

Die Masken des Orpheus oder Wie man in die Unterwelt steigt, um am Leben zu bleiben. Überlegungen zum intermedialen Bilderwerk *Leben? oder Theater?* von Charlotte Salomon

Von Sarah Schmidt

1.

Mit dem Rücken zum Betrachter, mit dem Blick aufs Meer kniet eine Frau und malt. Wir sehen über ihre Schulter auf das Blatt, das nur durch einen schwarzen Umriss angedeutet ist. Durch diesen Rahmen sehen wir das Meer und einen Teil ihres Beins, als wäre der eigentliche Bildträger die Wirklichkeit selbst. Oder als füge sich das gemalte Bild so nahtlos in die Wirklichkeit wie eine mit jeder Bewegung sich perfekt wandelnde Abbildung. Oder als wäre das Meer um das Blatt herum samt der malenden Frau nicht weniger gemalt als das, was wir auf dem Blatt selbst sehen.

»Leben oder Theater« steht auf dem Rücken der Frau und nimmt die Ambivalenz der Bildsprache auf. Der Schriftzug ist der Person wie in den Rücken eingraviert, als wären diese Worte nicht nur eine Reflexion, sondern eben etwas, das sich im wahrsten Sinne des Wortes eingeschrieben hat: das eigene Schicksal. Dies ist das letzte Blatt eines über 1300 Blätter umfassenden monumentalen Bilderwerks der jungen Malerin Charlotte Salomon¹, Studentin der *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin-Charlottenburg*², 1939 von Berlin nach Südfrankreich emigriert, 1943 von Nizza nach Auschwitz deportiert, dort 1943 ermordet. Der auf den Leib geschriebene Schriftzug des letzten Blatts ist zugleich der Titel des Werks und trägt auf dem Titelblatt zwei Fragezeichen: *Leben? oder Theater?* Dieses zweifache Fragezeichen entschärft die Alternative des Entweder-oder und macht deutlich, dass es sich hier nicht um eine rhetorische, sondern um eine echte, nicht zu entscheidende Frage handelt.³

Kurz vor ihrer Deportation übergibt sie das Werk, an dem sie fieberhaft zwei Jahre lang gearbeitet hatte, einem Arzt in Villefranche sur Mer mit den Worten:

¹ Charlotte Salomon hatte das aus 1325 Gouachen, Pausblättern mit Textpartien, Vorstudien und verworfenen Kompositionen bestehende Werk sortiert. Sie wies in einer Notiz darauf hin, dass die Sortierung nicht immer der Nummerierung der Blätter entspricht. Diese Sortierung ist jedoch durcheinandergeraten, sodass jede Reihenfolge des ursprünglich komponierten Werks nur einen Versuch zur Rekonstruktion darstellen kann (vgl. Judith C. E. Belinfante: »Vorwort«, in: Charlotte Salomon: *Leben? oder Theater? Ein autobiographisches Singspiel in 769 Bildern*, mit einer Einleitung von Judith Herzberg, Köln 1981, S. V f.). Eine Auseinandersetzung mit den in den Werkausgaben von *Leben? oder Theater?* nicht wiedergegebenen Skizzen und Blättern findet sich bei Martin Mansoor: »Charlotte Salomons andere Seite. Die Verso-Seiten und nicht nummerierten Blätter aus ›Leben? oder Theater?‹«, in: Charlotte Salomon, *Leben? oder Theater?*, Edward van Voolen (Hg.), 2004, S. 410–418

² Diese Schule ist eine der Vorläuferinstitutionen der Hochschule der Künste Berlin, mittlerweile Universität der Künste Berlin.

³ Die Dringlichkeit und zugleich Unentscheidbarkeit der Frage zeigt sich auch im Nachwort, das den Titel noch einmal mit einem dreifachen Fragezeichen aufnimmt.

»Heben Sie das gut auf, c'est toute ma vie.«⁴ *Leben? oder Theater?* erzählt Charlotte Salomons Lebensgeschichte, beginnt 1913, noch vor Charlottes Geburt, zeichnet die Kindheit in einer wohlhabenden, durch eine Selbstmordserie gezeichneten jüdischen Familie, die Adoleszenz unter dem Vorzeichen alltäglicher nationalsozialistischer Bedrohung, das Erwachsenwerden als Suche nach einer künstlerischen und weiblichen Identität nach und endet 1940, nach dem Selbstmord der Großmutter, mit dem Entschluss, »etwas ganz verrückt Besonderes zu unternehmen«⁵, um nicht selbst verrückt zu werden. Das verrückte Werk mischt Medien, Genres und Stile, ist Autobiografie und zugleich Fiktion, ist unmittelbarer Ausdruck und poetologische Reflexion. In dieser Mischung ist es sowohl formal als auch inhaltlich einzigartig.

Die Rezeption des Werks beginnt erst nach einiger Verzögerung, ist zu Beginn vor allem Ausstellungsgeschichte, die Sekundärliteratur bleibt bis heute überschaubar.⁶ Eine erste Rezeption des Werks konzentriert sich vor allem auf das zeitgeschichtliche Dokument. So wird *Leben? oder Theater?* bis heute immer wieder mit einem anderen zeitgeschichtlichen Dokument, dem Tagebuch der Anne Frank, verglichen. Die Beachtung des Werks als zeitgeschichtliches Dokument ist jedoch ambivalent, wenn sie den Blick auf den künstlerischen Wert verdeckt. Manchem Kritiker scheint es unangemessen, das ergreifende Zeugnis künstlerisch zu bewerten.⁷

4 Vgl. Judith Herzberg: »Einleitung«, in: Charlotte Salomon: *Leben oder Theater?*, S. VII.

5 Vgl. Charlotte Salomon, *Leben oder Theater?*, S. 777. Zitate aus und Bildhinweise auf *Leben? oder Theater?* werden hier aus der von Judith Herzberg besorgten Ausgabe von 1981 belegt.

6 Vater und Stiefmutter, Albert und Paula Salomon, erhielten 1947 auf ihrer Reise nach Villefranche auf den Spuren ihrer Tochter das Werk aus den Händen der Amerikanerin Otilie Moore. Charlotte Salomon hatte die Gouachen sowie ihre gesamten Bilder Frau Moore zugeeignet, um sie vor dem Zugriff der Deutschen zu retten. Eine Selektion der Gouachen (1961) wird zum ersten Mal 1961 im Fodor Museum in Amsterdam gezeigt, ist im selben Jahr in der Schweiz zu sehen und findet in Form einer Wanderausstellung 1962 in Israel und 1965–1967 auch in Deutschland eine erste Öffentlichkeit. Es folgt eine lange internationale Ausstellungsgeschichte u. a. in den USA, Kanada, Japan, England und Frankreich sowie Veröffentlichungen des Bilderwerks u. a. in Deutsch, Englisch, Niederländisch, Französisch und Italienisch. Eine Auflistung der Ausstellungsgeschichte, Werkausgaben und der über Charlotte Salomon gedrehten Filme findet sich im Ausstellungskatalog, Van Voolen, *Leben? oder Theater?*, S. 426–430.

