

Nº028

Griselda

Pollock

Griselda Pollock
*Allo-Thanatography
or Allo-Auto-Biography:
A Few Thoughts on One Painting
in Charlotte Salomon's Leben?
oder Theater?, 1941–42 /
Allo-Thanatografie
oder Allo-Auto-Biografie.
Überlegungen zu einem
Bild in Charlotte Salomons Leben?
oder Theater?, 1941/42*



JHM 4771

All images / Alle Abbildungen:
Charlotte Salomon, *Leben? oder Theater?*, 1941–42
Gouache on paper / Gouache auf Papier
32.5 × 25 cm

Griselda Pollock
*Allo-Thanatography
or Allo-Auto-Biography:
A Few Thoughts
on One Painting
in Charlotte Salomon's
Leben? oder Theater?,
1941–42 /
Allo-Thanatografie
oder Allo-Auto-Biografie.
Überlegungen zu einem Bild
in Charlotte Salomons
Leben? oder Theater?,
1941/42*

Griselda Pollock
*Allo-
Thanatography
or Allo-Auto-
Biography:
A Few Thoughts
on One Painting
in Charlotte
Salomon's
Leben?
oder Theater?,
1941–42*

I.

Reminiscences, even extensive ones, do not always amount to an autobiography. . . . For autobiography has to do with time, with sequence and what makes up the continuous flow of life. Here, I am talking of space, of moments and discontinuities.¹

On the edge of the Catholic cemetery at Portbou, Israeli sculptor Dani Karavan (b. 1930) was commissioned to create a memorial to Walter Benjamin on the fiftieth anniversary of his death in the town on September 26, 1940. Inaugurated on May 15, 1994, the monument is entitled *Passages*. A rusted steel pathway leads to a hooded entrance, which opens onto a precipitous staircase cut directly into the cliff. The staircase appears to open directly onto the sea crashing on the rocks below. The viewer is, however, protected from falling into the sea by a massive wall of glass placed at the mouth of the staircase through which the blue Mediterranean is visible but on which has been written, engraved into the glass, a phrase from Walter Benjamin himself:

It is more arduous to honor the memory of the nameless than that of the renowned. Historical construction is devoted to the memory of the nameless.

Charlotte Salomon (1917–1943) is one of the nameless. During her brief lifetime, the only document that affirmed her status as artist was the typed transport list that took her from Drancy on October 7, 1943, to Auschwitz, where she was murdered on October 10 because she was a pregnant Jewish woman. Salomon had been incarcerated in 1940 in the French concentration camp at Gurs, along with a diverse group of women, many of whom managed to escape the camp in the turmoil following the capitulation of France to invading German forces in June 1940. Those who escaped had names. They were known for themselves or for their husbands and found a place on the list of forged exit permits. The not yet reputed Hannah Arendt was one of these, saved because she was the wife of a famous communist. Many escaped Europe via Marseille, facilitated by the energetic American Varian Fry, who rescued many of the major European intellectuals and artists fleeing Nazi-dominated Europe. Walter Benjamin was aided thus but died when his transit visa for Spain was refused. His sister was also in Gurs. Being nameless, Charlotte Salomon was not on Fry's or anyone's list, save that of the Gestapo when Alois Brunner came to Nice to clear out all the German-Jewish refugees still hiding there. What is it to give a name to the nameless? How does an artist acquire an author name and become part of a cultural memory, out of time, because in her own time, there was no way she could acquire such recognition? What is the relation of name, life, and time, in that time, and in our time now?

1 | Walter Benjamin, "A Berlin Chronicle" [orig. 1932], in *One-Way Street and Other Writings*, trans. E. Jephcott and K. Shorter (London: Verso, 1979), p. 315.

III.

In *Otobiographies* (1979), Derrida offers a deconstructive reading of the phrase “the life and work of,” in his case, philosophers, in mine, artists. In art history, interpretation oscillates between the enclosure of art within the circle of its own formal concerns and a biographical reading that rests on the “Vasarian” model of the *Vite*. Is there only art (formal issues), or are there only artists? Is art objective form or subjective inscription? Studies of artists who are women, however, swing between the Scylla of total biographical reductionism, swamping the art with personal history to the exclusion of all traces of formal transformation, and the Charybdis of overcorrective semiological negation of all personal or psychological reference to a situated, embodied, gendered, classed, and raced producer. Derrida tracks a way out of this impasse of text and context, of life-and-work or life-versus-work. Neither life nor work is categorically separable. A life of thought (art) is both life and thought (art). Thinking is itself a writing of life, writing/thinking/making is a mode of being alive, and so forth. He insists, therefore, on the borderline:

This borderline—I call it *dynamis*—because of its force, its power, as well as its virtual and mobile potency—is neither active nor passive, neither inside nor outside. It is most especially not a thin line, an invisible or *indivisible* trait lying between the enclosure of the philosophemes, on the one hand, and the life of the author already identifiable behind the name, on the other. The divisible borderline traverses two “bodies,” the corpus and the body, in accordance with laws that we are only beginning to catch sight of.²

Derrida reflects on a page Nietzsche inserted into his last book, *Ecce Homo* (1888), an autobiography he began to write on his forty-fourth birthday before the books that would form “the corpus” signed by the philosophical nobody Friedrich Nietzsche had acquired the name futurity would endow with retrospective recognition. Suspended between a life of having written the texts he receives as the gift from the life that is now behind him—buried—and the future credit they will return, not to him, but to his name, Nietzsche declares:

Und so erzähle ich mir mein Leben. [And so I tell myself my life.]
—*Ecce Homo: Wie man wird, was man ist*, 1888³

Derrida translates it, “And so I tell my life *to myself*.” In this perplexing braid of past and future that is the impossible autobiographical present, a *gap* is opened between the subject who tells the life as *récit* and the subject to whom the telling is addressed. It is in the telling that *no one* becomes *someone*. The person acquires a selfhood, *autós*, only because of a space or

2 | Jacques Derrida, “Otobiographies: The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name,” trans. Avital Ronell, in Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy Kamuf (Lincoln: University of Nebraska Press, 1988 [orig. 1982]), p. 5.

3 | *Ibid.*, p. 8.

relay with an *allós*—an other, the addressee. Here Derrida puns in Greek: shifting from *autós* to *otós*, the ear of the other. *Wie man wird, was man ist*—How one becomes what one is—is Nietzsche’s paradox that blows open the commonsensical, reflexive circle of autobiography.

III.

At the center of a sheet, 32.5 × 25 cm, painted in red, blue, and yellow gouache mixed to the point of muddiness over a preliminary washing in greens and blues, we see the lineaments of a single enlarged eye. It is, however, enclosed by a curving body with an androgynous, sleeping face while its legs curl round and back on themselves. This containing, sleeping figure hovers between Rodin’s muscular *Thinker* (1902) and the symbolist elusiveness of G. F. Watts’ delicate figure of blind hope seated on a globe, *Hope* (1885), with overtones of the famous Copenhagen mermaid. This curving figure occurs in an earlier painting in the vast narrative cycle to which it belongs: a massive collection of images and texts with musical indications for the singing of the texts by Charlotte Salomon, completed in 1942 and titled enigmatically *Leben? oder Theater?*. The work is an archive of more than 1,300 gouaches and transparent overlays, of which 769 sheets and 210 transparencies form the final selection the artist numbered, boxed, and deposited as a completed work with a local Niçois doctor in the summer of 1942.

Amid its cacophonous profusion of visualities and musicalities, the artist makes a knowing allusion to the generic forms of Michelangelo’s *ignudi* from the Sistine ceiling. Salomon refashioned the Florentine’s folded bodies anti-classically to embody a signature form, an embryonic *Urmensch*, a becoming-human consciousness dreaming over the ruins as well as the past splendor of Rome. The curving nude figure furthermore graphically repeats the visual monogram of the painter of this image: C/S, which is the promissory note of the future artistic signature of Charlotte Salomon, born in Berlin, April 16, 1917, murdered in Auschwitz, October 10, 1943, the art-historical credit of whose futurity we are belatedly cashing only now. In a text rejected from the final compilation of *Leben? oder Theater?* but preserved, Salomon wrote:

If I can’t enjoy my life and work, I will kill myself. . . . Only colors, paintbrush, you, and this. . . . I had to go further into solitude, completely away from all humanity. Then maybe I could find what I had to find: namely, myself—a name for myself. And so I began Life and Theater.
—Charlotte Salomon, unpublished epilogue to *Leben? oder Theater?*, 1942⁴

4 | *Leben? oder Theater?* was deposited at the Jewish Historical Museum in Amsterdam and conserved by the Charlotte Salomon Foundation. The individual paintings are identified by the museum’s call numbers (JHM). These sheets are JHM 4931-1/-2.

