, kann jedoch ihr Werk über den Arzt von Villefranche-sur-Mer noch der Amerikanerin Otilie Moore zukommen lassen, die es 1947 an Vater und Stiefmutter Salomons, die den Krieg versteckt in Holland überlebt haben, übergibt. Zum biografischen Hintergrund von Charlotte Salomon vgl. Judith Herzberg: »Einleitung«, in: LoT, S. vii–xii, sowie Christine Fischer-Defoy: »Charlotte Salomons Leben – Eine Spurensuche«, in: Salomon: *Leben? Oder Theater?* (Anm. 3), S. 12–22.

5 LoT, S. 777.

6 1961 richtet das Museum Fodor in Amsterdam eine erste Ausstellung von *Leben? Oder Theater?* mit einer Selektion der Gouachen aus, ein Jahr später gibt es eine Wanderausstellung in Israel, und 1965–1967 wird das Werk auch an verschiedenen Orten in Deutschland der Öffentlichkeit vorgestellt. Es folgt eine lange internationale Ausstellungsgeschichte u. a. in den USA, Kanada, Japan, England und Frankreich sowie Veröffentlichungen des Bilderwerkes u. a. in Deutsch, Englisch, Niederländisch, Französisch und Italienisch. Eine Auflistung der Ausstellungsgeschichte, der Werkaufgaben und der über Charlotte Salomon gedrehten Filme findet sich in dem oben zitierten Ausstellungskatalog von *Leben? Oder Theater?*, hg. v. Edward van Voolen (Anm. 3), S. 426–430.

7 »[A]s artwork there is simply nothing like it«, formuliert Mary Lowenthal Felstiner (»Talking Her Life/History: The Autobiography of Charlotte Salomon«, in: Bella Brodzki/Celeste Schenk [Hg.]: *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca (Cornell UP) 1988, S. 320–337, S. 321). Gertrud Koch weist entgegen dem Mythos, Charlotte Salomon habe ihren Stil in vollkommener Isolation entwickelt, darauf hin, dass sich sehr wohl starke Bezüge zur Moderne, neben Malerei und Film auch auf die Literatur nachzeichnen lassen (Gertrud Koch: »Bilderverbot als Herkunftsmetapher. Zu Charlotte Salomons Buch ›Leben oder Theater?‹«, in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* 12 [1993], S. 58–74, S. 61). Charlotte Salomon kannte die Avantgarde der Zeit – van Gogh, Munch, Kandinsky oder Kirchner –, Bezüge auf sie lassen sich z. T. auch als Bildzitate nachweisen. Vgl. dazu Sabine Schulze: »Kunst! Und Leben. Charlotte Salomons Arbeit im Spiegel der zeitgenössischen Kunstströmungen«, in: Charlotte Salomon: *Leben? Oder Theater?* (Anm. 3), S. 393–403. Dies ändert jedoch nichts an dem Umstand, dass das entstandene multimediale Werk in der Form, wie es vorliegt, ein zu singendes, künstlerisch gestaltetes Bildertheater, weder Vorbilder hatte noch Nachahmer gefunden hat.

8 Vgl. Mary Lowenthal Felstiner: *To Paint Her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era*, New York (UCP) 1994; Ernst van Alphen: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Litera-*

schichtigkeit jedoch bei Weitem noch nicht erschöpft. *Leben? Oder Theater?* ist nicht nur eine mit Monologen, Dialogen und Kommentaren des »Verfassers«<sup>9</sup> versehene Bildergeschichte, es enthält Melodien, die in Form von Liedtexten auf den jeweiligen Blättern verzeichnet sind. Eine heterogene Auswahl aus Opern, Kantaten, Schlagern, Volksliedern und Filmmusik, aber auch Naziliedern begleitet als »Klang« dieses Singspiel, das erst mit dem singend blätternden Leser zur Aufführung kommt.<sup>10</sup>

Musik, Bild und Wort treten in einen komplexen intermedialen Dialog und stehen auf inhaltlicher Ebene für ein kompliziertes Dreiecksverhältnis zwischen den drei zentralen Künstlerpersönlichkeiten der Lebensgeschichte<sup>11</sup>: Charlotte Kann (alias Charlotte Salomon), Kind, Jugendliche und schließlich angehende Kunststudentin, Paulinka Bimbam (alias Paula Salomon-Lindberg), eine berühmte Sängerin und Charlottes geliebte Stiefmutter sowie Amadeus Daberlohn (alias Alfred Wolfssohn), ein Schriftsteller und Gesangslehrer, der für den kreativen Prozess beider Frauen, insbesondere für Charlotte, von Bedeutung ist.<sup>12</sup>

Ist das *Vorspiel* vor allem der Liebesgeschichte zwischen dem Kind Charlotte und der nach dem Tod der Mutter als Lichtgestalt zur Familie stoßenden Paulinka Bimbam gewidmet, so besteht der *Hauptteil* über weite Strecken aus der Konfrontation, aus Dialog, Fusion und Kampf dieser drei Künstlerpersönlichkeiten. Als Gesangspädagoge findet der arbeitslose Amadeus Daberlohn, dem ohne Arbeit die Deportation droht, bei der erfolgreichen Altistin Paulinka Bimbam eine Anstellung. Mit seiner eigenwilligen Theorie künstlerischer Produktion, der sie sehr skept-

---

*ture, and Theory*, Stanford (Stanford University Press) 1997; Leah Ellen White: *Life? Or Theater?: A Text of Incongruity and Fragmented Subjectivity*, Ph.D. diss. Arizona State University 1997; Edward Timms: »Creative Synergies: Charlotte Salomon and Alfred Wolfssohn«, in: Michael P. Steinberg/Monica Bohm-Duchen (Hg.): *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca – London (Cornell UP) 2006, S. 105–113.

- 9 Salomon verwendet die männliche Form »Verfasser« in ihrem Vorwort.
- 10 Eine Auflistung der Musikzitate aus *Leben? Oder Theater?* findet sich bei Mark Rosinski: »Zur Musik in ›Leben? Oder Theater?‹ – Versuch einer Inszenierung«, in: Christine Fischer-Defoy (Hg.): *Charlotte Salomon – Leben oder Theater? Das ›Lebensbild‹ einer jüdischen Malerin aus Berlin 1917–1943. Bilder und Spuren. Notizen, Gespräche, Dokumente (Schriftenreihe der Akademie der Künste*, Bd. 18), Berlin (Das Arsenal) 1986, S. 91–93, sowie im Ausstellungskatalog *Leben? Oder Theater?* (Anm. 3), S. 425f.
- 11 Die Zahl drei wird auch durch den Titel »dreifarben Singspiel« unterstrichen. Er verweist nicht nur auf die drei künstlerischen Medien, sondern zeigt an, dass Charlotte Salomon tatsächlich nur drei Grundfarben verwendete, die sie selbst anmischte. Vgl. Judith Belinfante: »Leben? Oder Theater? Anmerkungen zu einem Kunstwerk«, in: Salomon: *Leben? Oder Theater?* (Anm. 3), S. 404–409, S. 404.
- 12 Charlotte Salomon verwendet in ihrem Stück sprechende, die Personen ironisch kommentierende Namen, die natürlich auch als eine Anspielung auf die erzwungene jüdische Namensänderung gelesen werden kann. Der Name »Bimbam« scheint die berühmte Sängerin etwas zur Bescheidenheit zu mahnen, bringt zugleich aber auch die kindliche Liebe der Stieftochter zum Ausdruck. Daberlohn erinnert an die katastrophale finanzielle Situation, in der sich der Gesangslehrer und Kunst-erzieher befindet. Im Familiennamen Charlotte Kanns klingt das Wort »Kanne« an, er könnte aber auch auf »können« verweisen und auf das darin ausgesprochene Potential. »Knarre«, umgangssprachlich für Pistole, der Name der mütterlichen Familie, könnte auf die Folge an Selbstmorden, die diese Familie heimgesucht hat, hindeuten. Zur Deutung der Namen vgl. auch Belinfante: »Leben? Oder Theater?« (Anm. 11), S. 405f.

tisch gegenübersteht, führt er sie zu einer erfolgreichen Orpheus-Aufführung. Seiner »Madonna« passioniert ergeben, wendet er sich anfangs belustigt und mit ironischem Unterton der malenden Charlotte Kann zu, erkennt jedoch im Gegensatz zu ihren Eltern ihr Talent und findet in ihr eine gelehrige Schülerin für seine Theorien.

Innovativ ist an dieser »merkwürdigen Arbeit«, wie Charlotte Salomon ihr Werk im Vorwort nennt<sup>13</sup>, jedoch nicht nur die ungewöhnliche intermediale Form des Gesamtkunstwerkes »gesungenes Bildertheater«, das Medien, Genres und Stile mischt und auf vielfältige Weise ineinander abbildet, sondern die Umsetzung einer in dieser Zeit gerade erst entstehenden Filmästhetik in das gemalte Bild.<sup>14</sup> Für das Medium Film typische Schnitte, Einstellungen und Kameraführungen werden in das gemalte Bild transformiert, ganze Bewegungssequenzen aufgemalt, so dass sich *Leben? Oder Theater?* streckenweise wie ein Storyboard liest. Zugleich entsteht bei dieser Überführung filmischer Techniken in die gemalte Bildergeschichte etwas Neues, das sich zwar an der Filmästhetik inspiriert, aber gerade auf die Möglichkeiten des gemalten Bildes setzt.