7 Eine Kritik an dieser die künstlerische Tiefe nicht würdigenden Lektüre als »menschliches Dokument« findet sich bei Annegret Friedrich: »Charlotte Salomons Erinnerungsarbeit *Leben? oder Theater?*«, in: Kirsten Heinsohn u. a. (Hg.): *Zwischen Karriere und Verfolgung: Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, 1997, S. 129–148, Gertrud Koch: »Charlotte Salomons Buch *Leben oder Theater?* als historischer Familienroman«, in: Inge Stephan (Hg.): *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, 1992, S. 190, sowie bei Friedrich Rothe: »Lotte Laserstein und Charlotte Salomon: Zwei künstlerische Entwicklungen unter den Bedingungen der NS-Zeit«, in: *Profession ohne Tradition, 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen, Red. Dietmar Fuhrmann, 1992, S. 153: »[...] ihr [Charlotte Salomons, S.S.] *moderneres*, weil auf die Fläche beschränktes Werk, bleibt unter ästhetischer Quarantäne, weil man sich nicht dem Verdacht aussetzen will, durch Erörterung künstlerischer Aspekte von den Untaten der Nationalsozialisten abzulenken.« Dass der Blickwinkel auf das Zeitdokument immer noch hartnäckig mit einer künstlerischen Abwertung verbunden ist, zeigt der Zeitungsartikel von Shirin Sojtrawalla von 2004 (»Aus der Tiefe«, in: *Die Zeit*, Nr. 28, 2004), in dem die Ausstellung der Gouachen folgendermaßen angekündigt wird: »Angesichts schrecklicher Schicksale sind die Maßstäbe der Kritik Nebensache.« Die Erschütterung, die uns beim Lesen dieser Dokumente ereile, sei wesentlicher als die so implizit unterstellte mangelnde künstlerische Qualität, der »mit mädchenhafter Inbrunst und expressivem Pinselstrich« gemalten »Memoiren einer Tochter aus gutem Hause«.



Charlotte Salomon
Leben? oder Theater? Ein singspiel,
1940-1942

Ohne Zweifel ist *Leben? oder Theater?* ein Dokument, das einem beim Betrachten den Atem raubt. Nicht nur, weil es mit dem Tempo eines schnell geschnittenen Films abläuft, sondern weil ihm das Tempo eines um sein Leben malenden, schreibenden, singenden Menschen innewohnt. Neben der, wie Salomon selbst im Vorwort formuliert, »seeleneindrängerisch geleistete[n] Arbeit«⁸ ist *Leben? oder Theater?* ein bewusst komponiertes und künstlerisch komplexes Werk. Eine Erklärung für die anfängliche Missachtung der künstlerischen Dimension und die bis heute dünne kunstwissenschaftliche Beachtung ist darauf zurückzuführen, wie Rothe bemerkt, dass nach dem Krieg figurative Malerei nicht im Trend der Zeit lag.⁹ Sicherlich liegt aber auch ein Grund in der künstlerischen Form selbst, die in ihrer intermedialen Gestalt Neuland betritt und darüber hinaus als Bildergeschichte oder Comic nicht als hohe Kunst angesehen wurde.¹⁰

Nach einer bereits in den 1980er Jahren zu beobachtenden ansteigenden Publikation ist seit den 1990er Jahren eine kleine Renaissance in der Salomon-Rezeption zu verzeichnen.¹¹ Thematisch kreisen die Beiträge neben der Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen, der autobiografischen Dimension und allgemeinen Würdigungen um die Fragen jüdischer und weiblicher Identitätsfindung und widmen sich zunehmend auch dem intermedialen Charakter des Werks.¹²

Leben? oder Theater? als ein autobiografisches Werk zu verstehen, liegt natürlich nahe, und es wurde auch immer wieder als solches bezeichnet.¹³ In den Jahren 1940 bis 1942 gemalt, ist es jedoch weder ein Tagebuch, das gewöhnlich sukzessive entsteht, noch eine Narration, die bewusst auf Fiktion verzichtet und die Identität des erzählenden Ich ungefragt voraussetzt.

Mit Blick auf die zur Verfügung stehenden biografischen Quellen ließen sich schnell einige fiktive Elemente in der erzählten Geschichte identifizieren. Interessanter als die Frage, ob »Charlotte Kann«, das Alter Ego von Charlotte Salomon, und »Amadeus Daberlohn«, der Schriftsteller Alfred Wolfsohn, tatsächlich miteinander geschlafen haben oder ob »Dr. Singsang«, Freund und Bewunderer der

8 Vgl. Salomon 1981, S. 6

9 Vgl. Gertrud Koch: »Bilderverbot als Herkunftsmetapher. Zu Charlotte Salomons Buch *Leben oder Theater?*«, in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* 12, 1993, S. 59, und Rothe 1992, S. 151. Annegret Friedrich (1997, S. 131) konstatierte vor zehn Jahren, dass Charlotte Salomon in der Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts so gut wie nicht berücksichtigt wird, in keinem allgemeinen noch speziellen Künstlerinnenlexikon zu finden ist. Auch die mittlerweile zahlreichen Internetbeiträge stehen größtenteils im unmittelbaren Kontext der Ausstellungsgeschichte. Ein kurzer, biografisch orientierter Lexikoneintrag von Hildegard Reinhardt zu Charlotte Salomon findet sich in: Jutta Dick, Marina Sassenberg (Hg.), *Jüdische Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. Lexikon zu Leben und Werk*, 1993, S. 326–328.

10 Die Anerkennung und zunehmende Beachtung der Bildgeschichte bzw. des »Comic« als Kunstform ist auch stark mit autobiografisch geprägten Werken wie *Maus* von Art Spiegelmann oder *Persepolis* von Marjane Satrapi verbunden.