Back to the painting. The painted eye, perceptually central to any painter and intellectually metaphoric of spiritual vision, contains the head of a man as the image of the thinker engendered in the belly of the dreaming figure whose pose both claims lineage with *the* figure of the artist (Michelangelo) and inscribes a signature of her own onto that artistic genealogy as intertext. Within this artistic convention for inner vision, thought is given its visual representation, cuing us into a theoretical reading of Salomon's image-music-text propositions.

Salomon's work has been both richly and badly served by the dominant trend toward a purely autobiographical interpretation of *Leben? oder Theater?*, a work that under an enigmatic set of question marks incorporates, or recapitulates, a whole history of narrative modalities of Western painting, graphic arts, modernist journalism, and cinema, as well as popular and classical music and literary allusions both scandalous and classical.

Leben? oder Theater? is titled, but it is never signed with the artist's name. On its title page, banded with red, yellow, and blue, are the hand-painted capitalized words *Leben? oder Theater? Ein Singespiel*. Set within the cartouche of the subtitle is a gold-and-blue-bordered monogram with the interlocking initials CS. Neither given name nor author name, the interlocking letters disguise two dangers for the artist: gender and Jewish ethnicity. With a dedication to the American rescuer Otilie Moore, page 2 divides the work into a prologue, main section, and epilogue. On page 3, the tricolored banding becomes an opening curtain that tells us that a three-colored operetta begins—alluding perhaps to Brecht's *Dreigroschenoper* (*Threepenny Opera*), made into a film in 1931 by G. W. Pabst. Known people in the Salomon circle are renamed with childish humor and biting irony: Grunwald becomes *Knarre*, a word associated with a wooden instrument that produces a rattling sound, Salomon becomes *Kann*, meaning "is able to." Others become *Klingklang*, *Singsang*, and *Bimbam*, which sound like children's onomatopoeic names, while also invoking the children's chorus from the *Des Knaben Wunderhorn* in Mahler's creation symphony, the Third. The next painting, radically changing the Brechtian tone, is to this work what Nietzsche's insert was for *Ecce Homo*: hors d'oeuvre. Color creates the effect of gold leaf in a medieval manuscript, a Haggadah (the text used for Passover family seders), for instance. Hand-painted words are inscribed in spaces between golden rectangles embossed with the encircled monogram CS:

What is man that thou art mindful of him—
The earthworm that thou carest for him?⁵

5 | JHM 4155-4.

From Psalm 144, these words form the sung introduction to the memorial service on the most solemn of all Jewish festivals, the Day of Atonement. The liturgical invocation of *Yizkor* (memorial) service, as a moment of reflection and mourning for the dead, reframes this work as a *Memorbuch*; a *thanatography*—a writing of death (*thanatos*), which is central to the prologue's and epilogue's invented memories and imagined scenarios. The second text reads:

Since I myself needed a year to discover the significance of this strange work, many of the texts and tunes, particularly in the first paintings, elude my memory and must—like the creation as a whole, so it seems to me—remain shrouded in darkness. CS

Between the making of the paintings and this *intercursus* between the title page and page 5 is a lapse of time, a loss of memory, a displacement from the moment of creation, a discontinuous retrospect in which another subject inserts itself, lays claim to what it also disowns, and marks the project with death by citing a memorial liturgy and using verbal metaphor. The next two pages are composed of tricolored hand-written text, which can only perplex us further with regard to the subject and moment of enunciation:

The creation of the following pages is to be imagined as follows: A person is sitting beside the sea. He is painting. A tune suddenly enters his mind. As he starts to hum it, he notices that the tune exactly matches what he is trying to commit to paper. A text forms in his head, and he starts to sing the tune with his own words over and over again in a loud voice until the painting seems complete. Frequently, several texts take shape and the result is a duet or it even happens that each character has to sing a different text, resulting in a chorus. The varied nature of the painting should be attributed less to the author than to the varied nature of the characters to be portrayed. The author has tried to go completely out of himself and to allow the other characters to sing or speak in their own voices. In order to achieve this, many artistic values had to be renounced, but I hope that, in view of this soul-penetrating nature of this work, this will be forgiven.⁶

It is then signed *Der Verfasser St. Jean August 1940*—this has been changed in red overpainting to 1941, and a slash extends its dating to 42—and continues:

Or between heaven and earth beyond our era in the Year 1 of the new salvation.

Note the masculine form and the term *Der Verfasser*, the engineer, and not *Der Dichter*, the poetic creator; and not *Verfasserin* or *Dichterin*. This abdication of gender in a language in which it is compulsory opens the subject position of the enunciation to an act identified with *Der Mensch*—the primary earth creature, *Ha-Adamah* in biblical Hebrew, announcing a new genesis, messianically but tragically

6 | JHM 4155-5/-6.

ironic in its timing and necessity. *Adam—Ha-Adamah: der Mensch*, the first human creature, hovers over this whole text in image and text. In some paintings, the young woman takes on the pose of Michelangelo's Adam in the scenes of sexual initiation, while it is this figure that I already quoted in the painting of Rome over which the curled figure of the *Urmensch* first presided: figures of creation and resurrection—Adam/Christ/Orpheus—are the *genii* of Salomon's text's Nietzschean foundations propounded by the man in the eye to whom we shall eventually come before one more swift journey across this vast visual landscape.

Almost eight hundred paintings later, the concluding image is less reticent about gender. It shows a young woman in a bathing suit sitting, her legs crossed back beneath her in another reprise of the curving figure/graphic signature. She sits beside the sea and begins to paint a page in which the deep blue, Duffyian Mediterranean has become continuous with the surface of the painting's support, now transparent to allow the brush direct contact with the natural world. Yet the loaded brush is poised, having made one stroke of green/brown: earth colors, the color of Adamah and of her costume. She is actually painting the first marks of what will be in fact the opening figurative painting of the great work that shows another young woman, called Charlotte, drowning herself in the Schlachtensee one night in 1913. On the bronzed body of the painter in this final image, that is, both the work's beginning and its destiny, the words *Leben oder Theater*, are inscribed, but, significantly, now without question marks. Yet over this Schillerian image of the joyful unification of person and nature, hardly even mediated by the act of painterly creation, lies a transparency on which we find the words painted with a drying brush:

And from that came The Life or The Theater???

Now *The Life or The Theater/Das Leben oder Das Theater* are in noun form. *Leben* alone could be the infinitive, "to live," in English alone rendering its partner a neologism, "to theater; to dramatize, to act up"—remember the common phrase *Macht doch kein Theater!*, meaning "Don't overdramatize." The polysemy of the changing phrase across the three instances—title page, final image, final transparency—interrupts with conceptual discontinuities and difference of emotional tone.

Eight hand-painted text pages, preceding the concluding but ambivalent image of the painting woman beside the sea, tell us that something happened in Nice in July 1940, that a year later the world fell apart even more and this twin-natured—androgynous/living/dying/performing—creature was drawn into a swirl of hopelessness

7 | JHM 4925T.

8 | JHM 4921–24.

and self-delusion.⁸ So great was the distress that "she found herself facing the question of whether to commit suicide or undertake something wildly eccentric." With some help and the sun, the creature remembered an early love that might save it from suicide. The text invokes the beloved's teachings about the cinema as a machine for going out of oneself; it refers to an initiating sexual embrace under a single bathrobe and the memory of a face that resurfaced unbidden in her paintings as she fell into sleepy reverie. This is for me a reference to the painting I have been discussing with the man in the eye inside the belly or embrace of the dreaming creature. She goes on. This led to a painting made in Berlin and given to the beloved: *Death and the Maiden*. The creature now realized that *He* was Death, and this allowed *her* to chose life, as

. . . one can be resurrected in fact, in order to love life still more, one should once have died. So she was a model for his theories and she recalled his book on Orpheus. . . . And with dream-awakened eyes, she saw all the beauty around her, saw the sea, felt the sun, and knew; she had to vanish for a while from the human plane and make every sacrifice in order to create her world anew out of the depths!⁹

Thus creation/dying and the uncertain question of *Life/Theater* are placed in direct relation. For it is from this journey into the underworld of modern-day deathliness of suicided women and fascist persecution that the text will come forth, bridging classical and Judaic myths of the origins of humankind and of art itself but in a present of historical catastrophe converging at the site of this Jewish, feminine, exiled subject *en process*: on trial. Thus in encountering the work through which Charlotte Salomon sought to find herself and acquire a name for that creative self, we are looking at the visual-acoustic inscription of a psychic or imaginary journey into death and back that is at the same time a philosophical investigation into the potential for such ancient mythologies to save a life in a mortally dangerous present. The outcome of making an artwork—*Kunstarbeit*—as a question was not clear from its outset. The work's genesis was not an already known narrative of lives lived up to the moment of this account, not, therefore, a story of childhood and growing up in Weimar and Third Reich Germany, as it has been sentimentally taken. Much of what is imaged was unknowable to its author; its subjects were dead. Invented memories stage the secrets of dead mother and grandmother and imagine their inner lives by means of art and music. Painting posed the question of living or dying to the already dead in an act of inverted fidelity to their unendurable suffering. Thus Salomon performed *allothanatography*, the writing of the deaths of others, not autobiography, the story of the life of the self. Once it had been undertaken through the departure from the plane of the living to engage with the dead

9 | JHM 4924.

while remembering the lost objects of a passionate first love, the great painting cycle could be framed by these inscriptions that are clearly retrospective, distanced from the condition of the *creature* who, in the final pages, is described at the beginning of its journey, but is installed in the opening pages, at the end of that travail, as the signing and dating author, *the maker*. *Der Verfasser*.