Eng mit dieser Übernahme filmischer Techniken in das gemalte Bild verbunden ist die besondere Bedeutung, die der Wiederholung als künstlerischer Methode zukommt und die zusammen mit dem intermedialen Dialog ein zentrales Strukturmerkmal von *Leben? Oder Theater?* ausmacht. Wiederholungen finden sich in Charlotte Salomons Werk auf sehr vielen Ebenen. Neben einem engen Geflecht von thematischen Motiven, die sich in Bild, Ton oder Text wie Leitmotive durch das Werk modulieren und eher einer musikalischen Ästhetik folgen, arbeitet Charlotte Salomon verstärkt mit der Wiederholung bildlicher Figuren auf engem Raum, die sich als Bewegungssequenzen lesen lassen und auf das Medium Film verweisen. Dieses Strukturmoment der Wiederholung verdichtet sich im *Hauptteil* zu ganzen Kopf-, Rumpf- und Körperserien, die über weite Strecken jede szenische Darstellung im Bild verdrängen. Inhaltlich folgen wir auf diesen Blättern der Entwicklung eines Gedankenganges, der in der Auseinandersetzung der drei Künstlerpersönlichkeiten entsteht. Er enthält die Theorie künstlerischer Produktion als ewiges Sterben und Geboren-Werden aus der Unterwelt des eigenen Seelenlebens, die im Zeitmodus einer als unendlich gedachten Serie, einer sich wiederholenden Gegenwärtigkeit, einen Ausdruck findet.

13 LoT, S. 4.

14 Vgl. die Arbeiten der Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch (Gertrud Koch: »Charlotte Salomons Buch ›Leben oder Theater?‹ als historischer Familienroman«, in: Gertrud Koch [Hg.]: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1992, S. 189-209), die auch die Nähe zum Stummfilm, in dem Musik, Bild und Ton zusammenkommen und in dem es eine starke Expressivität der Gesten gibt, unterstreicht (Gertrud Koch: »Bilderverbot als Herkunftsmetapher. Zu Charlotte Salomons Buch ›Leben oder Theater?‹«, in: *Babylon [Beiträge zur jüdischen Gegenwart]*, 12 [1993], S. 58-74, S. 64). Vgl. darüber hinaus Belinfante: »Leben? Oder Theater?« (Anm. 11), S. 409; Sarah Schmidt: »Die Masken des Orpheus oder wie man in die Unterwelt steigt, um am Leben zu bleiben. Überlegungen zu dem intermedialen Bilderwerk ›Leben? Oder Theater?‹ von Charlotte Salomon«: in: *Kultur und Gespenster* 7 (2008), Themenheft Autofiktion, zusammengestellt von Claudia Gronemann, S. 177-189.



So wie der intermediale Dialog eine Polyphonie der Erzählerperspektiven zum Ausdruck bringt, die in *Leben? Oder Theater?* narratologisches Programm ist, stellt die Serialität hier kein rein formales Experiment dar, sondern ist eng mit der Erzählung verbunden. Auch wenn es im Folgenden vorrangig um eine Serialität im Medium des Bildes geht, ist diese in eine *Bildergeschichte*, mithin in einen narrativen Gesamtzusammenhang integriert und muss aus diesem und in Hinblick auf ihre Funktion für diesen untersucht werden. Es wird sich zeigen, dass Wiederholung und Serialität in *Leben? Oder Theater?* thematisch immer an die Auseinandersetzung mit dem Tod bzw. das Spannungsverhältnis zwischen Leben und Tod gebunden ist.

## 2. Serieller Tod als Bewegungssequenz

Serialität ist ein sehr heterogen verwendeter Begriff, zu dem es bis heute keine einheitliche Definition gibt.<sup>15</sup> Je nach Medium, aber auch nach Größe und Komplexität der wiederholten Elemente kann Serialität eine andere künstlerische, mithin auch narratologische Strategie im Werk verfolgen. Setzt man einen sehr weiten Begriff von Serialität an, wie ihn beispielsweise Eco und auch Giesenfeld vertreten, dann ist der Einsatz von seriellen Elementen in den Künsten, speziell in der Literatur, schwer von dem Strukturprinzip der Wiederholung zu trennen und stellt kein neues, der Moderne vorbehaltenes ästhetisches Gestaltungsprinzip dar.<sup>16</sup> Gerade in der Literatur des Mittelalters, deren Ästhetik mehr auf zyklisches denn auf entwicklungsorientiertes Denken ausgerichtet ist, spielt die Wiederholung einer prototypischen Figuren- oder Handlungskonstellationen eine große Rolle, die nicht zuletzt auch auf die Einübung von bestimmten ethischen Verhaltensformen zielt.<sup>17</sup>

Auch wenn Serialität keine spezifische Methode der Moderne darstellt, so gewinnt sie eine neue Qualität mit den Möglichkeiten serieller Massenproduktion, die ja gerade nicht in der Abweichung, sondern in der durch Technik garantierten unendlichen Wiederholung des vollkommen Gleichen oder quasi Identischen besteht. Diese mechanische Serialität beinhaltet gegenüber der natürlichen und handwerklichen Varianz eine Entindividualisierung, die von einer scheinbar blind fortschreitenden

15 Vgl. Christoph Heinrich: »Serie – Ordnung und Obsession«, in: Uwe M. Scheede/Christoph Heinrich (Hg.): *Monets Vermächtnis. Serie. Ordnung und Obsession*, Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit (Hamburger Kunsthalle) 2001, S. 7–12, S. 7, sowie Christine Blätler: »Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff«, in: *Weimarer Beiträge* 49 (2003) 4, S. 502–516.

16 Vgl. Umberto Eco: »Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien«, in: ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hg. v. Michael Franz und Stefan Richter, Leipzig (Reclam) 1989, S. 301–325, sowie Günter Giesenfeld: »Serialität als Erzählstrategie in der Literatur«, in: ders. (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim (Georg Olms) 1994, S. 1–11, S. 1: »Betrachtet man aber unbefangen das Derivat ohne diesen Bezug, so wird deutlich, daß mit Serialität eine Form narrativer Geschehenskonstruktion charakterisiert werden kann, die ebenso ehrwürdig und althergebracht ist wie die klassischen Gattungen mit ihren besonderen Weisen der Präsentation menschlicher Erfahrung und Phantasie.«

17 Vgl. Udo Friedrich: »Trieb und Ökonomie: Serialität und Kombinatorik in mittelalterlichen Kurzerzählungen«, in: Mark Chinca/Timo Reuvekamp-Felber/Christopher Young (Hg.): *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext*, Berlin (Schmidt) 2006, S. 48–75, S. 55ff.

Mechanik produziert wird. Dieser »Skandal der Serialität«<sup>18</sup>, der als Vorwurf der Entindividualisierung nach Winkler bis heute besteht, wird in der Philosophie und Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts intensiv diskutiert. Simmel, Dilthey und Bergson entwerfen den Lebensbegriff als »Kampfbegriff« gegen die totalitäre Geste serieller Massenproduktion<sup>19</sup>, und in Literatur und Kunst dieser Zeit proben die Dinge einen Aufstand, werden trotz ihrer genormten Form, wie die zwei Springbälle in Kafkas Erzählung *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* (1915), zu widerspenstigen Kommunikationspartnern, die sich einer gewohnten Handhabung entziehen.<sup>20</sup>

Technische Reproduzierbarkeit wird jedoch nicht nur als Bedrohung und als Gegensatz von Tod und Leben thematisiert, sondern bringt auch neue künstlerische Medien hervor, die wie der Film gerade auf dem Prinzip mechanischer Wiederholung beruhen, zugleich jedoch auch und gerade durch die Technik ein »objektiveres« Abbild des Lebens versprechen. Angesichts der Möglichkeiten technischer Reproduzierbarkeit werden Fragen nach Authentizität und Wahrheitsgehalt von Kunst in der Medientheorie der Moderne – wie bei Benjamin oder Kracauer – noch einmal neu gestellt.<sup>21</sup>

Charlotte Salomon entwickelt ihr künstlerisches Profil in jener Zeit der Moderne, in der die Möglichkeiten von technischer Reproduktion und Serialität gleichermaßen kritische Reflexion und kreative Aufnahme fanden. Es ist jedoch nicht die technisch-mechanische Produktion des Identischen der Warenwelt, die in Charlotte Salomons Werk im Zentrum steht und zu einer Gegenüberstellung von Leben und Tod, von Entindividualisierung und Individualisierung führt. Sondern es ist die Serialität der Vernichtung, die in zweifacher Weise den Ausgangspunkt von *Leben? Oder Theater?* bildet und der u. a. mit Rückgriff auf gestalterische Mittel des Films in Form serieller Darstellung künstlerisch geantwortet wird. Es ist zum einen die Normierung oder Gleichschaltung des Menschen in der nationalsozialistischen Ideologie und die seriell betriebene, technisch perfektionierte Vernichtung und zum anderen das »Schicksal« einer Serie von Selbstmorden in der Familie, der insbesondere die Frauen nicht zu entkommen scheinen.

Obleich der *Hauptteil* des Werkes in den 1930er Jahren spielt und man davon ausgehen kann, dass die politische Situation auch im realen Leben der Salomons Familiengespräch war<sup>22</sup>, findet die politische Bedrohung der faschistischen Ver-

18 Vgl. Hartmut Winkler: »Technische Reproduktion und Serialität«, in: Giesenfeld (Hg.): *Endlose Geschichten* (Anm. 16), S. 38–45, S. 39.

19 Vgl. ebd., S. 39f.

20 Zur Dingästhetik der Moderne vgl. u. a. Ernst Bloch: »Der Rücken der Dinge«, in: ders.: *Spuren*, mit einem Essay von Hans Mayer, Leipzig – Weimar 1990, S. 177–180; Walter Jens: »Der Mensch und die Dinge, die Revolution der deutschen Prosa«, in: *Akzente* 4 (1957), S. 319–334; Felix Philipp Ingold: »Das Quadrat in der Wüste: zur Dingästhetik der Moderne«, in: ders.: *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*, München (Fink) 2004, S. 117–173; Dorothee Kimmich: »Lebendige Dinge in der klassischen Moderne: Wahrnehmung, Erinnerung und Ästhetik in der »fluiden Welt« – dans un »monde fluide«, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 48 (2005), S. 133–145.