11 Edward Timms: »Creative Synergies: Charlotte Salomon and Alfred Wolfsohn«, in: Michael P. Steinberg, Monica Bohm-Duchen, *Reading Charlotte Salomon*, 2006, S. 105, führt dies auf die Prominenz eines am Gender-Modell orientierten Diskurses in der Kunstwissenschaft zurück, in dessen Zug vernachlässigte, von der Kunstgeschichtsschreibung bisher ausgeschlossene Künstlerinnen wiederentdeckt werden.

12 Zu Fragen der Identität vgl. Friedrich 1997 sowie die Arbeiten von Mary Lowenthal Felstiner. Zur Thematik der Intermedialität vgl. den jüngst erschienenen Beitrag von Timms, 2006, aber auch Gertrud Kochs Untersuchungen. Koch, *Bilderverbot als Herkunftsmetapher*, S. 58–74, und Koch: *Charlotte Salomons Buch*, S. 189–209.

13 Das wird allein mit Blick auf die Titel der einzelnen Veröffentlichungen über Charlotte Salomon deutlich. Auch der Untertitel der Edition der Gouachen von 1981 bezeichnet das Werk als »autobiografisches Singspiel«, was nicht dem von Salomon gegebenen Titel entspricht.

Stiefmutter »Paulinka Bimbam«, bei Goebbels vorgesprochen hat oder nicht, ist der Diskurs, in und mit dem Salomon die Untrennbarkeit von Fiktion und Realität proklamiert und inszeniert.

Durch wechselseitige Spiegelungen von Personen ineinander, ihr Miteinander-Verschmelzen und ihre Vervielfältigung, durch malerische Mehrperspektivität, vor allem aber durch intermediale Brechung entsteht eine vielstimmige Erzählführung, in der sich die Stimmen permanent wechselseitig ergänzen und infrage stellen. In dieser Polyphonie wird jede erzählte (gemalte) Erinnerung zur Manifestation einer Möglichkeit unter vielen. Eine explizite Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit des (Sich-)Erzählens findet sich im Orpheus-Motiv, das sich in immer wieder neuen Variationen als poetologischer Diskurs durch das Werk zieht.

Orpheus, Gestalt der griechischen Mythologie, deren Geschichte durch die Jahrhunderte hindurch und in allen Künsten der europäischen Kulturgeschichte anzutreffen ist, steht für die Kraft der Musik bzw. die Kraft der Kunst. Der Gesang und das Saitenspiel des Orpheus bringen Ordnung unter die Menschen und können wilde Tiere zähmen. Als seine Frau Eurydike durch einen Schlangenbiss stirbt, steigt ihr Orpheus in die Unterwelt nach. Seine Kunst ist so betörend, sein Schmerz so ergreifend, dass er die Erlaubnis erhält, sie wieder mit in die Welt der Lebenden zu führen.

In *Leben? oder Theater?* wird der Gang in die Unterwelt anhand der kunstphilosophischen Theorien des Protagonisten Daberlohn zum Gang in die Tiefe der eigenen Seelenwelt umgedeutet, aus der der Künstler Orpheus in einem künstlerischen Akt die gestorbene Seele rettet bzw. heilt. Indem die Rolle des Orpheus, der für männliches Schöpferium steht, auch von Frauen eingenommen wird, wird der autopoetische Diskurs in *Leben? oder Theater?* zugleich zur Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Akzeptanz weiblicher Kreativität.

Im Folgenden soll zunächst die intermediale Polyphonie mit einigen Beispielen veranschaulicht werden, um anschließend das Orpheus-Motiv zu betrachten.

2.

Der »Programmzettel«, mit dem sich malerisch zugleich der Vorhang hebt, kündigt die am Stück beteiligten Personen namentlich an. In dem Vorwort, das dem geöffneten Vorhang folgt, weist die Autorin darauf hin, dass sie selbst als Person ganz zurücktreten möchte: »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.«¹⁴ Den Personen wird von Anfang an eine große Autonomie eingeräumt, die sich unter anderem darin zeigt, dass Charlotte Kann in Erinnerungen, Träume, Gespräche und Erlebnisse anderer Personen nicht eingeweiht ist und über weite Strecken, wie zum Beispiel zu Beginn des Hauptteils, gar nicht auftaucht.

Der Untertitel auf dem »Programmzettel« weist das Werk als ein »Dreifarben Singspiel« aus. Die drei Grundfarben, die sich zu einer Farbenvielfalt mischen, können auch als Hinweis auf die drei Medien gelesen werden, die im Werk miteinander verwoben sind: Bild, Schrift, Ton. Den mit einem erzählenden Textkommentar und wörtlicher Rede versehenen Blättern hat Charlotte Salomon Melodien unterlegt, auf die nicht in Form von Noten, sondern mit Liedtexten verwiesen wird. Dem Genre des Singspiels entsprechend, werden die Melodien und Musikelemente aus bestehenden Kompositionen genommen und zum Teil mit eigenen Texten versehen. Die von Charlotte Salomon als stille Vertonung vorgesehenen Melodien speisen sich aus ganz unterschiedlichen Quellen, sind Opern, Kantaten, Schlagern, Volksliedern und Filmmusiken, aber auch Naziliedern

14 Vgl. Salomon 1981, S. 6

entnommen und geben allein schon von der Heterogenität dieser Quellen einen sehr heterogenen Klang ab.¹⁵

In den ersten Sätzen des Werks, die sich auch wie Regieanweisungen für eine Aufführung lesen lassen, beschreibt Salomon den synästhetischen Entstehungsprozess dieses Singspiels, in dem sich Ton, Wort und Bild aufs Engste miteinander verbinden und wechselseitig generieren: »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, bemerkt 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.«¹⁶ Es ist ein Singspiel, dessen Melodien erst im Kopf des Betrachters zur Aufführung kommen, während er summend Seite für Seite umblättert.¹⁷

Indem im Werk zwar ein Verfasser, aber kein Regisseur auftritt und der Betrachter Anweisungen des Verfassers erhält, wird der Betrachter zum Regisseur ernannt. Diese Aufforderung zur Inszenierung findet auch malerisch eine Entsprechung, indem die elterliche Wohnung auf einem der ersten Blätter beispielsweise wie eine Puppenstube oder ein Bühnenbild von oben wiedergegeben wird.¹⁸ Auf diese Weise haben weder die Protagonistin Charlotte Kann noch der Verfasser das letzte Wort; die das Stück inszenierende und mithin modifizierende Instanz des Betrachters wird explizit integriert.