The writer/painter of this text knew what the Orphic journey was and embraced it, juxtaposing the condition of its painter and the darker voyage into an encrypted psychic interior of the dead that the paintings would chart, tracking a hysterical migration into one man's teaching—the man in the eye is Amadeus Daberlohn/Alfred Wolfsohn—and women's melancholy, only to locate her work within her own embodiment and agency, signified by the image of a modern young woman painting by the sea without the masculine guide whose teaching the major part of the work rehearses verbatim but also in counterpointed imaging.

IV.

It is the thinker and Death who appear in the pupil of the eye. Two texts in colored capitals are hand-painted onto this page at top right and lower left:

I see mankind's future before me. Many crosses will be born. Many people will fall by the way. Only few will survive, but for them suffering is the . . .¹⁰

This hanging line opens this image to another, in which the thought enclosed in this sentence will be completed:

. . . the swiftest animal to carry them to perfection.¹¹

The image of *Der rote Reiter*—as opposed to *Der Blaue Reiter*—is followed by “My next book will be Christ 1940,” in which the thinking figure of the central eye is now seen in profile behind a deeply Expressionist crucifix reminiscent of the sculpted *Crucifixion* of 1921 for Lübeck Cathedral by Ludwig Gies, which was unceremoniously hung at the entrance to the infamous “Entartete Kunst”/“Degenerate Art” exhibition mounted in several cities including Berlin in 1938–39 to render abject German Expressionism and European modernism.¹² Charlotte Salomon saw the exhibition in Berlin, receiving Hitler's ironic gift to any young artist of the time: the first comprehensive retrospective of the century's avant-garde just when all such work had disappeared from galleries and museums. The final painting of

10 | JHM 4771.

11 | JHM 4772.

12 | JHM 4773.

this sequence I have been discussing has an Expressionist or rather a Matissean chorus of dancing nude bodies surrounding the thinker. The text declares psalmodically,

Rejoice ye in life, ye who suffer, for ye will arise from the dead. Those will be the final words of the book.¹³

The eye painting reveals its debt to photography, to photomontage, and to the newly invented cinema. Was Charlotte Salomon one of the first artists to imagine such intermediality? Such mergings, distortions of scale, even the Surrealist shock that could isolate the eye from its embodied location—all attest to syntactic experiments with new visualities and their capacity to generate images to signify modernist but also tortured mentalities, conditions, dreams, visions, fantasies of an era marked by fascism.

Here, and this is a vital point, a vocabulary of Surrealist juxtaposition is deployed to provide a visual poetics for a sub-Nietzschean philosophy whose paean of praise to the redemptive power of suffering marks, however, the limit case of an older, Christocentric world *before* Auschwitz. Daberlohn's identification with a *Christ 1940* offers an interesting counterpoint to Marc Chagall's 1938 deployment of the crucified and clearly Jewish Jesus as commentary on the current catastrophe. *After* Auschwitz there can be no redemptive discovery of meaning in the pathos of beautiful suffering or dream of redemptive resurrections offered by legends of Orpheus and Christ. To find any meaning at all in atrocity and trauma is itself an obscenity and a violation of any kind of memory.

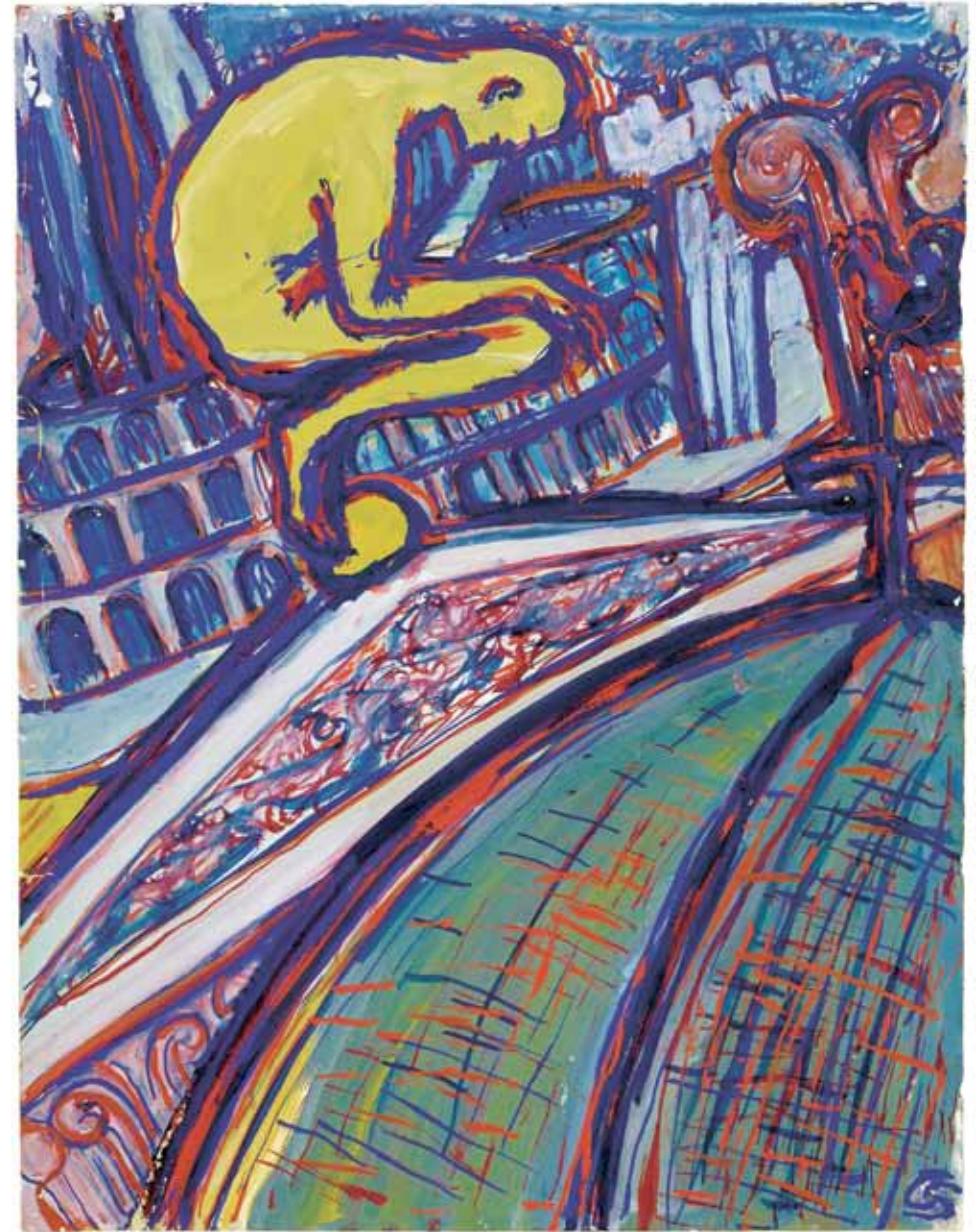
Thus the genesis of *Leben? oder Theater?*, painted in the summers of 1941 and 1942, is marked by a historical moment in which the referents for its author's concepts of suffering remain *on the other side of*, and thus *predate*, the caesura burned into human history by the *Auschwitz* in which the artist who made this painting would herself be killed. We have to suspend our knowledge of this terminus while using the knowledge we now have of her end to position this artist as a modern Antigone: a figure of feminine and ethnic alterity suspended between two deaths—the one she contemplated and refused and the other she could never have imagined but dreaded, and had already chosen life to defy.