21 Vgl. Winkler: »Technische Reproduktion« (Anm. 18), S. 41ff.

22 Die Stiefmutter Charlotte Salomons, Paula Salomon-Lindberg war stark in der jüdischen Selbsthilfe engagiert und hatte gute Kontakte zum Widerstand. Vgl. dazu »Der Mut, Dinge auszusprechen, auch wenn sie im Moment nicht schön sind.« Gespräch mit Paula Lindberg«, in: Fischer-

nichtungsapparatur nur selten explizit Gestaltung im Werk. So z. B. auf einem Blatt, das die Machtergreifung 1933 als Aufmarsch nicht voneinander zu unterscheidender, in Reih und Glied marschierender Nationalsozialisten darstellt. Die Entindividualisierung der durch Gleichschritt und Uniform normierten Personen wird dadurch unterstrichen, dass sich ihre Gesichter in der Fluchlinie zu kleinen Punkten und Strichen auflösen.<sup>23</sup> Dieses ›Muster‹ aus Punkten und Strichen, das sich streckenweise zu Hakenkreuzen verdichtet, wird ein paar Blätter weiter wieder aufgenommen und bevölkert dort wie eine Art Insektenplage den Hintergrund einer Szene, in der Charlotte Kann ihrem Vater mitteilt, dass sie wegen der Anfeindungen ein Jahr vor dem Abitur die Schule verlassen möchte.<sup>24</sup>

Im Unterschied zu dieser nur vereinzelt explizit thematisierten und ansonsten lediglich im Hintergrund als Bedrohung anwesenden faschistischen Gleichschaltung und Vernichtungsmaschinerie (die vielleicht gerade in der Abwesenheit umso gespenstischer wirkt), kommt der Selbstmordserie ein großer Raum zu. Gleich das erste szenische Bild, mit dem das Vorspiel im Jahre 1913 ansetzt, zeigt den Selbstmord von Charlotte Knarre, der Tante und Namensvetterin Charlotte Kanns. Das in dunklen Farben gehaltene Blatt zeigt uns genau das, was der lakonische Text, der dem Blatt beigegeben ist, besagt: »1913. An einem Novembertage verließ Charlotte Knarre das elterliche Haus und stürzte sich ins Wasser.«<sup>25</sup> Die Wiederholung einer Frauengestalt lässt sich als Bewegungssequenz lesen: Wir folgen Charlotte Knarre, die, wie am linken oberen Rand des Blattes zu sehen, eine Eingangstreppe hinabsteigt, eine s-förmige Straße hinabläuft und sich, wir sind in der Lektüre am rechten Rand des Blattes angelangt, ins Wasser stürzt.

Ähnlich verdichtete szenische Darstellungen, die oft die wichtigsten Ereignisse eines ganzen Jahres wiedergeben, finden sich vor allem im *Vorspiel* sehr häufig. Hier ›schneidet‹ Charlotte Salomon in Anlehnung an filmische Techniken das Bildmaterial nicht nur von Blatt zu Blatt, sondern präsentiert das Ergebnis der Montage auf einen Blick. Ähnlich wie auf mittelalterlichen Tafelbildern, finden sich in diesen ›Einbildgeschichten‹ bei Charlotte Salomon mehrere Szenen auf *einem* Bild und sind, wie dieses Eingangsbild, das den Selbstmord von Charlotte Knarre zeigt, zum Teil auch als Bewegungssequenzen wiedergegeben. D. h. auf *einem* Blatt werden eine Person oder mehrere Personen wiederholt in unterschiedlichen Stadien einer Bewegung oder Handlung dargestellt. Im Gegensatz zum Film wird in dieser räumlichen Verdichtung das Nacheinander auch als Nebeneinander (Über- und Untereinander) lesbar, und mit dem Verhältnis der Szenen zueinander kommt eine wichtige Bedeutungsfunktion hinzu, die im Film wegfällt.

Auffällig ist, dass immer dann, wenn eine Verdichtung der Bewegungssequenz auftritt, so, als würden uns nicht ausgewählte unterschiedliche Szenen, sondern

---

Defoy (Hg.): *Charlotte Salomon* (Anm. 10), S. 37–58. Sowie Christine Fischer-Defoy: »Paula Salomon-Lindberg und Charlotte Salomon. Eine Liebesgeschichte in Bildern und Gesprächen«, in: *Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor*, Nr. 14, Berlin (FU Berlin) 1992, S. 3–21.

23 Vgl. LoT, S. 152.

24 Vgl. LoT, S. 166.

25 LoT, S. 7.

nur eine einzige Szene und davon jedes Bild einer Bewegungssequenz gezeigt, ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Tod besteht. Die Dramaturgie erfährt, bleibt man im Vergleich mit einem ablaufenden Film, sozusagen eine spannungsreiche Verlangsamung und zeigt uns einen gedehnten Moment in Zeitlupe. Wir folgen einer Serie nebeneinander gesetzter gleicher Figuren, die wir, von einem entsprechenden Bilddekor umgeben, als Bewegungssequenz lesen können.

Franziska Knarre, Schwester der ins Wasser gegangenen Charlotte Knarre, heiratet einen Arzt, benennt ihr Kind nach der verstorbenen Schwester und kündigt ihrer achtjährigen Tochter, mit ihr im Bett liegend, ihren Selbstmord als Einzug in den Himmel an: »Im Himmel ist es viel schöner, als es auf dieser Erde ist – und wenn dann deine Mutti ein Engelein geworden ist, dann kommt sie runter und bringt dem Häschen und bringt einen Brief, in dem sie sagt, wie es im Himmel, wie es im Himmel oben ist.«<sup>26</sup> Auf dem Blatt sehen wir als bildliche Entsprechung dieser Ankündigung Franziskas Himmelfahrt in Form einer Figurenserie, die vom Bett in den Himmel steigt. Nach dem Tod ihrer Mutter – die Erwachsenen sagen dem Kind Charlotte, es sei eine Grippeinfektion gewesen –, rennt die neunjährige Charlotte durch den dunklen Flur in der Angst, etwas mit »Knochengliedern« gesehen zu haben.<sup>27</sup> Diese Flucht durch den Flur wird ebenfalls als Serie puppenhaft aufeinander folgender Figuren dargestellt. Im Flur steht breitbeinig ein überdimensionales Gerippe, durch dessen Beine die kleine Charlotte ins Badezimmer entwischt.<sup>28</sup> Auch der Bruder der Großmutter Knarre, so erfahren wir in einer Episode, die den Erinnerungen der Großmutter gewidmet ist, hat sich ins Wasser gestürzt, und wir verfolgen diesen Selbstmord als kurvenförmig verlaufende Serie einer Männerfigur.<sup>29</sup> (Abb. 1)

In der Familie, das wird in erster Linie über den Text vermittelt, werden die Selbsttötungen als Schicksal interpretiert, das sich nicht aufhalten lässt. Folgt man der Art und Weise, wie Charlotte Salomon diese Selbstmorde malerisch inszeniert, wie Bild, Melodie und Text miteinander korrespondieren, so wird, wie u. a. Felstiner und Buerkle zeigen, sehr schnell deutlich, dass diese Selbstmorde nicht nur kommentarlos als Schicksal hingenommen werden. Vielmehr sind es Fremdbestimmung und fehlender Entfaltungsraum, eine Mischung aus Ausgenutzt-Werden

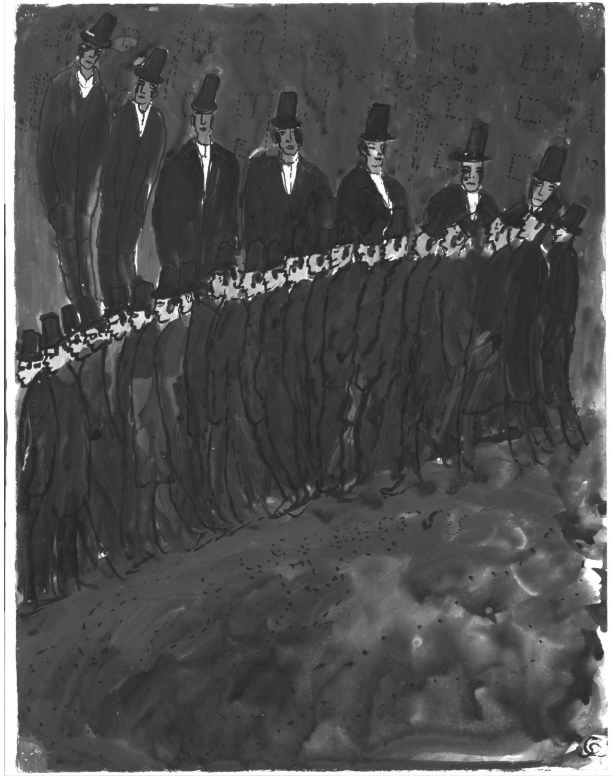
26 LoT, S. 26.

27 LoT, S. 40.

28 Die Melodie zu diesem Blatt wird durch einen kurzen Textauschnitt aus einem Volkslied der Oper *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber angegeben: »Wir winden dir den Jungfernkranz«. Wie in der Oper selbst, in der der Braut Agathe anstelle eines Jungfernkranzes ein Totenkranz überreicht wird, ist auch in *Leben? Oder Theater?* das Hochzeitsmotiv mit dem Tod verbunden, so dass der als Knochenmann dargestellte überdimensionale Tod in dieser Szene als potentieller Bräutigam angekündigt wird.

29 LoT, S. 106. Als Bewegungssequenz lesbar, gleichwohl nicht als »Zeitlupe«, ist auch eine Szene auf dem dritten Blatt, gleich zu Beginn des Vorspiels, das das Jahr 1914 darstellt: Als Franziska Knarre nach dem Selbstmord der Schwester ihren Eltern mitteilt, dass sie Krankenschwester an der Front werden will, zieht vor dem inneren Auge der besorgten Eltern eine merkwürdige Figurenserie, ein gespenstischer Zug Rollstuhl fahrender Kriegversehrter vorbei, in der die Todesgefahr deutlich wird (LoT, S. 9). Nicht mehr als Bewegungssequenz lesbar, aber dennoch in Form serieller Verdopplung ihrer selbst, erscheint Charlotte Knarre schließlich in derselben Rückschau der Großmutter Knarre wie ihr eigener Leichenchor über dem Wasser (LoT, S. 124).