Wollte man den malerischen Stil des Werks mit dem Hinweis auf andere Maler beschreiben (womit nicht suggeriert werden soll, dass es ihm an Eigenständigkeit mangelt), so ergäbe sich vielleicht eine Mischung aus Ernst Ludwig Kirchner, Marc Chagall, Henri Matisse und George Grosz. Interessant ist jedoch, dass Charlotte Salomon zu einer Zeit an einer deutschen Kunsthochschule studierte, als die Moderne als »entartet« klassifiziert und aus Bibliotheken und Museen weitgehend entfernt war.¹⁹ Allerdings ist Charlotte Salomon in einem Elternhaus aufgewachsen, in dem die neuesten kulturellen Tendenzen, vor allem in der Musik und im Theater, diskutiert wurden.²⁰ Lassen sich die malerischen Einflüsse biografisch weniger gut

15 Vgl. Mark Rosinski: »Zur Musik in *Leben? oder Theater?* – Versuch einer Inszenierung«, in: Charlotte Salomon – *Leben oder Theater? Das Lebensbild einer jüdischen Malerin aus Berlin 1917–1943. Bilder und Spuren Notizen, Gespräche, Dokumente*, Christine Fischer-Defoy (Hg.): Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 18, *Das Arsenal*, 1986, S. 91, der die Musikzitate aus *Leben? oder Theater?* in seinem Beitrag auflistet. Eine Auflistung der Musiktitel findet sich ebenfalls im Ausstellungskatalog, Van Voolen, *Leben? oder Theater?*, S. 425–426.

16 Salomon 1981, S. 5

17 Ein Versuch, die musikalische Komponente zum Klingen zu bringen, wurde z. B. in der Ausstellung der Akademie der Künste Berlin 1986 vorgenommen, indem eine Diashow der Gouachen von Einspielungen der Melodien begleitet wurde. Nach Rosinski wird in diesem Versuch deutlich, wie die Melodien tatsächlich Rhythmus und Form, aber auch Farbwahl beeinflusst haben (Rosinski, *Zur Musik in Leben? oder Theater?*, S. 91).

18 Vgl. Salomon 1981, S. 19

19 Vgl. dazu das Interview mit Charlottes Studienkollegin Barbara Petzel: »Sie dürfen nicht vergessen: Wir hatten überhaupt keinen Zugang zu den modernen Malern, die waren ja alle ausgewandert und deren Bilder waren einfach nicht zu sehen.« (Fischer-Defoy, *Bilder und Spuren*, S. 64)

20 Zu diesem elterlichen Umfeld vgl. das Interview mit Paula Lindberg-Salomon: »Wir haben immer sehr viele Leute zu Besuch gehabt, Ärzte, Musiker und Wissenschaftler, auch die Mendelsohns – auf einem Bild von Charlotte ist auch Erich Mendelsohns Frau zu sehen, die Cellistin. Da wurde über Theater gesprochen, was man gerade bei Max Reinhardt gesehen hatte, über Konzerte, über bildende Kunst. Später wurde dann nur noch über die Zeit gesprochen, über die politische Situation und darüber, wie man Leute herausbringen kann, sie retten ...« (Fischer-Defoy, *Bilder und Spuren*, S. 40).

belegen²¹, so ist *Leben? oder Theater?* klar von der Ästhetik des Films geprägt.²² Salomon spielt mit unterschiedlichen Einstellungen, stellt Kamerafahrten nach, arbeitet mit Schnitten, Rückblenden und Zeitraffer.

Gerade die Überführung filmischer Techniken in die Malerei führt zu einer Multiperspektivität und Vervielfältigung der Personen. Charlotte Salomon schneidet die Bildergeschichte nicht nur von Blatt zu Blatt, sie nimmt die filmische Montage oft auch auf einer einzigen Zeichnung vor, sodass viele Blätter nicht nur einzelne Szenen darstellen, sondern ganze Geschichten erzählen. Man könnte diese Art der Verdichtung zu Einbildgeschichten, auf denen die Personen erkennbar älter werden oder aber ein Jahreswechsel zu erkennen ist, mit einem filmischen Zeitraffer vergleichen. Allerdings löst die Lektüre beim Betrachter genau das Gegenteil aus, lädt zum Verweilen ein und ist vor allem eine räumliche Verdichtung, in der die Stellung der Personen zueinander, ihre Farbe, Form und Größe eine Rolle spielen und eine ausgesprochen komplexe Deutung zulassen.

Die Nähe zum Film wird jedoch dann besonders deutlich, wenn die Zeichnung auch grafisch eine Anspielung auf den Film enthält, die Blätter in einzelne waagerechte Streifen aufgeteilt sind und die einzelnen Szenen immer wieder dieselben Personen in kaum veränderten Haltungen zeigen, als hätten wir den Filmstreifen in der Hand und könnten ihm Bild für Bild folgen.

Fischer-Defoy sieht einen solchen filmischen Ablauf auch in den vielen Porträtreihen, die in der Regel dann auftauchen, wenn der gedankliche Vortrag oder die dialogische Auseinandersetzung sich verdichten und man deren einzelne Sequenzen wie in einem Daumenkino aneinanderreihen könne.²³ Während sich auf vielen Blättern tatsächlich eine Art Daumenkinoeffekt ergibt, stellen die Porträtreihen, die viele unterschiedliche Gesichtsausdrücke aufeinander folgen lassen, keinen Bewegungsablauf dar. Vielmehr blickt einen eine in einzelne Momente zerfallene Person an, die lediglich durch den Gedankenfluss zusammengehalten zu sein scheint. Dieser Eindruck wird zum Teil auch durch die Schriftführung unterstützt, die in *Leben? oder Theater?* durchweg auch als grafisches Element eingesetzt ist: Sie schlängelt sich, ihrer syntaktischen Einheit ungeachtet, um die Köpfe oder schmückt, zu Fragmenten isoliert, wie Namen oder Titel die einzelnen Köpfe oder Körperteile.

Der Lesefluss ist in dieser Darstellungsform ausgesprochen gehemmt, der Inhalt des Textes muss im wahrsten Sinne des Wortes zusammengesetzt werden. Lässt man die Semantik fallen und folgt dem Rhythmus, so erinnern die jeweils einen anderen Stimmungston anschlagenden Gesichter an aufeinanderfolgende Noten. Dieser optische Eindruck der Partitur ist auch in manchen »Filmstreifenblättern« ganz deutlich: Personen, die einzeln stehen, in Umarmung, einander an der Hand haltend, in Gruppen aufgestellt, erinnern gerade in dieser Streifenformation an Noten in einer Partitur. Ganz deutlich wird dies beispielsweise in der Episode, in der Frau Bimbam ihrem Professor nach Hause folgt, dort seiner Familie vorgestellt wird und ihm vorsingt.