A culturally and symbolically nameless, maternally bereaved, de-realized German-Jewish stateless refugee, recent internee in a concentration camp in Gurs, the victim of attempted sexual assault and probable incest, anorexic, catatonically depressed, in a state of such internal desolation and systematically deprived of all the social, cultural, personal, subjective, and linguistic supports for subjectivity, em-

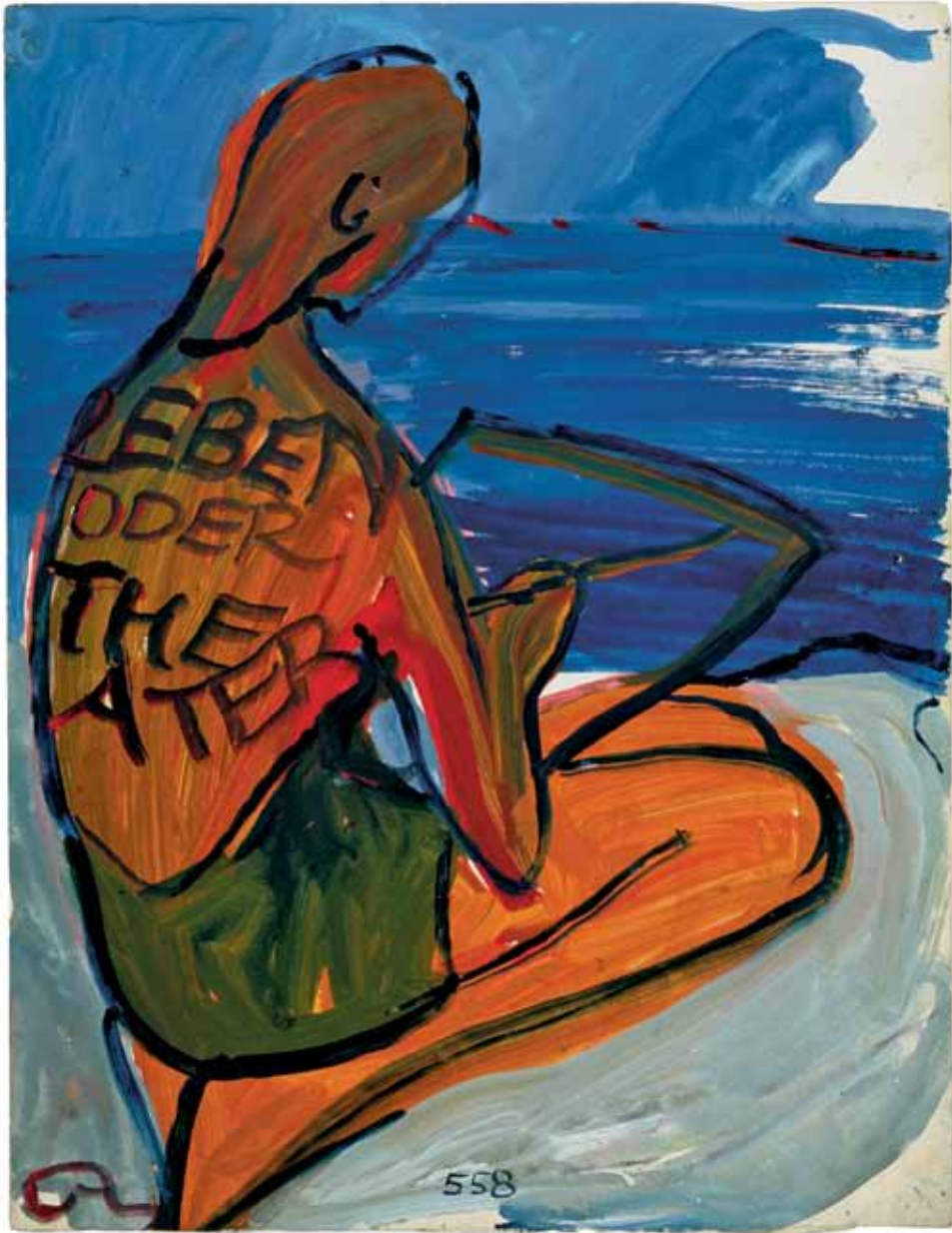
13 | JHM 4774.

barks on a fantasia on subjectivity itself, creating a theater of memory, to pose but never to answer the question *Life? or Theater?* while seriously considering *Life? or Death?* Such questions pose themselves, as Daberlohn/Wolfsohn taught, only when the ordinary conditions have been suspended by some traumatic rupture or displacement. Only and cautiously, in this most indirect of senses, we might consider this work under the revised poststructuralist rubric of biography as addressing anew the *dynamis* or even unstable borderline between “life” and “work,” but more significantly, as a writing of the self as other to the not-yet-self, as the synonym in modernity for the central philosophical questions of life and the nature of the self/subject of life creating an artwork that could become the philosophical space of questioning: what is a subject in catastrophic circumstances when all that “I” appear to be under is the condition of subjective dissolution and politically encompassed annihilation? Charlotte Salomon used love and philosophy. They did not save her. But she has a name. We must honor it by reading her work with care.

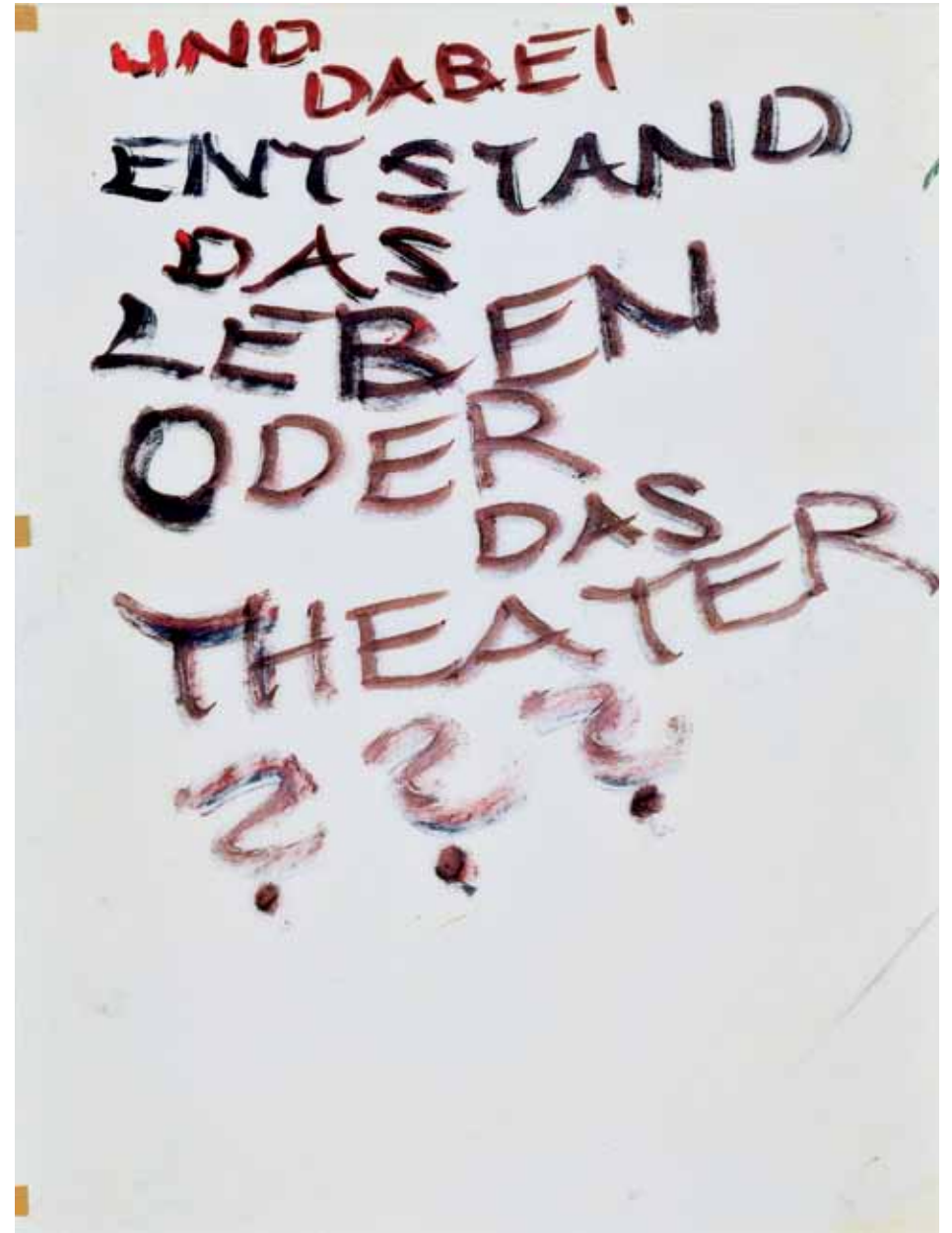
Griselda Pollock (b. 1949) is Director of the Centre for Cultural Analysis, Theory and History at the University of Leeds, where she is Professor of the Social and Critical Histories of Art.



JHM 4325



JHM 4925



JHM 4925T



JHM 4773

Griselda Pollock
*Allo-Thanatografie
oder Allo-Auto-
Biografie.
Überlegungen
zu einem
Bild in
Charlotte
Salomons
Leben? oder
Theater?
(1941/42)*

I.

Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. [...] Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluß des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede.¹

Der israelische Bildhauer Dani Karavan (geb. 1930) erhielt den Auftrag, am Rand des katholischen Friedhofs von Portbou für Walter Benjamin ein Denkmal zu schaffen; Anlass war der fünfzigste Jahrestag seines Todes in dieser Stadt am 26. September 1940. Der Titel des Monuments, das am 15. Mai 1994 eingeweiht wurde, lautet *Pasagen*. Ein Weg aus rostigen Stahlplatten führt zu einem überdachten Eingang, wo eine Treppe in den Felsen der steil abfallenden Klippe gemeißelt wurde. Die Treppe scheint direkt ans Meer zu führen, das gegen die in der Tiefe liegenden Felsen brandet. Der Betrachter wird jedoch von einer dicken Glaswand am Ende der Treppe davor geschützt, ins Meer zu stürzen; in das Glas, durch das man das blaue Mittelmeer sehen kann, wurde ein Satz von Benjamin eingraviert:

Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten.
Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.

Charlotte Salomon (1917–1943) ist eine dieser Namenlosen. Das einzige Dokument, das zu ihren kurzen Lebzeiten ihren Status als Künstlerin bestätigte, ist die maschinenschriftliche Transportliste, die sie am 7. Oktober 1943 von Drancy nach Auschwitz brachte, wo sie am 10. Oktober 1943 ermordet wurde, weil sie eine schwangere jüdische Frau war. Salomon war 1940, zusammen mit einer Gruppe anderer Frauen, im französischen Konzentrationslager in Gurs eingesperrt worden. Vielen dieser Frauen gelang es, in dem Chaos, das auf die Kapitulation Frankreichs vor den einmarschierenden deutschen Truppen folgte, dem Lager zu entkommen. Diejenigen, die entkamen, hatten Namen. Sie waren entweder selbst bekannt oder waren es durch ihre Ehemänner und fanden einen Platz auf der Liste gefälschter Ausreisegenehmigungen. Zu ihnen gehörte die damals noch unbekannte Hannah Arendt, die gerettet wurde, weil sie die Frau eines berühmten Kommunisten war. Viele entkamen aus Europa über Marseille, unterstützt durch den tatkräftigen Amerikaner Varian Fry, der zahlreiche bedeutende europäische Künstler und Intellektuelle rettete, die vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten flohen. Auch Walter Benjamin erhielt diese Hilfe, doch er starb, als man ihm das Transitvisum für Spanien verweigerte. Auch seine Schwester war in Gurs. Als Namenlose stand Charlotte Salomon weder auf Frys Liste noch auf irgendeiner

1 | Walter Benjamin, »Berliner Chronik« [Orig. 1932], in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, *Fragmente, Autobiographische Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 465–519, S. 488.

anderen, mit Ausnahme jener der Gestapo, als Alois Brunner nach Nizka kam, um alle deutsch-jüdischen Flüchtlinge zu vertreiben, die sich dort noch versteckt hielten. Was bedeutet es, den Namenlosen einen Namen zu geben? Wie kommt eine Künstlerin verspätet zu einem Namen als Kunstschaffende und wird Teil des kulturellen Gedächtnisses, weil es für sie in ihrer Zeit keine Möglichkeit gab, diese Anerkennung zu finden? In welcher Beziehung stehen Name, Leben und Zeit zueinander, in der damaligen und der heutigen Zeit?

III.

In *Otobiographies* (1979) bietet Derrida eine dekonstruktive Lesart der Formulierung »das Leben und Werk von« Philosophen in seinem Fall, Künstlern in meinem. In der Kunstgeschichte schwankt die Interpretation zwischen einer Einfriedung der Kunst im Kreis ihrer spezifischen formalen Fragestellungen und einer biografischen Deutung, die auf dem »vasarianischen« Modell der *Viten* beruht. Gibt es nur Kunst (formale Fragen) oder gibt es nur Künstlerinnen und Künstler? Ist Kunst eine objektive Form oder eine subjektive Einschreibung? Studien zu Künstlern, die Frauen sind, pendeln jedoch zwischen der Scylla eines vollständigen biografischen Reduktionismus, der die Kunst bis hin zum Ausschluss aller Spuren von formaler Transformation mit der privaten Geschichte überfrachtet, und der Charybdis einer überkorrigierenden semiologischen Negation aller persönlichen oder psychologischen Verweise auf eine Produzentin, die von konkreten Verhältnissen, Gender, Klasse und Hautfarbe geprägt ist. Derrida findet einen Ausweg aus dieser Pattsituation von Text und Kontext, von Leben-und-Werk oder Leben-versus-Werk. Leben und Werk lassen sich nicht kategorisch voneinander trennen. Ein Leben des Denkens (Kunst) ist Leben und Denken (Kunst) zugleich. Denken ist selbst ein Schreiben des Lebens, Schreiben/Denken/Tun ist eine Lebensweise und so fort. Er beharrt daher auf der »Randung«:

Diese Randung – ich nenne sie *dynamis* wegen ihrer Kraft, ihrer Macht, ihrer virtuellen und auch beweglichen Potenz – ist weder aktiv noch passiv, weder innen noch außen. Vor allem ist sie keine schmale Linie, kein unsichtbarer oder *unteilbarer* Strich zwischen dem Gehege der Philosopheme einerseits und andererseits dem Leben eines schon unter seinem Namen zu identifizierenden Autors. Diese teilbare Randung durchquert die beiden »Körper«, das Korpus und den Körper, nach Gesetzen, die wir erst zu ahnen beginnen.²

Derrida denkt über eine Seite nach, die Nietzsche seinem letzten Buch, *Ecce Homo* (1888), hinzufügte: eine Autobiografie, die er an

2 | Jacques Derrida, »OTOBIOGRAPHIEN: Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens«, in: Jacques Derrida und Friedrich Kittler, *Nietzsche – Politik des Eigennamens: Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin: Merve 2000, S. 7–64, S. 23.

seinem vierundvierzigsten Geburtstag begann zu verfassen, bevor die Bücher, die den vom philosophischen Niemand Friedrich Nietzsche signierten »Corpus« bilden sollten, den Namen hatten, den die Zukunft mit rückblickender Anerkennung versah. In der Schweben zwischen einem Leben, das darin bestand, die Texte zu schreiben, die ihm das Leben schenkte, das nun hinter ihm – begraben – liegt, und dem zukünftigen Ansehen, das sie nicht ihm, sondern seinem Namen einbringen werden, verkündet Nietzsche:

Und so erzähle ich mir mein Leben.
– *Ecce Homo: Wie man wird, was man ist*, 1888³

Derrida übersetzt dies »je *me* raconte ma vie«. In diesem verwirrenden Geflecht aus Vergangenheit und Zukunft, aus dem das unmögliche autobiografische Präsens besteht, bildet sich eine *Kluft* zwischen dem Subjekt, das das Leben als *récit* erzählt, und dem Subjekt, an das sich dieses Erzählen richtet. In diesem Erzählen wird *niemand* zu *jemandem*. Die Person erlangt ein Selbst, *autós*, nur aufgrund eines Raumes oder Relais mit einem *allós* – einem Anderen, dem Adressaten. Hier spielt Derrida mit dem Griechischen: durch eine Verschiebung von *autós* zu *otós*, dem Ohr des Anderen. *Wie man wird, was man ist* ist Nietzsches Paradox, das den vernünftigen, reflexiven Kreis der Autobiografie sprengt.



In der Mitte eines Blatts, 32,5 × 25 cm, gemalt in roter, blauer und gelber Gouachefarbe, die über einer vorbereitenden Lavierung in Grün- und Blautönen bis zur Schmutzigkeit gemischt wurde, sehen wir die Züge eines vergrößerten Auges. Dieses wird jedoch umschlossen von einem sich krümmenden Körper mit umeinandergeschlungenen Beinen und einem androgynen schlafenden Gesicht. Diese umschließende, schlafende Figur ist irgendwo zwischen Rodins muskulösem *Denker* (1902) und der symbolistischen undefinierbarkeit von G. F. Watts' zarter, auf einer Kugel sitzenden Gestalt der blinden Hoffnung, *Hope* (1885), angesiedelt, mit Anklängen an die berühmte Kopenhagener Meerjungfrau. Diese sich biegende Figur kommt bereits auf einem früheren Blatt des umfangreichen narrativen Zyklus vor, zu dem sie gehört: eine gewaltige Sammlung von Bildern und Texten mit musikalischen Angaben für den Gesangsvortrag der Texte von Charlotte Salomon, die 1942 vollendet wurde und den rätselhaften Titel *Leben? oder Theater?* erhielt. Die Arbeit ist ein Ar-

3 | Jacques Derrida,
Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre, Paris: Éditions Galilée 1984, S. 55.

chiv aus über 1.300 Gouachen und transparenten Pauspapieren, von denen 769 Blätter und 210 Pauspapiere die Endauswahl bilden, die die Künstlerin nummerierte, in einer Schachtel verpackte und im Sommer 1942 bei einem in Nizza ansässigen Arzt als abgeschlossenes Werk deponierte.