Abb. 1



und Nutzlosigkeit, die zur Selbstvernichtung führen und fatalerweise als Befreiung empfunden werden.<sup>30</sup>

Vergleicht man diese Bewegungssequenzen mit den Einbildgeschichten, auf denen glücklicher Familienalltag wiedergegeben ist und in denen die Protagonisten in unterschiedlichen Tätigkeiten zu sehen sind, kommt in der seriellen Darstellung auch der geringe Handlungsspielraum zum Ausdruck, der diese Personen in den Tod treibt.

Einen anderen Erklärungsversuch für das vermeintliche Schicksal der Selbsttötung legen zwei Blätter nahe, die die Kindheit und Jugend von Charlotte Knarre

30 Mary Lowenthal Felstiner zeigt in der Analyse einzelner Bildern, inwiefern Charlotte Salomon eine eigene Deutung der Selbstmordserie in ihrer Familie vornimmt, die vom gängigen Urteil der Zeit über Selbstmorde abweicht (Lowenthal Felstiner: »Talking Her Life« [Anm. 7], S. 328). Nicht Verrücktheit, sondern fehlende Möglichkeit zur Selbstbestimmung führen die Protagonisten, meistens sind es Frauen, in den Tod (ebd., S. 326) und klagen die Familienmitglieder, meistens Männer, eines verantwortungslosen Egoismus an (ebd., S. 334). Auch Darcy C. Buerkle beschäftigt sich mit der Darstellung und Deutung der Selbstmorde in Charlotte Salomons Werk im Zusammenhang mit der Darstellung des Gesichtes (»Historical Effacement. Facing Charlotte Salomon«, in: Michael P. Steinberg/Monica Bohm-Duchen [Hg.]: *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca – London [Cornell UP] 2006, S. 73–104) und kommt zu ähnlichen Ergebnissen.

zeigen. Ihre Jugend fällt in die über Jahre andauernden Selbstmordversuche der Urgroßmutter Knarre und wird in zwei Einbildgeschichten auch in diese Selbstmordversuche hinein ›geschnitten‹.<sup>31</sup> Charlotte Knarre wächst sozusagen ›in‹ ihnen auf, und die Selbstvernichtung lässt sich in diesen Bildern auch als Folge einer sozialen Konditionierung oder ›Einübung‹ lesen.

### 3. Der Wandel der Todesproblematik im Fenstermotiv

Neben diesen Darstellungen, in denen Tod als unaufhaltsam fortschreitende serielle Produktion erscheint, zugleich aber auch als Konsequenz mangelnden Handlungsspielraums oder Folge einer Konditionierung interpretiert werden kann, findet sich eine Reihe von Todesmotiven, die im Verlauf des Werkes wie Leitmotive in immer anderen Variationen moduliert werden.

Ein zentrales bildliches Motiv, das für den Tod steht<sup>32</sup> und hier exemplarisch verfolgt werden soll, ist das Fenster, das bereits in der oben erwähnten Szene auftaucht, in der Franziska Kann, geborene Knarre, ihrer Tochter im Bett ihren Tod ankündigt. Neben den in serieller Folge in den Himmel aufsteigenden Figuren steht ein Fenster, durch das die als Engel aus dem Himmel zurückkehrende Mutter einen Brief für die Tochter hindurchreicht. Das Motiv wird hier sozusagen zum ersten Mal ›angespielt‹ und nimmt die Art und Weise, mit der sich ihre Mutter und einige Jahre später ihre Großmutter in Südfrankreich das Leben nehmen werden, vorweg. Neben den Szenen der real durch Fenstersprung verübten Selbstmorde taucht das Fenster in Situationen auf, die für die psychisch instabilen Protagonistinnen gefährlich werden können<sup>33</sup>, und steht schließlich für eine Bedrohung schlechthin.<sup>34</sup>

31 LoT, S. 108f.

32 Vgl. dazu den Aufsatz von Buerkle: »Historical Effacement« (Anm. 30), S. 84, der das Fenster als ein Zeichen für den Tod sieht. Neben dem Fenstermotiv gibt es noch eine ganze Reihe weiterer Motivketten, die sich durch das Werk ziehen und zu einem komplexen Verweisnetz von Motiven miteinander verbunden werden. So kommt beispielsweise im Bereich des Mobiliars dem Bett (Ort intimer, wahrer Gespräche) oder dem Sofa (als Symbol der Unbeweglichkeit eines Lebenskonzeptes und einer Familienstruktur) eine große Bedeutung zu. Auch auf der musikalischen Ebene des Stückes findet eine ähnliche Modulation der Themen statt, siehe beispielsweise den Ausschnitt »Wir winden dir den Jungfernkranz« aus Webers Oper *Der Freischütz*, der mehrfach auftaucht und eine Vermählung mit dem Tod symbolisiert.

33 So liest z. B. die Großmutter einen anklagenden Brief von Paulinka Bimbam, in dem Paulinka Bimbam die Großmutter für den Tod der Kinder der Familie Knarre verantwortlich macht und die Großmutter in tiefe Selbstzweifel stürzt, vor dem Fenster (LoT, S. 147 u. 149), und in einem Moment großer Enttäuschung wirft Charlotte Kann ihr Geld ersatzweise aus dem Fenster: »Jetzt schmeiß ich erst einmal mein Geld zum Fenster raus. Am liebsten schmeiß ich mich gleich hinterher.« (LoT, S. 562ff., Bl. 340ff.). Als Großmutter Knarre sich im Badezimmer aufhängen will, ist das Fenster im Hintergrund präsent (LoT, S. 693f., Bl. 468f.), und in der Diskussion mit dem Großvater nach dem gelungenen Fenstersturz der Großmutter bleibt das Fenster weiterhin präsent (LoT, S. 752–755, Bl. 527–520).

34 So steht z. B. Dr. Singsang, ein guter Freund Paulinka Bimbams, im Ministerium etwas isoliert von einer wartenden Menge vor einem Fenster. Das Fenster, als Todesportal gelesen, macht die Gefahr deutlich, in der er, Jude, in einer Gruppe von Nationalsozialisten, auf eine Audienz bei Goebbels wartet (LoT, S. 161). Auf dem Bahnhof, kurz vor ihrer als Urlaubsreise getarnten Emi-

Eine positive Wendung der Todesproblematik, über die gleich noch zu sprechen sein wird, kündigt sich innerhalb dieser Fenstermotivkette mit Amadeus Daberlohn an, der ein besonderes Verhältnis zum Tod hat.<sup>35</sup> Daberlohn wurde als junger Soldat im Ersten Weltkrieg unter den toten Körpern seiner Kameraden lebendig begraben. Aus diesem Grab nach einigen Tagen ›auferstanden‹, leidet er u. a. unter Gedächtnisverlust. Einen Weg aus diesen posttraumatischen Störungen zeigt sich ihm erst in dem Moment, in dem ihm deutlich wird, dass nur er selbst sich helfen kann.<sup>36</sup> Die Begegnung mit dem Tod führt ihn so zu einer Begegnung mit sich selbst und zu seiner Liebe zum Leben. Selbst zum künstlerischen Gesang nicht ausreichend begabt, entwickelt er eine eigene Theorie der Stimmbildung, in der der Zusammenhang von Stimme und Psyche im Zentrum steht. Da »die meisten Künstler, Sänger, Maler oder Tänzer ihr eigenes ›Ich‹ entweder nie besessen oder vergessen haben«<sup>37</sup>, kann nur eine Konfrontation des Künstlers mit dem Tod als Konfrontation mit sich selbst die Kunst von der Oberfläche zur Tiefe führen.

Diese Theorie, die er in Auseinandersetzung mit Paulinka Bimbam und Charlotte Kann weiterentwickelt, wird vor einem offenen Fenster – angesichts des Todes – zu Papier gebracht. Während er an dem Manuskript zu seinem Buch *Orpheus oder der Weg zu einer Maske*<sup>38</sup> schreibt, wird der Rahmen des offenen Fensters sukzessive zu einer Gestaltungsfläche, in der sich Figuren und Landschaften formen.<sup>39</sup> Einige Seiten später geht das offene Fenster malerisch in ein offenes Buch über, das uns die gedruckten Seiten zeigt.<sup>40</sup> Als Charlotte dieses Buch vor einem Fenster liest, ist dieses kein blindes, auf ein Nichts weisendes Fenster, sondern eines, das genau jene Landschaft zeigt, die Daberlohn am Ende seiner Niederschrift vor Augen hatte. Bildlich gesprochen lehrt Daberlohn, das Fenster mit einer Aussicht zu füllen.

Innerhalb dieser Fenstermotivkette nimmt ein Blatt eine besondere Bedeutung an, auf dem eine Umarmung Charlotte Kanns und Amadeus Daberlohns als Kirchenfensterbemalung erscheint.<sup>41</sup> Dieses Motiv der Umarmung taucht einige Blätter zuvor auf einer Zeichnung Charlottes auf, die mit »Der Tod und das Mädchen« betitelt ist. Daberlohn fordert dieses Blatt neben einer Blumenwiese als Geschenk

---

gration nach Frankreich, schaut in Form eines Mannes mit Parteiabzeichen am Ärmel der Tod selbst aus dem Zufenster und macht die Todesgefahr deutlich, mit der Charlotte reisen wird (LoT, S. 677, Bl. 453).