Der auf visueller Ebene erzielten Perspektivenvielfalt und Spaltung der Per-

21 Den Versuch, aufgrund gestalterischer Entsprechungen und Anklänge malerische Einflüsse aufzuspüren und eine erste kunsthistorische Einordnung vorzunehmen, unternimmt Sabine Schulze (Sabine Schulze: »Kunst! Und Leben. Charlotte Salomons Arbeit im Spiegel der zeitgenössischen Kunstströmungen«, in: Van Voolen, *Leben? oder Theater?*, S. 393–403).

22 Vgl. dazu Fischer-Defoy, *Bilder und Spuren*, oder Koch, *Bilderverbot als Herkunftsmetapher* und Koch, *Charlotte Salomons Buch*. Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch unterstreicht dabei auch die Nähe zum Stummfilm, in dem Musik, Bild und Ton zusammenkommen und in dem es eine starke Expressivität der Gesten gibt (vgl. Koch, *Bilderverbot als Herkunftsmetapher*, S. 64).

23 Vgl. Fischer-Defoy, *Bilder und Spuren*, S. 20 f.

sonen wird durch eine intermediale Mehrstimmigkeit entsprochen: Bild, Text, Ton unterstützen sich nicht nur wechselseitig, sondern kommunizieren miteinander, indem sie sich gegenseitig in Tonfall und Aussagen ironisieren, offen widersprechen oder mit wichtigen Informationen ergänzen.

Eine ironische Spannung entsteht beispielsweise in der Szene, in der Herr Kann offiziell um die Hand seiner zukünftigen Frau anhält. Der Text erzählt von einem (in düsteren Farben gehaltenen) eher skeptischen Elternhaus der Braut und einem eingeschüchterten Bräutigam. Die ganze Szene summt sich jedoch zum Lied: *Eure Tochter will ich haben*²⁴ mit einem eher energischen und optimistischen Unterton. Auch das Ausbleiben der Melodie ist bewusst gesetzt wie beispielsweise in der Hochzeitsnacht, in der es trocken heißt: »Melodie fehlt«²⁵. Vor und nach der Hochzeitsnacht ist dem Bildgeschehen das Volkslied *Wir winden dir den Jungfernkranz* aus der Oper *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber unterlegt. Das Lied taucht zum ersten Mal auf der standesamtlichen Hochzeit auf, begleitet die Hochzeitsfeier und die folgenden Szenen bis zur Geburt von Charlotte. Nach kurzer Unterbrechung wird die Melodie jedoch mit dem Selbstmord der Mutter wieder aufgenommen und haftet den düsteren Blättern, die die Zeit danach beschreiben, an. Musikalisch gleicht sie einem durch die wechselnden bildlichen Hintergründe durchmodulierten Thema. In der Zeit danach steht diese Melodie für die Mutter, die in der Trauer noch präsent ist, aber auch für die Vermählung mit dem Tod.²⁶ Dass der Tod ein werbender Bräutigam ist, der nicht nur um eine Frau anhält, deutet sich ebenfalls über diese Melodie in den folgenden Szenen an: Sie ist einem Blatt unterlegt, in dem der Knochenmann Charlotte bildlich im dunklen Flur des mütterlosen Hauses erscheint. Charlotte schließt sich ins Bad ein, blickt auf die Toilettenschüssel, die Arme auf die Knie gestützt und konstatiert (immer noch zur selben Melodie): »Das nennt sich nun das Leben.«²⁷

3.

Der Dialog der drei Medien spiegelt sich ebenfalls in den Personen, die man vom Raum, den sie einnehmen, als die drei Hauptpersonen des Stücks bezeichnen könnte: Charlotte Kann ist eine angehende Malerin, ihre Stiefmutter Paulinka Bimbam (sie steht für Salomons Stiefmutter Paula Lindberg) eine erfolgreiche Sängerin, Amadeus Daberlohn (er steht für den Korrepetitor von Paula Lindberg, Alfred Wolfsohn) ist Musikpädagoge und Schriftsteller. Alle drei Personen (Bild, Ton, Wort/Schrift) gehen eine komplizierte Dreierbeziehung miteinander ein, unterstützen, kommentieren oder widersprechen sich. Das Vorspiel ist dem Liebespaar²⁸ Charlotte und Paulinka gewidmet, die fern jedem Klischee von der bösen Stiefmutter zueinander gefunden haben. Für Paulinka empfindet Charlotte leidenschaftliche Gefühle, die weit über kindliche Zuneigung hinausgehen. Der »Hauptteil« von *Leben? oder Theater?* setzt die Beziehung von Paulinka Bimbam mit Amadeus Daberlohn sowie das Verhältnis von Amadeus Daberlohn und Charlotte Kann in Szene. Die Hingabe des Musikpädagogen und Philosophen zur Sängerin (seine »Madonna«) wird von ihr zwar zugelassen, aber nicht erwidert. Die spannungsreiche und ungleiche Liebesbeziehung zwischen Charlotte und Amadeus ist vor allem für sie von großer Bedeutung. Jede der Hauptpersonen und mit ihr jedes der drei Kunstmedien hat nun ihre bzw. seine eigene Orpheus-Geschichte, die sich wechselseitig beeinflussen und generieren.

24 Vgl. Salomon 1981, S. 12

25 Vgl. Salomon 1981, S. 17

26 Vgl. Friedrich 1997, S. 133

27 Vgl. Salomon 1981, S. 41

28 Vgl. Salomon 1981, S. 97

Das Orpheus-Motiv tritt in Salomons Werk das erste Mal als Zitat aus Glucks Oper *Orpheus und Eurydike* auf, das dem um seine Frau trauernden, sich die Kopfhaut wund kratzenden Albert Kann in den Mund gelegt wird: »Ach ich habe sie verloren, all mein Glück ist nun dahin.« Der begleitende Text kommentiert: »Auch Albert ist untröstlich. Er sitzt auf seiner einsamen roten Daunendecke und ist bereit, jedes Opfer zu bringen, um die Verlorene wiederzugewinnen.«²⁹ Das Gluck-Zitat wird ein paar Blätter weiter von Charlotte und den Großeltern wiederaufgenommen.³⁰ Die Klagen des Herrn Professors Kann, die der Großeltern und der achtjährigen Charlotte sind jedoch keine wirklichen Gesänge, sondern nur Zitate und mithin vergebliche Wünsche, die Frau, Tochter und Mutter wieder von den Toten zu erwecken. Allerdings tritt kurze Zeit später die Stiefmutter Paulinka Bimbam wie eine Lichtfigur auf und nimmt die Stelle der Frau und Mutter ein.