In dem kakophonischen Überfluss von Sichtbarem und Musikalischem macht die Künstlerin eine wissende Anspielung auf die generischen Formen von Michelangelos *ignudi* an der Decke der Sixtinischen Kapelle. Salomon gestaltete die gebeugten Körper des Florentiners auf anticlassische Weise um, damit sie die Form einer Signatur verkörperten, einen embryonischen *Urmenschen*, ein Mensch werdendes Bewusstsein, das über den Ruinen Roms ebenso träumt wie über dessen einstigem Glanz. Die gebeugte nackte Figur wiederholt zudem in grafischer Form das visuelle Monogramm der Malerin dieses Bildes: C/S, der Wechsel auf die zukünftige Künstlersignatur von Charlotte Salomon, geboren in Berlin am 16. April 1917, ermordet in Auschwitz am 10. Oktober 1943, der kunsthistorische Kredit auf die Zukunft, den wir erst jetzt verspätet zurückzahlen. In einem Text, der aus der endgültigen Zusammenstellung von *Leben? oder Theater?* ausgesondert, aber aufbewahrt wurde, schrieb Salomon:

Wenn ich nicht Freude habe am Leben und an der Arbeit nehme ich mir das Leben ... Nur Farben, Pinsel dich und dies ... ich musste noch weiter in die Einsamkeit, ganz fort von allen Menschen – dann könnte ich vielleicht finden – was ich finden musste: nämlich mich selbst: einen Namen für mich + so fing ich Das Leben und Theater an.
– Charlotte Salomon, unveröffentlichter Epilog zu *Leben? oder Theater?* (1942)⁴

Zurück zu dem Bild. In dem gemalten Auge, auf der Ebene der Wahrnehmung für jeden Maler von zentraler Bedeutung und auf der Ebene des Intellekts eine Metapher für den spirituellen Blick, findet sich der Kopf eines Mannes als Bild des Denkers, erzeugt im Bauch der träumenden Figur, deren Haltung die Abstammung von *der* Künstlerfigur (Michelangelo) beansprucht und zugleich ihre eigene Signatur als Intertext in diese künstlerische Genealogie einschreibt. Innerhalb dieser künstlerischen Konvention für den inneren Blick erfährt das Denken eine visuelle Darstellung, die uns ein Stichwort für eine theoretische Interpretation von Salomons Bild-Musik-Text-Propositionen gibt.

Salomons Werk wurde von der vorherrschenden Tendenz zu einer rein autobiografischen Interpretation von *Leben? oder Theater?* ein ebenso umfassender wie schlechter Dienst erwiesen – ein Werk, das unter einer rätselhaften Reihe von Fragezeichen eine ganze Geschichte von Erzählweisen der westlichen Malerei und Grafik, des

4 | *Leben? oder Theater?* wurde dem Jewish Historical Museum in Amsterdam übergeben und wird von der dem Museum angeschlossenen Charlotte Salomon Stiftung betreut. Die einzelnen Blätter sind mit Signaturen des Museums (JHM) versehen. Diese Blätter tragen die Signaturen 4931-1/-2.

modernen Journalismus und des Films, populäre und klassische Musik sowie Anspielungen auf klassische wie auch skandalumwitterte Literatur einbezieht oder rekapituliert.

Leben? oder Theater? ist betitelt, aber nirgends mit dem Namen der Künstlerin signiert. Auf der Titelseite mit roten, gelben und blauen Streifen am linken Rand stehen in handgemalten Großbuchstaben die Worte *Leben? oder Theater? Ein Singspiel*. In der Kartusche des Untertitels steht ein in Gold und Blau umrandetes Monogramm mit den verschlungenen Initialen »CS«. Weder Vorname noch Urhebername, verbergen die verschlungenen Buchstaben zwei Gefahren für die Künstlerin: Geschlecht und jüdische Ethnizität. Die zweite Seite, mit einer Widmung an ihre amerikanische Retterin Ottilie Moore, teilt das Werk in einen Prolog/Hauptteil und einen Epilog. Auf Seite 3 wird der dreifarbige Randstreifen zu einem sich öffnenden Vorhang, der uns mitteilt, dass eine dreifarbige Operette beginnt – womöglich eine Anspielung auf Brechts *Dreigroschenoper*, die 1931 von G. W. Pabst verfilmt wurde. Bekannte Personen aus Salomons Kreis werden mit kindlichem Humor und beißender Ironie umbenannt: Grunwald wird zu *Knarre*, in Anspielung an das Musikinstrument, das knatternde Töne erzeugt, Salomon wird zu *Kann*. Andere werden zu *Klingklang*, *Singsang* und *Bimbam*, die ebenso nach den lautmalerischen Namensgebungen von Kindern klingen, wie sie den Kinderchor aus *Des Knaben Wunderhorn* in Mahlers Dritter Sinfonie, der »Schöpfungssinfonie«, evozieren. Das nächste Blatt, das den Brecht'schen Ton radikal verändert, ist für dieses Werk das, was Nietzsches eingefügte Seite für *Ecce Homo* war: ein Hors d'œuvre. Die Farbe erzeugt die Wirkung des Blattgolds in einem mittelalterlichen Manuskript, beispielsweise in einer Haggada (der Text, der am Sederabend, dem Vorabend des Passah-Fests, beim Familienmahl gelesen und gesungen wird). Handgemalte Worte wurden in die Zwischenräume goldener Rechtecke eingeschrieben, das eingekreiste Monogramm CS aufgeprägt:

Was ist der Mensch, dass du sein gedenkst –
der Erdenwurm, dass du auf ihn achtest?⁵

Diese Worte aus Psalm 144 bilden die gesungene Einleitung des Gedenkgottesdiensts am höchsten jüdischen Feiertag, dem Jom Kippur oder Versöhnungstag. Die liturgische Anrufung des *Yizkor*- (Gedenk-) Gottesdienstes, als ein Moment der Reflexion und der Trauer um die Verstorbenen, kennzeichnet diese Arbeit als ein *Memorbuch*, eine *Thanatografie* – eine Schrift des Todes (*thanatos*), die für die erfundenen Erinnerungen und vorgestellten Szenarien des Prologs und des Epilogs von zentraler Bedeutung ist. Der zweite Text lautet:

5 | JHM 4155-4.

Da ich selbst ein Jahr brauchte, um herauszufinden, was es mit dieser merkwürdigen Arbeit auf sich habe, sind mir, besonders bei den ersten Blättern, manche Texte sowie die Melodien entfallen und müssen, wie die Gesamtentstehung mir scheint, in Dunkel gehüllt bleiben. CS

6 | JHM 4155-5/-6.

Zwischen der Entstehung der Blätter und diesem *interkursus* zwischen der Titelseite und Seite 5 liegt eine zeitliche Lücke, ein Gedächtnisverlust, eine Verschiebung gegenüber dem Moment der Kreation, ein unterbrochener Rückblick, in den sich ein anderes Subjekt einschleibt, auf etwas Anspruch erhebt, das es gleichzeitig leugnet, und das Projekt mit dem Tod markiert, indem es eine Gedenkliturgie zitiert und eine sprachliche Metapher verwendet. Die beiden folgenden Seiten bestehen aus dreifarbigem handgeschriebenem Text, der uns im Hinblick auf das Subjekt und den Moment der Aussage nur noch mehr erstaunen kann:

Die Entstehung der vorliegenden Blätter ist sich folgendermaßen vorzustellen: Der Mensch sitzt am Meer. Er malt. Eine Melodie kommt ihm plötzlich in den Sinn. Indem er sie zu summen beginnt, merkt er, dass die Melodie genau auf das, was er zu Papier bringen will, passt. Ein Text formt sich bei ihm, und nun beginnt er die Melodie mit dem von ihm gebildeten Text zu unzähligen Malen mit lauter Stimme so lange zu singen, bis das Blatt fertig scheint. Oftmals werden mehrere Texte gebildet, und es entsteht ein Doppelgesang, oder es passiert sogar, dass alle darzustellenden Personen einen verschiedenen Text zu singen haben, wodurch ein Chorgesang entsteht. Die Verschiedenheit der Blätter sollte weniger am Verfasser liegen als an der Verschiedenheit der Charaktere der zu gebildet werdenden Personen. 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, so hoffe ich, in Hinsicht auf die seeleneindrängend geleistete Arbeit verzeihen wird.⁶

Der Text wurde mit »Der Verfasser St. Jean August 1940« signiert – was durch eine Überschreibung in Rot zu 1941 geändert wurde, während ein Schrägstrich die Datierung auf 42 erweitert – und fährt fort:

Oder zwischen Himmel und Erde außerhalb von unserer Zeit im Jahre 1 des neuen Heiles.