35 Das enge Verhältnis Daberlohns zum Tod drückt sich bildlich durch sein häufiges Stehen am Fenster aus, LoT, S. 230: »Sie sehen ihn hier, wie er, gleich manchen Frauen, am Fenster steht – so träumerisch – so sehnsuchtsvoll.«

36 »Ich merkte, dass kein Himmel, keine Sonne, kein Stern mir helfen können, wenn ich nicht selbst dazu beitrage durch meinen Willen.« (LoT, S. 245, Bl. 34)

37 LoT, S. 252, Bl. 41.

38 Dies ist tatsächlich der Titel eines Manuskriptes von Alfred Wolfsohn, das zwischen 1936 und 1938 entstanden ist und das Charlotte Salomon in *Leben? Oder Theater?* über weite Strecken paraphrasiert. Entgegen der großen Bedeutung, die es in Salomons Werk erhält, ist es bis heute nicht veröffentlicht und hat keine öffentliche Beachtung gefunden. Timms geht dabei davon aus, dass Charlotte Salomon aufgrund der großen Texttreue Exzerpte oder ganze Textabschriften vorliegen haben musste (vgl. Timms: »Creative Synergies« [Anm. 8], S. 107).

39 LoT, S. 525–533, Bl. 305–313.

40 LoT, S. 566–575, Bl. 342–351.

41 LoT, S. 486, Bl. 266.

ein und kommentiert es mit den Worten: »Das sind wir beide.«<sup>42</sup> Indem diese Szene als Kirchenfensterszene wiedergegeben wird, wird der prophetische Charakter unterstrichen, den Daberlohn für Charlotte spielt; Charlotte lernt durch Daberlohn, die Begegnung mit dem Tod als den je eigenen (nicht den seriellen) positiv zu wenden.

#### 4. Gedankenkopfsereien als Ausdruck einer künstlerischen Produktionsästhetik

Bringen Bewegungssequenzen im *Vorspiel* die Unaufhaltsamkeit einer Selbsttötung zum Ausdruck, in denen die Protagonistinnen wie ferngesteuert agieren und eine scheinbar blinde Mechanik am Werk ist, finden sich im *Hauptteil* des Werkes über mehr als 80 Blätter Kopf-, Rumpf- und Körperserien, die unter ganz anderen Vorzeichen stehen und in denen eine positive Wendung der Todesproblematik, wie sie sich ebenfalls in der Fenstermotivkette abzeichnet, zu beobachten ist.

Fischer-Defoy sieht auch in diesen Serien einen filmischen Ablauf, den man wie in einem Daumenkino aneinanderreihen könne.<sup>43</sup> Während sich in vielen Einbildgeschichten tatsächlich eine Art Daumenkinoeffekt ergibt, stellen diese Reihungen jedoch, in denen viele unterschiedliche Gesichtsausdrücke aufeinander folgen, nicht wirklich einen Bewegungsablauf dar. An die Stelle eines Bilddekors, das jede Wiederholung von Figuren auf einem Blatt in die bildliche Narration einbindet und ihr einen wenn auch noch so minimalen szenischen Kontext verleiht, bleibt der Hintergrund vor den einzelnen sich wiederholenden Elementen weiß. Auch aus der Abfolge der Gesichtsausdrücke der aufeinanderfolgenden Portraits oder Figuren lässt sich keine Dramaturgie ablesen. Stattdessen entsteht der Eindruck, wir folgten einer potentiell unendlichen Reihe von Momentaufnahmen, die lediglich durch den Gedankenfluss zusammengehalten zu sein scheinen. Dieser Eindruck wird zum Teil auch durch die Schriftführung unterstützt, die in *Leben? Oder Theater?* durchweg auch als grafisches Element eingesetzt ist: Der in Dialog- oder Monologform entwickelte Gedankengang, der später in Daberlohns Buch *Orpheus oder der Weg zu einer Maske* eine definitive Form findet, schlängelt sich auf einigen Blättern wie eine Perlenschnur um die Köpfe. (Abb. 2)

Ein zweites Motiv dieser Gedankenereien ist neben dem Kopf bzw. dem Gesicht (eine Variante stellt der ganze Rumpf dar) eine liegende Figur. Während die Kopfsereien nicht nur Daberlohns Gesicht zeigen, gibt die liegende Figur in Serie nur Daberlohn wieder. Beide Motive sind auf unterschiedliche Art miteinander vernetzt und stehen in engem Zusammenhang mit der Theorie künstlerischer Produktion, deren Entstehung sie grafisch darstellen.

Die große Bedeutung, die der Darstellung des Gesichts in *Leben? Oder Theater?* zukommt, wird von Buerkle unterstrichen, der sich bei seiner Untersuchung vor

42 LoT, S. 446, Bl. 226.

43 Vgl. Fischer-Defoy (Hg.): *Charlotte Salomon* (Anm. 10), S. 20f.



Abb. 2



allem auf die »close-ups« der Gesichter derjenigen Frauen konzentriert, die Selbstmord begehen. Er liest die Darstellung des Gesichts als Manifestation der Persönlichkeit, als Widerstand gegen die Theorie eines schicksalhaften, nicht weiter zu hinterfragenden Mechanismus der (Selbst-)Vernichtung.<sup>44</sup> Auch für den Protagonisten Daberlohn spielt das Gesicht in seiner Auseinandersetzung mit seinen beiden »Schülerinnen« Paulinka Bimbam und Charlotte Kann eine besondere Rolle; der Kopf bzw. das Gesicht einer Person steht pars pro toto für die künstlerische Persön-

44 Vgl. Buerkle: »Historical Effacement« (Anm. 30), S. 84: »While Salomon invokes the close-up, she does not do so to satisfy scopophilic desire; her project intends instead to disrupt fixed readings of the women in her family – readings, which, we might infer, would be informed by the effacements essential to the discourse available to them. [...] The characters to whom Salomon devotes full-frame close-ups are carefully placed, and, importantly, she is almost never one of them. They range from the faces of characters who died by suicide, through Daberlohn's masks, to gouaches devoted to a series of talking heads either engaged in dialogue or delivering a monologue message.« Buerkle verweist dabei u. a. auch auf den Philosophen Emmanuel Lévinas (S. 75), für den die Begegnung mit dem Antlitz des Anderen Einsicht in seine unhintergehbare Alterität bedeutet und so zur Quelle unseres ethischen Verhaltens gegenüber dem Anderen werden kann.

lichkeit, man kann ihm innere Seelenzustände und kreative Bereitschaft ablesen. Insofern er die Gesichter beider Frauen nicht nur beobachtet und kommentiert, sondern auch Visionen des ›idealen Gesichtes‹ entwirft<sup>45</sup>, tritt der Theoretiker und Lehrer auf einer höheren Ebene selbst als Künstler, als Gesichtskünstler auf, der keine Kunst, wohl aber Künstler schafft.

Diese schöpferische Kraft Daberlohns wird auch durch das Motiv der liegenden, die Arme hinter dem Kopf verschränkenden Figuren unterstrichen. Charlotte Salomon markiert diese Figur, die an einen Gekreuzigten erinnert, in vielen Kommentaren und Querverweisen als Christusfigur, was auch dem Selbstverständnis Daberlohns entspricht.<sup>46</sup> Anders als der Gekreuzigte liegt der Prophet Daberlohn jedoch in einer äußerst komfortablen Position, die Arme hinter dem Kopf verschränkt. In dieser Position träumt Daberlohn von einem Apfelbaum, der Äpfel in einem »ziemlich aufdringlichen gemeinem Rot«<sup>47</sup> trägt, und in dem Versuch, diesen Traum zu deuten, erscheint er sich selbst als jener Baum, der in Form von Äpfeln keine Gesichter (Künstlerpersönlichkeiten) formt, sondern nur eigene Projektionen hervorbringt.<sup>48</sup> Folgerichtig erscheint dem an seiner prophetischen Kraft zweifelnden Daberlohn der Gesichtsausdruck seiner geliebten »Madonna« als ein »gemeiner Apfelausdruck«<sup>49</sup>.

Eine wichtige Bedeutung des Gesichts, die wiederum in der Bestimmung des Verhältnisses von Tod und Leben besteht, kommt in einer Episode zum Ausdruck, in der Daberlohn einen Künstlerfreund besucht. Auf dem Sofa liegend (es ist Weihnachten), die Arme hinter dem Kopf verschränkt, nimmt er jene Propheten- oder Apfelbaumstellung ein, die ihn als Schöpfer auszeichnet, und beendet seinen Gedankengang mit dem Wunsch, sich eine Totenmaske abnehmen zu lassen.<sup>50</sup> Die Totenmaske als das Abbild des Gesichts kurz nach dem Wechsel vom Leben in den

45 Vgl. LoT, S. 263, Bl. 52: »Dieser Kopf, der im Laufe des Gesanges Daberlohn vor die Augen tritt, ist der Kopf seiner idealen Sängerin – in vollkommenster Weise fähig, alle freudigen und schmerzlichen Ereignisse des menschlichen Lebens durch Gesang auszudrücken.« Vgl. auch LoT, S. 285, Bl. 75 (Daberlohn sieht Paulinka Bimbam an): »Und wieder verändert sich das Gesicht für das unbemerkt scharf sehende, bebrillte Auge.« LoT, S. 309, Bl. 99: »Und von neuem beginnt ihn Paulinkas Kopf zu fesseln.« LoT, S. 320, Bl. 110: »Hier beginnt er systematisch den Kopf zu konstruieren, und dabei kommt ihm der Gedankengang, dem Sie – vom übernächsten Blatt an – Gelegenheit haben beizuwohnen.« LoT, S. 332: (Daberlohn:) »Schönste Madonna, laß mich dich bilden, laß mich dich formen.« Er konstruiert sich seine Madonna – seine Mona Lisa. Sie lächelt mysteriös.«

46 Vgl. z. B. LoT, S. 533, Bl. 313: »Immerhin beherrscht Herrn Daberlohn das Gefühl einiger Christusähnlichkeit«, sowie die Ausschnitte aus seinem Buch LoT, S. 569–575, Bl. 345–351.