Paulinka Bimbam ist der leibhaftige Orpheus. Unmittelbar vor dem abrupten Ende ihrer Karriere durch die nationalsozialistischen Gesetze singt sie die Titelrolle des Orpheus in Glucks Oper mit großem Erfolg.³¹ Zu diesem Zeitpunkt hat sie bereits einige Zeit einen neuen Korrepetitor, Amadeus Daberlohn, den die Auseinandersetzung mit ihr und der Orpheus-Rolle zum Schreiben des Buchs *Orpheus oder der Weg zu einer Maske* anregt.³² In *Orpheus oder der Weg zu einer Maske* entwickelt Daberlohn die Theorie einer engen Verbindung von Psyche und künstlerischem Ausdruck. Der Gang in die Unterwelt ist der Gang in die eigene Seelenwelt und die zum Leben zu erweckende Eurydike nichts Anderes als die Seele des Künstlers.³³ Dieser Gang in die Untiefen der Psyche schließt in ihrem existenziellen Charakter immer auch die Begegnung von Leben und Tod mit ein. Daberlohns Theorien sind, wie wir aus seinen Gesprächen mit der Sängerin Paulinka Bimbam erfahren, stark von seinen Erfahrungen und dem Versuch, sich von einem traumatischen Kriegererlebnis zu heilen, gespeist. Als junger Soldat tagelang unter einem Leichenberg verschüttet, heilt sich der »Auferstandene« von seinen Angstzuständen und Depressionen, indem er Tod und Leben als notwendige Dualität begreift. Indem er Tod und Leben als einander bedingend versteht, kann er sich zum Leben bekennen, ohne die Todeserlebnisse (die dunklen Seiten in sich) verdrängen und mithin diesen Teil von sich vernichten zu müssen. Das Bekenntnis zum Tod kann so zu einem Bekenntnis zum Leben werden.³⁴ Bildnerisch setzen genau in diesem Moment, in dem Daberlohn seine Kriegererlebnisse und die damit verbundenen Einsichten Paulinka Bimbam darlegt, die langen Porträtreihen von Daberlohn und Paulinka Bimbam ein, die den »Hauptteil« bestimmen.

29 Vgl. Salomon 1981, S. 34

30 Vgl. Salomon 1981, S. 37

31 In der Oper von Gluck kann die Gestalt des Orpheus sowohl von einem Countertenor als auch von einem Alt gesungen werden.

32 Alfred Wolfsohns Text »Orpheus oder der Weg zu einer Maske«, den Charlotte Salomon in *Leben? oder Theater?* über weite Strecken paraphrasiert, ist zwischen 1936 und 1938 entstanden und hat entgegen der großen Bedeutung, die er in Salomons Werk erhält, keine öffentliche Beachtung gefunden. Bis heute ist er nicht veröffentlicht. Timms geht dabei davon aus, dass Charlotte Salomon aufgrund der großen Texttreue Exzerpte oder ganze Textabschriften vorliegen haben musste (vgl. Timms, 2006, S. 107).

33 Vgl. Salomon 1981, S. 379 (Daberlohn): »In meiner Eigenschaft als Gesangspädagoge steh ich auf dem Standpunkt, daß neben großem technischen Können das Gefühlsleben des betreffenden Sängers heftig erschüttert sein muß zur Erlangung einer außergewöhnlich großen Leistung.« Vgl. ebd., S. 535 (Daberlohn): »Man muß erst in sich gegangen sein, um außer sich gehen zu können.«

34 Vgl. Salomon, 1981, S. 247: »Die eine Seite, den Tod, hatte ich jetzt kennengelernt, denn ich war ja ein Auferstandener. Es fehlte nur noch, dass ich die andere Seite, das Leben, kennenlernte, um dies vollkommene Weesen (sic!) zu weerden (sic!) ... das Sie hier vor sich sehen.«

Überzeugt davon, dass man in die Tiefe der eigenen Seele nur durch Schmerz und Todeserfahrung gelangen kann, und fasziniert von dem Moment zwischen Leben und Tod, bittet er einen befreundeten Künstler, ihm eine Totenmaske abzunehmen. Denn die Totenmaske stehe genau für den Moment des Übergangs von Leben und Tod. Daberlohn ist selbst kein Künstler, sondern Forscher, Erzieher oder Heiler, und sein kreativer Akt besteht, wenn man so will, nicht in der Schaffung von Werken, sondern von Künstlern selbst. Paulinka Bimbam ist in diesem Sinne nicht nur Anregerin für Daberlohns Buch, insofern sie ihm die Idee gibt, den Orpheus-Mythos zu verwenden, der zum zentralen Bild seiner Theorie wird.³⁵ Sie ist bereits vor der Entstehung des Buchs das Exempel, an dem Daberlohn seine im Buch dargelegten Theorien ausprobiert. Ihr Erfolg ist in gewisser Weise sein orpheisches Werk.

Als Korrepetitor bei Paulinka Bimbam u. a. aus jüdischer Solidarität eingestellt, denn er brauchte Arbeit, verhilft Paulinka Bimbam die Arbeit mit Daberlohn zu neuer künstlerischer Kraft. Eine paar Jahre zuvor auf dem ersten Höhepunkt ihrer Karriere angelangt, ihre Spezialität sind Kirchenlieder, lehnt sie den um sie werbenden »Dr. Klingklang« ab, aus Angst, im Schatten dieses geliebten Mannes ihre künstlerische Selbstentfaltung nicht mehr fortsetzen zu können.³⁶ Mit der Wahl des Prof. Dr. Kann als Ehemann scheint eine Selbstentfaltung zunächst möglich (sie »kann« im wahrsten Sinne des Wortes). Allerdings lässt die künstlerische Kraft ihrer Stimme mehr und mehr nach, je perfekter Paulinka im »Krimskrams« des gesellschaftlichen und familiären Lebens aufgeht und je weniger sie sich als Künstlerin infrage stellt. Ihre Seele ist für Daberlohn beladen, verschmutzt, unfrei, sie selbst eitel geworden. Diese skeptische Haltung ihrem künstlerischen Selbstbewusstsein gegenüber kündigt sich schon vor jeder Begegnung in dem ironischen Kommentar an, den er zu den selbstgefälligen, die jüdische Herkunft verbergenden Künstlernamen der Sängerin abgibt: »Paulinka Bimbam, war das nicht die letzte Liebe von Klingklang? Singsang, Bimbam, Klinklang. Was ist denn das für ein Gebimmel, das mich hier empfängt?«³⁷