Man beachte die männliche Form und den Begriff *Der Verfasser*, der Techniker, nicht *Der Dichter*, der poetische Schöpfer, und nicht *Die Verfasserin* oder *Die Dichterin*. Dieser Verzicht auf das Geschlecht in einer Sprache, in der die Angabe des Geschlechts zwingend ist, öffnet die Subjektposition der Aussage für einen Akt, der mit dem *Menschen* identifiziert wird – das erste irdische Geschöpf, *Ha-Adamah* im biblischen Hebräisch, das eine neue Genesis ankündigt, messianisch, aber auf tragische Weise ironisch, was den Zeitpunkt und die Notwendigkeit angeht. *Adam – Ha-Adamah: der Mensch*, das erste irdische

Geschöpf, schwebt in Bild und Wort über dem gesamten Text. Auf einigen Blättern übernimmt die junge Frau in den Szenen der sexuellen Initiation die Haltung von Michelangelos Adam, wobei es die Figur ist, die ich bereits in dem Bild Roms zitierte, die die gekrümmte Figur des *Urmenschen* zuerst beherrschte: Figuren der Schöpfung und Auferstehung – Adam/Christus/Orpheus – sind die *genii* der nietzscheanischen Grundlagen von Salomons Text, vorgetragen von dem Mann in dem Auge, zu dem wir schließlich gelangen werden, vor einer weiteren eiligen Reise durch diese weite Bildlandschaft.

Das abschließende Bild, fast achthundert Blätter später, ist im Hinblick auf das Geschlecht weniger verschwiegen. Es zeigt eine junge Frau im Badeanzug, die ihre Beine in einer weiteren Reprise der sich biegenden Gestalt/grafischen Signatur untergeschlagen hat. Sie sitzt am Meer und beginnt, eine Seite zu malen, auf der das tiefblaue Dufy'sche Mittelmeer ein Kontinuum mit der Oberfläche des Bildträgers darstellt, die nun transparent ist, um dem Pinsel einen direkten Kontakt mit der natürlichen Welt zu erlauben. Doch der mit Farbe gefüllte Pinsel ist bereit und hat bereits einen grünbraunen Strich gesetzt: Erdfarben, die Farbe Adamahs und ihres Badeanzugs. Eigentlich malt sie die ersten Striche jenes Blattes, das schließlich das figurative Eröffnungsbild des großen Werks sein wird und das eine andere junge Frau namens Charlotte zeigt, die sich in einer Nacht des Jahres 1913 im Schlachtensee ertränkte. Dem gebräunten Körper der Malerin sind in diesem finalen Bild, das heißt dem Auftakt des Werks und zugleich sein Schicksal, die Worte *Leben oder Theater* eingeschrieben, nun aber bezeichnenderweise ohne Fragezeichen. Doch über diesem Schiller'schen Bild einer freudigen Vereinigung von Mensch und Natur, kaum vermittelt durch den malerischen Schöpfungsakt, liegt ein Transparentpapier, auf das mit zunehmend trockenem Pinsel die Worte geschrieben wurden:

Und dabei entstand Das Leben oder Das Theater???

Nun steht *Das Leben oder Das Theater* in substantivischer Form. *Leben* allein könnte ein Infinitiv sein, der seinen Partner *Theater* im Englischen zu einem Neologismus, »to theater«, im Sinne von »Dramatisieren, Theater machen« transformieren würde – man denke an die gängige Redensart *Macht doch kein Theater!*. Die Polysemie der sich in den drei Fällen – Titelseite, letztes Bild, letztes Transparentpapier – verändernden Formulierung irritiert durch konzeptuelle Brüche und Unterschiede der emotionalen Färbung.

Acht handgemalte Textseiten, die dem abschließenden, aber vieldeutigen Bild der malenden Frau am Meer vorangestellt sind, erzählen uns, dass im Juli 1940 in Nizza etwas geschah, dass die

7 | JHM 4925T.

Welt ein Jahr darauf noch mehr zerbrach und dieses zwitterige – androgyn/lebende/sterbende/schauspielernde – Geschöpf in einen Strudel aus Hoffnungslosigkeit und Selbsttäuschung hineingerissen wurde.⁸ Die Bedrängnis war so groß, dass sie »sich vor die Frage gestellt [sah], sich das Leben zu nehmen oder etwas ganz verrückt Besonderes zu unternehmen.« Mit etwas Unterstützung und dank der Sonne erinnerte sich das Geschöpf an eine frühe Liebe, die es vor dem Selbstmord retten könnte. Der Text beruft sich auf die Lehren des Geliebten über das Kino als eine Maschine, um »außer sich zu gehen«; er verweist auf eine initiierende sexuelle Umarmung unter einem Bademantel und auf die Erinnerung an ein Gesicht, das ungebeten in ihren Bildern wieder auftauchte, als sie in eine schläfrige Träumerei versank. Dies ist für mich ein Verweis auf das bereits erwähnte Bild, das den Mann in einem Auge im Bauch oder in der Umarmung des träumenden Geschöpfs zeigt. Sie fährt fort. Dies führte zu einem Bild, das in Berlin entstand und dem Geliebten überreicht wurde: *Der Tod und das Mädchen*. Das Geschöpf erkannte nun, dass *Er* der Tod war, und das erlaubte *ihr*, sich für das Leben zu entscheiden, denn:

[...] nach seiner Methode könnte man ja auferstehn, 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 [...]. 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 ihre Welt neu zu schaffen.⁹

So werden Schöpfung/Sterben und die ungewisse Frage von *Leben/Theater* in einen unmittelbaren Zusammenhang gestellt. Denn der Text wird aus einer Reise in die Unterwelt des Todes der damaligen Zeit, sei es durch weiblichen Selbstmord oder durch faschistische Verfolgung, hervorgehen; er schlägt – in der Gegenwärtigkeit einer historischen Katastrophe – eine Brücke zwischen klassischen und jüdischen Mythen über den Ursprung der Menschheit und der Kunst, die am Ort dieses jüdischen, weiblichen, im Exil lebenden Subjekts *en process* – auf dem Prüfstand – zusammenlaufen. Daher betrachten wir in der Begegnung mit dem Werk, durch das Charlotte Salomon versuchte, sich selbst zu finden und für dieses schöpferische Ich einen Namen zu machen, die visuell-akustische Einschreibung einer psychischen oder imaginären Reise in den Tod und wieder zurück, die zugleich eine philosophische Untersuchung des Potenzials dieser uralten Mythologien ist, in einer lebensgefährlichen Gegenwart ein Leben zu retten. Das Ergebnis der Herstellung eines Kunstwerks – einer *Kunstarbeit* – als Frage stand nicht

8 | JHM 4921–4924.

9 | JHM 4924.

von vorneherein fest. Die Genese des Werks war keine bereits bekannte Geschichte von Leben, die bis zum Augenblick dieser Erzählung gelebt wurden, und daher auch keine Geschichte von Kindheit und Heranwachsen im Deutschland der Weimarer Republik und des Dritten Reichs, für die man sie sentimentalerweise gehalten hat. Vieles von dem, was bildlich dargestellt wird, konnte die Autorin nicht wissen; ihre Personen waren tot. Erfundene Erinnerungen inszenieren die Geheimnisse der toten Mutter und Großmutter und imaginieren deren Innenleben durch künstlerische und musikalische Mittel. In einem Akt umgekehrter Treue gegenüber ihrem unerträglichen Leiden stellte das Malen den bereits Verstorbenen die Frage nach Leben oder Sterben. Salomon vollführte also eine *Allo-Thanatografie*, das Schreiben der Tode anderer, und keine Autobiografie, die Geschichte des eigenen Lebens. Nachdem es, ausgehend von der Ebene der Lebenden, unternommen worden war, sich mit den Toten zu beschäftigen und dabei an die verlorenen Objekte einer leidenschaftlichen ersten Liebe zu erinnern, konnte der große Bilderzyklus durch diese offenkundig retrospektiven Eintragungen gerahmt werden, abgerückt von der Lage des *Geschöpfes*, das auf den letzten Seiten am Beginn seiner Reise beschrieben wird, am Ende dieser mühevollen Arbeit jedoch in den Vorspann als der signierende und datierende Autor verlegt wird, *der Schöpfer. Der Verfasser*.

Die Schriftstellerin/Malerin dieses Texts wusste, was die orphische Reise bedeutete, und nahm sie bereitwillig auf sich; sie stellte der Lage ihrer Malerin die dunklere Reise in das verschlüsselte psychische Innere der Toten gegenüber, die die Bilder kartieren. Sie vollzog eine hysterische Migration in die Lehren eines Mannes – der Mann in dem Auge ist Amadeus Daberlohn/Alfred Wolfsohn – und die Melancholie von Frauen nach, um ihr Werk schließlich in ihrer eigenen Verkörperung und Tätigkeit zu verorten, angedeutet im Bild einer modernen jungen Frau, die am Meer ohne Anleitung jenes Mannes malt, dessen Lehren im größten Teil des Werks wörtlich, aber auch durch kontrapunktische Bildfindungen wiedergegeben werden.