47 LoT, S. 270, Bl. 60.

48 Vgl. LoT, S. 277, Bl. 67.

49 Vgl. LoT, S. 288, Bl. 78: »Jetzt scheint es [das Gesicht von Paulinka Bimbam, S. S.] den Ausdruck reiner Oberfläche anzunehmen und erinnert an die im Traum geschauten aufdringliche rote Apfelfarbe«, und LoT, S. 294, Bl. 84: »Nur schwer gelingt es dem so zart besaiteten Daberlohn, sich über den gemeinen Apfelausdruck hinwegzusetzen.«

50 Am Ende des langen Monologs auf dem Bett des Freundes angelangt, kommt Daberlohn selbst wie von einer Reise in die Totenwelt zurück: »Wieder einmal vollkommen erschöpft, fast einem Toten vergleichbar, liegt Daberlohn ganz in sich selbst eingesponnen auf seiner Couch und läßt seine nächste Eingebung auf sich zukommen.« (LoT, S. 384, Bl. 164.)

Tod soll Aufschluss darüber geben, »welche Momente es sind, die den Übergang vom Leben zum Tod bestimmen«. <sup>51</sup> Dieser von Daberlohn geforderte Grenzgang zwischen Leben und Tod ist keine Todesfantasie, sondern der Versuch, die Bedeutung des Lebens in seiner Beziehung zum Tod zu verstehen. Dementsprechend fantasiert Daberlohn beim Gedanken der Totenmaske nicht über Selbstmord, sondern über die Möglichkeit, »durch angestrengte Konzentration« »einen Zustand [zu] erreichen«, »der an festesten Schlaf erinnert«. <sup>52</sup>

Während dieses langen Monologs auf der Couch seines Malerfreundes verbindet Daberlohn seine Theorie der Todesbegegnung mit dem Motiv des Orpheus, das er psychologisierend uminterpretiert: Nicht aus Sehnsucht nach der Geliebten, sondern auf der Suche nach einem »wertvollen Bestandteil« seines eigenen Wesens steigt Orpheus, der Inbegriff des Künstlers, in die Unterwelt der eigenen Seele hinab. <sup>53</sup> Wie in Glucks Oper, in der die Altistin Paulinka Bimbam die Titelrolle singen wird, soll dieser Weg einen glücklichen Ausgang finden. <sup>54</sup>

Die in den Gedankenserien entwickelte Theorie wird gegen Ende von *Leben? Oder Theater?* über einige Gouachen auch noch einmal in Form eines gemalten aufgeschlagenen Buches wiedergegeben. Im Gegensatz zu den gemalten Buchseiten steht dieser stetige Rhythmus aus Köpfen, Rümpfen oder Figuren für einen lebendigen Gedankengang, also nicht für seine Fixierung und Niederschrift, sondern tatsächlich für die kreative Produktion, die wie die potentielle Unendlichkeit der dargestellten seriellen Elemente prinzipiell offen ist.

Liest man das Gesicht als Inbegriff der Wesenheit einer Person, als Manifestation einer Anwesenheit, so stehen diese Gedankenkopfsereien zum einen für eine gesteigerte Form der Präsenz, zugleich jedoch auch für die aktive Lehre Daberlohns, der Köpfe und Gesichter formt, die ihm in Momenten des Selbstzweifels als »gemeine Äpfel« erscheinen.

Die der fortlaufenden Serie eigene zeitliche Struktur, die nach Heinrich keine Entwicklung, sondern eine immer wieder von vorne vorgenommene Vergegenwärtigung darstellt <sup>55</sup>, bringt die Theorie künstlerischer Produktion als Grenzgang zwischen Tod und Leben, als ein permanentes In-sich-hinein- und Aus-sich-heraussteigen, ein ewiges Sterben und Neu-Geboren-Werden zum Ausdruck, was durch die Totenmaske als Symbol für den Grenzgang zwischen Leben und Tod Darstellung findet.

51 LoT, S. 429, Bl. 209.

52 LoT, S. 385, Bl. 165.

53 LoT, S. 378, Bl. 167. Zum Orpheusmotiv bei Charlotte Salomon vgl. Schmidt: »Die Masken des Orpheus« (Anm. 14), S. 177–189.

54 LoT, S. 379, Bl. 168: »In meiner Eigenschaft als Gesangspädagoge stehe ich auf dem Standpunkt, daß neben großem technischen Können das Gefühlsleben des betreffenden Sängers heftig erschüttert sein muß zur Erlangung einer außergewöhnlich großen Leistung.«

55 Vgl. Heinrich: »Serie – Ordnung und Obsession« (Anm. 15), S. 9.

## 5. Kampf der Masken – Verschmelzung der Geschlechter

Aus genderspezifischer Perspektive gibt es in der Salomonforschung eine Diskussion über die bedeutende Rolle, die der Figur Daberlohn in *Leben? Oder Theater?* zukommt.<sup>56</sup> Die Frage, ob an dieser Stelle in Charlotte Salomons Werk ein rein emanzipatorischer Zug weiblicher Künstlerschaft zum Ausdruck kommt oder nicht, steht in diesem Artikel nicht im Vordergrund. Dennoch lassen sich einige Punkte gegen das Unwohlsein anführen, das White in ihrer Dissertation über Salomon angesichts der gewichtigen Rolle Daberlohns formuliert<sup>57</sup>, mit dem Ziel, den Gesprächscharakter dieser Gedankenkopfsereien zu betonen und mit diesem Gesprächscharakter den »Kampf der Masken«, dessen Ausgang eben nicht entschieden ist.

Zum einen werden der prophetische Charakter Daberlohns, den er sich selbst zuspricht, sowie seine Arroganz und Selbstgefälligkeit gegenüber Charlotte Kann durchaus ironisch kommentiert. Die Ironie, die hier zum Ausdruck kommt, ist dabei jedoch keine oberflächliche Ironie, sondern eben jene Kippfigur, die zwei Gegensätze vereint und tatsächlich beides ist: Anerkennung und Infragestellung der ›Lehre‹ Daberlohns.

Timms hebt darüber hinaus hervor, dass die von Daberlohn vertretene Theorie des Grenzanges zwischen Tod und Leben eine Theorie androgyner Künstlerschaft ist und eben gerade keine Dominanz männlicher Kreativität propagiert.<sup>58</sup> Diese Androgynität findet in der Neufassung des Orpheus-Motivs Ausdruck, die Orpheus und Eurydike in einer Person vereint, und nicht zuletzt auch in unverschlüsselter Form als Überlegung in den Gedankenkopfsereien. So reflektiert Daberlohn in einer Kopfserie, während seine Gesichtszüge ausgesprochen weiblich werden und sich zum Teil dem Gesicht Paulinka Bimbams annähern: »Ich denke nämlich folgendes: Wenn der gegenwärtige Sänger und Mensch seine Rolle vertauscht hat, wenn die Frauen mit den schmalen Hüften weibische Söhne gebären – so könnte der Mensch der Zukunft beide Pole ineinander vereinen, und es würden damit Möglichkeiten eröffnet, die auf dem Gebiet der Kunst [...] / [...] wie überhaupt auf jedem, den Menschen betreffenden Gebiet von erstaunlicher Bedeutung wären.«<sup>59</sup>

Im Zentrum dieser bisexuellen bzw. androgynen Künstlerschaft steht für Timms die Theorie der Berührung<sup>60</sup>, die jedoch nicht nur eine Verschmelzung der Ge-

56 Vgl. Timms: »Creative Synergies« (Anm. 8), S. 105ff. Für Felstiner beispielsweise, die in *Leben? Oder Theater?* 1387 sprechende Gesichter Daberlohns gezählt hat, sind diese Szenen sprechender Köpfe statisch und didaktisch; die Stimme der Künstlerin Salomon tritt in diesen Szenen für Felstiner auffällig in den Hintergrund (vgl. Lowenthal Felstiner: *To Paint Her Life* [Anm. 8], S. 55).

57 Vgl. White: ›Life? Or Theater?‹ (Anm. 8), S. 241, zitiert nach Timms: »Creative Synergies« (Anm. 8), S. 106.

58 Timms: »Creative Synergies« (Anm. 8), S. 106ff.

59 LoT, S. 323f., Bl. 113f. Einige Blätter später heißt es: »Als erster Beweis meiner Theorie: das Verschmelzen beider Geschlechter in einem Menschen [...] / [...] als Voraussetzung zu einem – später zu erzeugenden – für die Kunst einzig befähigten Individuum. / Das Ganze ist nämlich nur eine Erziehungsfrage.« (LoT, S. 329ff., Bl. 119ff.)

60 »At the heart of this androgynous model of creativity lies the concept of ›touching‹ (*Berührung*), which Salomon again derives from Wolfsohn.« (Timms: »Creative Synergies« [Anm. 8], S. 109.)

schlechter meint, sondern ebenso eine Verschmelzung von Meister und Schüler, die in Daberlohns prophetischer Überhöhung der Position des Erziehers auch eine Verschmelzung zwischen Schöpfer und Geschöpf darstellt. Ein zentrales bildliches Motiv dieser Berührungstheorie ist die Schaffung Adams von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle, die im *Vorspiel* bereits zweimal im Kontext einer Romreise Charlotte Kanns mit ihren Großeltern als Bildzitat erscheint und im *Hauptteil* mehrfach wieder aufgenommen wird. Das Geschöpf Adam, auf den rechten Ellenbogen gestützt, den linken Arm in die Höhe gestreckt, bereit in Form einer Berührung Gott zu empfangen, erscheint dabei nicht nur als passiv. Der aktive Part, der dem Geschöpf im Schöpfungsakt zukommt, wird von Salomon im *Hauptteil* besonders deutlich auf denjenigen Blättern herausgestellt, die Daberlohn an seinem Manuskript *Orpheus oder der Weg zu einer Maske* schreibend zeigen. Während Daberlohn über den Schöpfungsakt reflektiert, erscheint ihm in einer bildlich dargestellten Vision die besagte Freske von Michelangelo, wobei Gott in Salomons Bildzitat zur Wolke wird, die regelrecht aus Adam heraussteigt.<sup>61</sup>

Dieser reziproke Schöpfungsakt in der Berührung zwischen Lehrer und Schüler, die sich für Paulinka Bimbam anders gestaltet als für Charlotte Kann, ist in Salomons Darstellung alles andere als spannungsarm und kann streckenweise auch als Kampf begriffen werden. Beides, Fusion und Kampf, findet in den Gedankenkopfsereien einen Ausdruck. Im »Kampf der Masken« steht nicht der fortlaufende offene Gedankengang im Vordergrund, sondern die Anzahl der Köpfe oder Masken, die einander gegenüberstehen.