In den Gesprächen mit Paulinka Bimbam (man sieht sie eigentlich so gut wie nie miteinander musizieren) versucht Daberlohn, sie von dieser Verschmutzung zu heilen, sie von ihrer Verpflichtung für Mann und Kind sowie ihrer künstlerischen Eitelkeit wieder in die Unterwelt ihrer Seele, zwischen Leben und Tod, mithin zu sich selbst zu führen, um dann erst wieder für jemanden singen zu können. Dieser Durchbruch zu neuer Kraft gelingt ihr in der Orpheus-Rolle. Die langen Monologe und Annäherungsversuche des für sie entflammten Amadeus Daberlohn kommentiert sie – trotz seines Verdienstes – eher spöttisch. Nicht ohne Ironie ist, dass die beiden Männer, die Paulinka Bimbam liebt, Dr. Singsang und Prof. Dr. Kann, beide auch als Ärzte arbeiten und sie nach den Theorien des »Heilers« und »Heilands« Daberlohn eigentlich tendenziell eher krank als gesund machen. Eigentlich ist im Leben beider Männer nicht wirklich Platz für weibliche Kreativität,

35 Im Unterschied zu Ovids *Metamorphosen*, auf die sich das Libretto der Gluck'schen Oper weitgehend stützt, findet die Oper zu einem glücklichen Ende durch den Eingriff des Liebesgottes, der Orpheus vor dem Selbstmord rettet und Eurydike zum Leben erweckt. Nur in dieser positiven Wendung kann das Orpheus-Motiv natürlich überhaupt zum Motiv einer Heilung werden. Indem Daberlohn in seiner Theorie die Unterwelt als Seelenlandschaft des Orpheus interpretiert, könnte neben Glucks Oper vielleicht auch Jean Cocteaus Orpheus-Triologie zur Referenz werden: In *Le sang d'un poète* (1930), dem ersten Film der Triologie, steigt Orpheus durch einen Spiegel in die »Unterwelt« des eigenen Unterbewussten.

36 Vgl. Salomon, 1981, S. 75: »Ein solcher Mann verlangt von ehrbaren Frauen die ganze Widmung ihrer Zeit – und so war ihr Gedankengang, aus ist der Traum von der Sängerin, wenn ich mich mit ihm liere, und sie blieb, obwohl tief berührt, fest, sich nicht mit ihm zu verheiraten.«

37 Vgl. Salomon, 1981, S. 216

insofern sie in der Liebesbeziehung von der Partnerin die Übernahme der klassischen weiblichen Rolle erwarten. Daberlohn, der junge, kriegsgeschädigte, selbst therapierte »Heiler« oder »Heiland« hingegen wird zur Muse oder zum Motor weiblicher Kreativität (in der eine männliche Rolle gesungen wird) und entwickelt in seinen Ausführungen eine Theorie der Verschmelzung von Frau und Mann: »Ich denke nämlich folgendes: Wenn der gegenwärtige Sänger und Mensch seine Rollen 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.«³⁸ Bildlich finden diese Ausführungen in androgyn gezeichneten Gesichtern eine Entsprechung.³⁹

Anders als Paulinka Bimbam ist Charlotte (die auf den ersten 70 Blättern des Hauptteils gar nicht auftaucht) von Daberlohns Person und seinen Theorien angezogen und begeistert. Sah Paulinka Bimbam keinerlei künstlerisches Talent in Charlottes ersten Zeichnungen, so ist Amadeus Daberlohn, arrogant und unfair wie er ihr gegenüber auftritt, dennoch der Einzige, der ihr Talent erkennt, sie zum Schaffen auffordert und an sie glaubt: »Mögest du nie vergessen, dass ich an dich glaube.«⁴⁰

Er befiehlt ihr mehr oder weniger die Illustration seines ersten Buchs und führt Charlotte so zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Tod. Diese von Daberlohn vertretene Dualität von Leben und Tod, die Anerkennung des Todes als Teil des Lebens, wird für Charlotte Kann in Südfrankreich zentral werden. Kurz vor ihrer Emigration nach Südfrankreich überreicht sie Daberlohn ein Geschenk mit dessen Worten, wie eine Schülerin, die ihre Lektion gelernt hat: »Und zum Abschied schenke ich dir hier ein Blatt – Der dunkelste Tag – mit der Bitte, das nicht zu vergessen, dass ich das Leben liebe und dreifach bejahe. Um das Leben ganz zu lieben – dazu muß man vielleicht auch seine andere Seite, den Tod, umfassen und begreifen.«⁴¹

Auch wenn Charlotte Salomon den seriellen Selbstmord in ihrer Familie erst in Südfrankreich erfährt, so ist der Tod für den Betrachter von *Leben? oder Theater?* von Beginn an präsent: Das Werk wird gleich auf dem ersten Blatt mit dem Freitod der Tante Charlottes eröffnet und diese ist nicht zufällig eine Namensvetterin. Man könnte dies auch als Hinweis dafür lesen, dass wir uns mit Charlotte auf eine Reise in die Unterwelt begeben, aus der wir erst am Ende wieder auftauchen. Den

38 Vgl. Salomon, 1981, S. 323 f.

39 Zu Daberlohns Bedeutung im Prozess weiblicher Selbstfindung und weiblicher Künstlerschaft vgl. Timms, 2006. Timms spricht Daberlohn, der aufgrund seines arroganten, befehlenden Tons in der Sekundärliteratur vor allem als männlicher Gegenspieler interpretiert wurde, gerade in Hinblick auf seine Thesen zur bisexuellen künstlerischen Schöpfungskraft, eine positive Rolle zu.