IV.

In der Pupille des Auges erscheinen der Denker und der Tod. Zwei Texte in farbigen Großbuchstaben wurden rechts oben und links unten handschriftlich auf diese Seiten gemalt.

Ich seh die Zukunft der Menschheit vor mir. Viele Kreuze werden getragen.
Viele werden zusammenbrechen. Nur wenige werden übrig bleiben, doch für
sie ist das Leiden das ...¹⁰

10 | JHM 4771.

Diese unvollendete Zeile öffnet das Bild für ein weiteres, in dem der in dem Satz enthaltene Gedanke beendet werden wird:

... das schnellste Tier, das zur Vollkommenheit trägt.¹¹

Auf dieses Bild eines *Roten Reiters* – im Gegensatz zum *Blauen Reiter* – folgt: *Mein nächstes Buch wird sein: Christus 1940*, in dem die nachdenkende Figur des zentralen Auges nun im Profil hinter einem zutiefst expressionistischen Kruzifix zu sehen ist, das an den geschnitzten *Kruzifixus* (1921) von Ludwig Gies für den Lübecker Dom erinnert; dieser wurde in rüder Manier am Eingang der berühmten Ausstellung »Entartete Kunst« aufgehängt, die in mehreren Städten, darunter 1938/39 auch in Berlin, gezeigt wurde, um den deutschen Expressionismus und die europäische Moderne verächtlich zu machen.¹² Charlotte Salomon sah die Ausstellung in Berlin und empfing so Hitlers ironisches Geschenk an alle jungen Künstler dieser Zeit: die erste umfassende Retrospektive der Avantgarde jenes Jahrhunderts zu einem Zeitpunkt, als all diese Werke aus den Galerien und Museen verschwunden waren. Das Schlussbild der hier diskutierten Bildsequenz zeigt einen expressionistischen oder vielmehr Matisse'schen Reigen tanzender nackter Körper, die den Denker umkreisen. Der Text verkündet im Tonfall eines Psalms:

Freut euch des Lebens, ihr, die ihr leidet, denn ihr werdet auferstehen. So wird der Schluss dieses Buches lauten.¹³

Das Bild mit dem Auge verrät den Einfluss der Fotografie, der Fotomontage und der Neuerfindung des Kinos. War Charlotte Salomon eine der ersten Künstlerinnen, die diese Intermedialität imaginierten? Die Art von Verschmelzungen, maßstäblichen Verzerrungen und selbst der surrealistische Schock, der das Auge aus seiner körperlichen Einbettung herauszulösen vermochte – sie alle zeugen von den syntaktischen Experimenten mit einer neuen Visualität und deren Fähigkeit, Bilder zu erzeugen, die von den modernen, aber auch quälenden Mentalitäten, Verhältnissen, Träumen, Visionen und Fantasien eines vom Faschismus geprägten Zeitalters künden konnten.

Hier, und das ist ein entscheidender Punkt, wird ein Vokabular surrealistischer Gegenüberstellungen verwendet, um eine subnietzscheanische Philosophie – deren Lobgesang auf die erlösende Macht des Leidens jedoch den Grenzfall einer älteren, christianozentrischen Welt *vor* Auschwitz markiert – mit visueller Poesie auszustatten. Daberlohns Identifikation mit einem *Christus 1940* bildet einen interessanten Kontrapunkt zu Marc Chagalls Verwendung eines gekreuzigten und offensichtlich jüdischen Jesus im Jahr 1938 als Kommentar

11 | JHM 4772.

12 | JHM 4773.

13 | JHM 4774.

zur damaligen Katastrophe. *Nach* Auschwitz kann es keine erlösende Sinnfindung im Pathos eines schönen Leidens oder im Traum von erlösenden Auferstehungen mehr geben, die die Legenden von Orpheus und Christus noch stifteten. In Gräueltaten und Traumata irgendeinen Sinn zu finden, ist selbst schon obszön und ein Missbrauch an jeder Art von Gedenken.

Daher ist die Genese von *Leben? oder Theater?*, entstanden in den Sommern 1941 und 1942, von einem historischen Moment gekennzeichnet, in dem die Referenten seiner Autorin für die Vorstellung von Leid *auf der anderen Seite* jener Zäsur bleiben und damit dieser Zäsur *vorausgehen*, die *Auschwitz* – wo die Künstlerin, die dieses Bild machte, selbst ermordet werden sollte – in die Menschheitsgeschichte brannte. Wir müssen unser Wissen über diesen Begriff zeitweilig außer Kraft setzen, während wir unser heutiges Wissen über ihr Ende nutzen, um diese Künstlerin als eine moderne Antigone zu verstehen: eine Figur weiblicher und ethnischer Alterität, die zwischen zwei Toden schwebt: zwischen dem, den sie in Erwägung zog und verwarf, und jenem anderen, den sie sich niemals hätte vorstellen können, sondern nur fürchtete, und sie hatte sich bereits für das Leben entschieden, um ihm zu trotzen.

Ein kulturell und symbolisch namenloser, um seine tote Mutter trauernder, an Derealisation leidender deutsch-jüdischer staatenloser Flüchtling, kurz zuvor in einem Konzentrationslager in Gurs interniert, Opfer von versuchten sexuellen Übergriffen und wahrscheinlichem Inzest, magersüchtig, katatonisch depressiv – in einem solchen Zustand innerer Verzweiflung und aller gesellschaftlichen, kulturellen, persönlichen, subjektiven und sprachlichen Grundlagen der Subjektivität systematisch beraubt, lässt sich auf eine Fantasie über die Subjektivität an sich ein und schafft ein Theater der Erinnerung, um die Frage *Leben? oder Theater?* aufzuwerfen, ohne sie jemals zu beantworten, während sie ernsthaft über *Leben? oder Tod?* nachdenkt. Solche Fragen stellen sich, wie Daberlohn/Wolfsohn lehrte, nur dann, wenn die normalen Verhältnisse durch einen traumatischen Bruch oder eine Verdrängung aufgehoben wurden. Wir können dieses Werk, das die *dynamische* oder gar instabile Grenze zwischen »Leben« und »Werk« neu thematisiert, nur und mit großer Vorsicht in diesem indirektesten Sinn unter der revidierten poststrukturalistischen Rubrik der Biografie erfassen; in bedeutsamerer Weise jedoch als eine Schrift des Selbst als Anderem für das Noch-nicht-Selbst, als Synonym in der Moderne für die zentralen philosophischen Fragen nach dem Leben und dem Wesen des Selbst/Subjekts des Lebens, das ein Kunstwerk schafft, das zu einem philosophischen Raum der Infragestellung werden konnte: Was ist ein Subjekt in katastrophalen Verhältnissen, wenn alles, worunter »ich« zu stehen scheine, die Bedingungen subjektiver Auflösung

und politisch herbeigeführter Vernichtung sind? Charlotte Salomon verwendete Liebe und Philosophie. Sie haben sie nicht gerettet. Aber sie hat einen Namen. Wir müssen ihm Ehre erweisen, indem wir ihr Werk mit Sorgfalt lesen.

Griselda Pollock (geb. 1949) ist Professorin für Social and Critical Histories of Art sowie Direktorin des Centre for Cultural Analysis, Theory and History an der Universität von Leeds.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

N°028: Griselda Pollock

Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography: A Few Thoughts on One Painting in Charlotte Salomon's Leben? oder Theater?, 1941–42 / Allo-Thanatografie oder Allo-Auto-Biografie. Überlegungen zu einem Bild in Charlotte Salomons Leben? oder Theater?, 1941/42

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

English Copyediting / Englisches Lektorat: Sam Frank

Translation / Übersetzung: Barbara Hess

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Christine Emter

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²

Printing / Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

Binding / Buchbinderei: Gerhard Klein GmbH, Sindelfingen

© 2011 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Griselda Pollock

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: Dar ul-Aman Palace, 2010 (detail / Detail),

© Mariam Ghani; images / Abbildungen Charlotte Salomon: Courtesy Charlotte

Salomon Foundation / Stiftung, Jewish Historical Museum, Amsterdam

documenta und Museum Fridericianum

Veranstaltungs-GmbH

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im

Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2877-5 (Print)

ISBN 978-3-7757-3057-0 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal

Cultural Foundation

Griselda Pollock
*Allo-Thanatography
or Allo-Auto-Biography:
A Few Thoughts
on One Painting
in Charlotte Salomon's
Leben? oder Theater?,
1941–42 /
Allo-Thanatografie
oder Allo-Auto-Biografie.
Überlegungen zu einem
Bild in Charlotte Salomons
Leben? oder Theater?,
1941/42*