Die zum Zeitpunkt ihrer Begegnung bereits sehr erfolgreiche Sängerin Paulinka Bimbam bringt dem jungen Daberlohn als Person sehr viel Aufmerksamkeit, seinen Ideen aber auch Widerstand entgegen. Konkreter Streitpunkt ist die unterschiedliche Beurteilung der Bedeutung des Lebens (mithin des Todes) für die künstlerische Produktion. Für Daberlohn ist Bimbams künstlerische Anlage durch ihre Aufopferung in Lebensalltag und häuslichen Verpflichtungen als Mutter und Gattin getrübt, »denn nur sehr selten wird es Ihnen [gemeint ist Paulinka Bimbam, S. S.] gelingen durch Ihren Krimskramsladen von guten Taten hindurchzusingen.«<sup>62</sup> Für die politisch wache Sängerin ist das Bekenntnis zum Lebensalltag und seinen Verpflichtungen Voraussetzung und Quelle ihrer Existenz als Künstlerin.<sup>63</sup> Dies für ihn falsche Bekenntnis zum »banalen« Lebensalltag bezeichnet Daberlohn als »Theater« und kündigt Paulinka den Kampf an: [Amadeus Daberlohn zu Paulinka Bimbam] »In der Schauspielkunst sind sie mir scheinbar ebenbürtig, wenn nicht sogar

61 Vgl. LoT, S. 529, Bl. 309. Die komplexe ›Modulation‹ dieses Bildmotivs sowie seine Vernetzung mit anderen Motiven, wie beispielsweise dem Orpheusmotiv, dem Faustmotiv oder dem Motiv ›Der Tod und das Mädchen‹, kann hier nicht annähernd nachgezeichnet werden. Verwiesen sei hier noch einmal auf Timms, der in diesem Zusammenhang auch auf das Originalmanuskript von Alfred Wolfssohns *Orpheus oder der Weg zu einer Maske* zurückgreift; vgl. Timms: »Creative Synergies« [Anm. 8], S. 109ff.

62 LoT, S. 296, Bl. 86.

63 Paulinka Bimbam zu Daberlohn »Vieles von meinen Theorien wird Sie verwundern, doch für mich ist nur der ein echter Künstler, der [...] / [...] sich nicht nur in den höchsten Flügen unserer Phantasie ergeht, sondern der fest mit beiden Füßen auf der Erde steht.« LoT, S. 288f., Bl. 79f.

noch überlegen. Wir können also den Kampf beginnen.«<sup>64</sup> Ein Kampf – bleibt man in der Metapher der Maske – zwischen Theater- und Totenmaske, der durch die unterschiedlichen Farben der Köpfe (Paulinka Bimbam in gelb, Daberlohn in rot) und das Alternieren von Paulinka- und Daberlohn-Kopfsereien, die selbst immer maskenhafter werden, seinen bildlichen Ausdruck findet.

Dieser Konflikt wird von Daberlohn noch in einer anderen Opposition formuliert, nämlich in der zwischen Theater und Kino. Während das Ausfüllen von Rollen im Leben für Daberlohn ein dem eigentlichen Lebenssinn abtrünniges Theater darstellt und sogar als Verbot bzw. Gebot seiner »neuen Religion« formuliert wird (»Spiele anderen und dir selbst kein Theater vor und liebe dann deinen Nächsten wie dich selbst«<sup>65</sup>), kommt dem Kino die Rolle der »wahren«, aus der Seelenunterwelt hervorgegangenen Fiktion zu: »Man muß erst in sich gegangen sein, um außer sich gehen zu können. Ein Mittel, außer sich zu gehen, ist mir das Kino, die Maschine des Menschen zur Produktion seiner selbst.«<sup>66</sup>

Obleich Paulinka Bimbam die Titelrolle des Orpheus in Glucks Oper zur vollen Befriedigung ihres Lehrers Daberlohn singt, wird sie keine bedingungslose Anhängerin seiner Theorie. Charlotte Kann hingegen ist auf den ersten Blick eine gelehrige Schülerin, die auch den Unverschämtheiten, die er ihr entgegenbringt, verbal nicht viel entgegensetzt. Allerdings scheint Fusion und Kampf zwischen diesen beiden Persönlichkeiten auf der bildlichen Ebene ungleich stärker als in der Begegnung zwischen Bimbam und Daberlohn. Die Berührung zwischen den beiden Protagonisten, die malerisch das Motiv der Schaffung Adams wieder aufnimmt, findet außerhalb der seriellen Darstellung als körperliche Vereinigung statt.<sup>67</sup> Findet die Fusion zwischen Paulinka Bimbam und Daberlohn in einem Androgyner-Werden und Verschmelzen ihrer Gesichter statt<sup>68</sup>, so stehen Charlottes Köpfe Daberlohns »Gesichtsvisionen« weitaus widerspenstiger gegenüber. Dies drückt sich auch in seinen Kommentaren aus, die weniger euphorisch ausfallen als bei Paulinka Bimbam: [Daberlohn zu Charlotte Kann] »Na also, dies Gesichterziehen müssen Sie sich noch abgewöhnen. Sie haben ein ganz hübsches Gesicht. Doch wenn Sie es so verziehen, weiß man nie, ob man es mit einem Säugling oder einer Urgroßmutter zu tun hat.«<sup>69</sup>

<sup>64</sup> LoT, S. 290, Bl. 80.

<sup>65</sup> LoT, S. 535, Bl. 315.

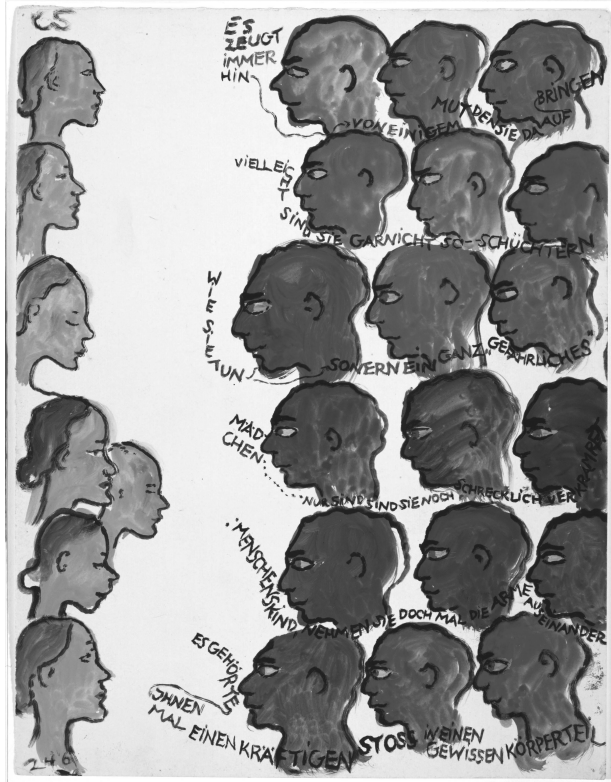
<sup>66</sup> LoT, S. 535, Bl. 315. Das, was Daberlohn dem Kino zuspricht, Identifikation mit den Helden, Zuflucht in eine Traumwelt (vgl. LoT, S. 536, Bl. 316), ist sicherlich kein Unterscheidungsmerkmal, das Film und Theater trennt. Wichtig erscheint mir jedoch die Bezeichnung des Kinos als »Produktion [des Menschen] seiner selbst«, mit der Daberlohn auf die technischen Möglichkeiten anspielt, eine zweite fiktionale Welt neben die reale Welt zu stellen, die nicht mehr von der Aktualisierung durch den oder die Schauspieler(in) abhängt.

<sup>67</sup> LoT, S. 539–551, Bl. 319–329.

<sup>68</sup> Dies entspricht Daberlohns Vorstellung von Bimbams idealem Gesicht: »Ihr Kopf enthält, wie ja auch Ihre Stimme, zu gleicher Zeit Hohes und Tiefes, Männliches und Weibliches in einer Vollkommenheit, in der ich es nie vorher sah.« (LoT, S. 322, Bl. 112).

<sup>69</sup> LoT, S. 464, Bl. 244. Anstelle einer Verschmelzung der Gesichter zu einem, erscheinen Amadeus Daberlohn und Charlotte Kann in einer seriell dargestellten Umarmung wie zwei Triebe, die aus ein und demselben Stamm hervorkommen. Vgl. LoT, S. 491, Bl. 271.

Abb. 3



Auch zwischen Charlotte Kann und Amadeus Daberlohn entsteht ein ›Kampf der Masken‹, der wesentlich konfrontativer ist, insofern er auf ein und demselben Blatt gestaltet wird und aus einander zugewandten Profilen besteht. Dabei kommt ein Ungleichgewicht zwischen Schülerin und Lehrer zum Ausdruck, das jedoch langsam, zumindest der Anzahl der Köpfe nach, in eine ebenbürtige Begegnung übergeht. In der ersten Kopfserien-Begegnung zwischen Daberlohn und Charlotte ist Charlotte noch ein Körper, Daberlohn wird bereits als Fünfkopfserie dargestellt, die ihr frontal gegenübersteht.<sup>70</sup> Diese zahlenmäßige Überlegenheit Daberlohns wiederholt sich einige Blätter später – hier allerdings ist Daberlohn nur noch mit vier Köpfen vertreten.<sup>71</sup> Wiederum einige Blätter später findet eine regelrechte Konfrontation in Form einer seriellen Darstellung statt, die wie zuvor mit Paulinka Bimbam auch farblich hervorgehoben wird: Daberlohn, der mit seinem dunkelroten Gesicht und seinen gelben Augen beinahe diabolisch aussieht, steht Charlottes hellem Profil in vielfacher Ausführung gegenüber. (Abb. 3) Dabei wird die Über-

70 LoT, S. 448, Bl. 228.

71 LoT, S. 459, Bl. 239.

zahl der Köpfe Daberlohns immer geringer, bis sie sich schließlich gleich zu gleich, zwei gegen zwei, gegenüberstehen.<sup>72</sup>

Kommt den Gedankenkopf- und Figurenserien im *Hauptteil* und mit ihnen der Daberlohnschen Lehre ein großer Raum zu, so wird zugleich deutlich, dass diese Theorie, auch wenn sie streckenweise als langer Monolog präsentiert wird, einer Dialogsituation entspringt. Entgegen der Einschätzung Daberlohns, der die Entstehung seines Buches auf die Auseinandersetzung mit Paulinka Bimbam zurückführt – ihr verdankt er die Orpheusmetaphorik als zentrale Metapher für die Seelenarbeit, die jeder Künstler zu leisten hat –, macht *Leben? Oder Theater?* deutlich, wie wichtig Charlotte Kann für Daberlohns Lehre war: Viele der Passagen, die in *Leben? Oder Theater?* in Form der aufgeschlagenen Buchseiten zum Lesen präsentiert werden, gehen auf die Begegnung mit Charlotte Kann zurück. Auch die weit-aus größte Kopfansammlung auf einem einzigen Blatt, bis zu 63 Köpfe folgen hier aufeinander – die man auch als sehr gedrängte und dichte Gedankenproduktion interpretieren könnte –, zeigt Daberlohn zwar in einem Gespräch mit Paulinka Bimbam, aber nach einer Begegnung mit Charlotte Kann und in eine Reflexion über Charlotte Kanns Bilder vertieft.

### 6. *Leben? Oder Theater?*

Auf den letzten, nur aus Text bestehenden Seiten des Nachwortes, denen nur noch ein einziges szenisches Blatt folgt, reflektiert »der Verfasser« über die Umstände, in denen *Leben? Oder Theater?* entstanden ist. Nach dem Selbstmord der Großmutter und der Internierung zusammen mit dem Großvater im Lager Gurs, in einem Moment also, in dem durch faschistische Bedrohung und Selbstmordgedanken der Handlungsspielraum auf ein Minimum reduziert ist, erinnert sich »der Verfasser« an die Liebe zu Daberlohn als dem personifizierten Tod und an seine Lehre der Auferstehung:

Da fiel ihr Blick auf eine alte Zeichnung von ihr, die den Tod und das Mädchen darstellte. Und plötzlich wusste sie [...] / [...] zwei Dinge. Erstens, daß der Daberlohnsche Blick zu sagen schien: Der Tod und das Mädchen, das sind wir beide, und zweitens, daß sie ihn immer noch genauso liebte wie vorher. – Und wenn er der Tod war, dann war ja alles gut, dann brauchte sie sich nicht wie ihre Vorfahren umzubringen, denn nach seiner Methode könnte man ja auferstehen, sollte ja sogar, um das Leben noch mehr zu lieben, einmal gestorben sein. So war sie ja eigentlich das lebende Modell für seine Theorien, und sie erinnerte [...] / [...] sich an sein Buch, den ›Orpheus oder der Weg zu einer Todesmaske‹, von dem er sagte, er bedauerte, dieses Buch nicht gedichtet zu haben. Und sie sah mit wachgeträumten Augen all die Schönheit um sich her, sah das Meer, spürte die Sonne und wußte: sie mußte für eine Zeit von der menschlichen Oberfläche verschwinden und dafür alle Opfer bringen – um sich aus der Tiefe ihrer Welt neu zu schaffen. / Und dabei entstand: Das Leben oder das Theater???

<sup>73</sup>

<sup>72</sup> LoT, S. 468, Bl. 248.

<sup>73</sup> LoT, S. 780–783, Bl. 555–558.



Mit diesem Bekenntnis im Nachwort wird der Abstieg des Orpheus ins eigene Seelenleben zum Dreh- und Angelpunkt der ›merkwürdigen Arbeit‹. Die Formulierung des Nachwortes lässt sich jedoch auch so verstehen, dass mit *Leben? Oder Theater?* genau jene dichterische Fassung der Theorie entsteht, zu der Daberlohn, der Erzieher, nicht gekommen ist.<sup>74</sup>

In dieser dichterischen Umsetzung als ein multimediales Theater kommen dem Strukturmoment der Wiederholung und der Serialität je nach narrativem Kontext nicht eine, sondern viele verschiedene Funktionen zu, die alle durch ein besonderes Verhältnis zum Tod gekennzeichnet sind und in engem Zusammenhang mit dem Medium Film stehen – dem Medium der technischen Reproduzierbarkeit par excellence.

Die die Individualität negierende Serialität des Todes, die sowohl als faschistische Vernichtungsmaschinerie als auch in Form eines vermeintlichen Schicksals serieller Selbsttötung den faktischen Hintergrund des Werkes bildet, findet ihre Darstellung in Bewegungssequenzen, die wie eine überdehnte Zeitlupe oder die Bild für Bild abgespielte Wiedergabe eines kurzen Momentes wirken. Die Protagonisten, eine Reihe von Klonen ihrer selbst, denen keine andere Handlungsoption als die der Selbsttötung zuzukommen scheint, erscheinen wie ferngesteuert. Kommt der Wiederholung von Figuren- und Szenenkonstellationen in der mittelalterlichen Literatur u. a. die Funktion der Einübung eines sozialen Verhaltens zu, so wird diese Schicksalsserie hier u. a. durch den Bildaufbau als fatale soziale Konditionierung und mangelnder Raum zur Entfaltung der eigenen Individualität entlarvt. Die Konfrontation mit dem Tod zu wagen, der nicht mechanisch und entindividualisierend fortschreitet, sondern als je eigener in die Tiefe des Seelenlebens hinabführt und am Anfang jeder ›wahren‹ künstlerischen Tätigkeit steht, ist die Quintessenz der Daberlohnschen Schrift *Orpheus oder der Weg zu einer Maske*.

Grafisch wird die dialogische Entstehung dieses Gedankenganges ebenfalls seriell in einer Reihe von Kopf- und Figurenserien im *Hauptteil* umgesetzt. Diese sind, obwohl die Nähe zum Film greifbar scheint und auch explizit Formulierung findet, nicht mehr als Bewegungsablauf lesbar, sondern stellen Momentsammlungen dar. Serialität und der ihr eigene Zeitmodus sich wiederholender Augenblicklichkeit stehen hier für einen lebendigen, prinzipiell offenen Gedankengang, in dem künstlerische Produktion als ein sich erneuernder Akt des Abstiegs in die eigene Seelenwelt dargestellt wird.

Das Herzstück der Daberlohnschen Lehre, die ›Berührung‹ zwischen den Geschlechtern, zwischen Meister und Schüler, Schöpfer und Geschöpf sowie zwischen Leben und Tod, wird jedoch in ihrer dichterischen Umsetzung in *Leben? Oder Theater?* nicht nur als Fusion, sondern auch als spannungsreicher Kampf inszeniert, dessen Entscheidung offenbleibt. In der Konfrontation erscheinen die wie-

<sup>74</sup> Charlotte Kann wiederum scheitert an dem Versuch, die erzieherische Methode Daberlohns an ihrer lebensmüden Großmutter zu praktizieren, die sie nicht vor dem Selbstmord retten kann; vgl. LoT, S. 697ff., Bl. 472ff.

derholten Köpfe nicht mehr als potentiell unendliche Reihe, sondern wie abgezählte Brettfiguren in Kampfformation, die gegeneinander antreten.

Der Titel des Werkes scheint die Auseinandersetzung zwischen Bimbam und Daberlohn über die Bedeutung des Lebens für die Kunst noch einmal aufzunehmen und in Form der zweifach bzw. dreifach gesetzten Fragezeichen als echte Frage zu kennzeichnen<sup>75</sup>: Ist dieser Abstieg in das eigene Seelenleben Leben oder ist es Theater?

Das letzte Blatt des Bildes zeigt die am Meer sitzende malende Charlotte mit dem Rücken zum Betrachter. Der Schriftzug »Leben oder Theater« – diesmal ohne Fragezeichen – ist der Figur wie eine Tätowierung auf den nackten Rücken geschrieben und wurde in der Sekundärliteratur des Öfteren mit Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1919) verglichen.<sup>76</sup> Das Blatt auf ihren Knien zeigt nichts anderes als das Meer selbst, so dass hier, das Fenstermotiv noch einmal aufgreifend, der Blick in den Tod sich sozusagen als kreativer Raum geöffnet hat, die Kunst zum Fenster auf die Welt geworden ist. »Leben oder Theater« ist von einer Frage zu der Feststellung einer unentscheidbaren Kippfigur geworden, die im letzten Blatt wie ein Urteil dem fiktiven Alter Ego der Autorin auf den Leib geschrieben ist. Am Ende steht ein multimediales Theaterstück, das im Jahre 2010 Charlotte Salomon mittlerweile schon 67 Jahre überlebt hat.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS:

Abb. 1-3:

Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?*, Sammlung des Jüdischen Historischen Museums Amsterdam. © Charlotte Salomon Foundation.

75 Charlotte Salomon schreibt diesen Titel immer wieder anders: Während er im Titelblatt zwei Fragezeichen enthält, eines nach Leben und eines nach Theater, wird er im Nachwort am Ende mit drei Fragezeichen versehen.

76 Vgl. z. B. Michael P. Steinberg: »Reading Charlotte Salomon. History, Memory, Modernism«, in: ders./Monica Bohm-Duchen (Hg.): *Reading Charlotte Salomon*, Ithaca – London (Cornell UP) 2006, S. 1–20, hier S. 1f.