40 Vgl. Salomon, 1981, S. 666. Dieser Glaube an Charlotte Salomon war tatsächlich eine tiefe Überzeugung von Alfred Wolfsohn, der nach dem Krieg, noch ohne Kenntnis von *Leben? oder Theater?* seiner ehemaligen Gesprächspartnerin Charlotte Salomon in einem fiktiven Briefwechsel mit dem Titel *Die Brücke* ein kleines Denkmal setzte. In diesem Briefwechsel zwischen »Gabriel« und »Marianne« finden sich u. a. eine Beschreibung und Würdigung derjenigen Bilder, die Charlotte Salomon Alfred Wolfsohn geschenkt hatte. Eine Veröffentlichung einzelner Ausschnitte (einzelne Briefe von Gabriel an Marianne) findet sich im Katalog der Akademie der Künste (Fischer-Defoy, 1986). Entgegen dem selbstgefälligen Tonfall, den Charlotte Salomon der Figur Daberlohn in *Leben? oder Theater?* in den Mund legt, heißt es in *Die Brücke* aus dem Mund von Gabriel: »Ich war fasziniert von der Stärke des Ausdrucks, von der Festigkeit der Linienführung, von der Leidenschaft in der Bewegung, von der Ausgesprochenheit in der Darstellung dieser Umarmung.« (Vgl. Fischer-Defoy, *Bilder und Spuren*, S. 82)

41 Vgl. Salomon, 1981, S. 665

Entschluss, das eigene Leben zu malen, mit dem das Werk endet und das uns zugleich zum Beginn des Werks zurückführt, formuliert Charlotte Salomon im Nachwort auch als Eintauchen in eine Welt unter der Oberfläche: »Und dann, man muss erst in sich gegangen sein, in seine eigene Kindheit – um aus sich gehen zu können. [...] Und sie sah mit wachgeträumten Augen all die Schönheit um sich her, sah das Meer, spürte die Sonne und wußte: sie musste für einige Zeit von der menschlichen Oberfläche verschwinden und dafür alle Opfer bringen – um sich aus der Tiefe ihre Welt neu zu schaffen. Und dabei entstand: Das Leben oder das Theater.«⁴²

Anders als für Paulinka Bimbam, die Daberlohn von der kreativen Oberflächlichkeit wieder zur Tiefe führen möchte, sind seine Theorien für Charlotte der Anker, mit dessen Hilfe sie sich aus der existenziellen Tiefe wieder an die Oberfläche befördern kann: Sie dreht die Logik des Pädagogen quasi um. Um etwas Außergewöhnliches schöpfen zu können, muss ein Künstler nach Daberlohn sein eigenes Ich besitzen, das er nur in den Tiefen seiner Seele findet: »Jedoch merkte ich bald, dass die meisten Künstler, Sänger, Maler oder Tänzer ihr eigenes *Ich* entweder nie besessen oder vergessen haben. Im Gewühl der Großstadt, im schmeichlerischen Verkehr mit anderen richtet sich der Mensch an seinem Kreuze – das ein jeder mehr oder minder tragen muß – auf und singt, malt und tanzt (als Ausdruck einer Seele ist dies dasselbe), wie wir es heute bei den meisten Künstlern finden – nämlich flach.«⁴³ Um das Ich aus den Tiefen der eigenen Seele und der Begegnung mit dem Tod wieder an die Oberfläche zu führen – so wäre die umgedrehte Logik –, muss etwas Außergewöhnliches geschaffen werden.

Mit der Theorie eines sich selbst heilenden Orpheus im Hinterkopf, der in die Unterwelt der eigenen Seelenlandschaft hinuntersteigen muss, um sich selbst dem Tod zu entreißen, lässt sich in der Person der Großmutter eine gescheiterte Orpheus-Figur ausmachen. Großmutter Knarre rollt sich, nachdem ihr in einem Brief der Stiefmutter mehr oder weniger die Selbstmorde ihrer Kinder zur Last gelegt wurden (»*Doch dieses Kind, so fährt sie fort, das beschütze ich, das kriegst du nicht.*«⁴⁴), vor Schmerz in sich selbst zusammen, steigt in einer längeren Rückblende in die Unterwelt der Vergangenheit und lässt die Geschehnisse Revue passieren.⁴⁵ Auch die Großmutter ist eine kreative Person, sie schreibt. Wir erfahren von ihrer schriftstellerischen Neigung in dem Moment, in dem schlechte politische Nachrichten aus Deutschland eintreffen und die Großmutter sich Sorgen um die Enkelin macht. Sie ist wiederum in einer kauernenden, wie in sich zusammengerollten Position gezeichnet.⁴⁶ Nachdem die Großmutter einen ersten Selbstmordversuch überlebt hat, versucht Charlotte, ihr wieder Lebensfreude einzuhauchen. Interessant ist, dass beide Großeltern Charlottes Malerei nicht nur in ihrer künstlerischen Qualität nicht würdigen, sondern sogar verurteilen. Ihr Rezept, um gegen die aufkommende Melancholie vorzugehen, ist die Heirat: »Junge Mädchen haben in einem gewissen Alter Männer nötig.«⁴⁷ Dieses Rezept, verankert im Wertesystem einer Gesellschaft, die den Frauen Selbstentfaltung vor allem über die Entfaltung ihres Mannes zugesteht, wurde bereits Charlottes Mutter nach dem Selbstmord ihrer Schwester empfohlen.⁴⁸ Die Selbstentfaltung des Karriere-orientierten Vaters Albert Kann (»Und ich werd' Professor. Stör mich bitte, stör mich nicht. Und ich werd' Pro-

42 Vgl. Salomon, 1981, S. 782 f.

43 Vgl. Salomon, 1981, S. 252

44 Vgl. Salomon, 1981, S. 95

45 Vgl. Salomon, 1981, S. 103

46 Vgl. Salomon, 1981, S. 638 f.

47 Vgl. Salomon, 1981, S. 687

48 Vgl. Salomon, 1981, S. 127

fessor.«⁴⁹) wird von Charlotte Salomon in der Dramaturgie von *Leben? oder Theater?* eher als progressive Verkümmern seiner Frau inszeniert, ähnlich wie die Ehe mit Herrn Kann Paulinka Bimbam progressiv von der eigenen künstlerischen Tiefe entfremdet.

Die schreibende, aber aufgrund ihrer Verhaftung in einer männlich dominierten Gesellschaftsordnung nicht auf ihre eigenen kreativen Fähigkeiten vertrauende Großmutter kann auch von Charlotte nicht mehr ins Diesseits gesungen werden. Die seelenkranke Großmutter, die auf den Zeichnungen Salomons wie eine halb tote Marionette an den erhobenen Armen ihrer Enkelin hängt, wird von Charlotte Kann an den Tropf der Kultur gehängt: Charlotte deklamiert und singt, greift auf Beethovens *Freude schöner Götterfunken* zurück, erinnert an die Schönheit der Natur, zeigt ihre Zeichnungen und versucht, die Großmutter zum Schreiben ihrer Lebensgeschichte anzuregen. Sie kann die gebrochene Frau für eine Weile friedlich stimmen, aber letztendlich nicht wiederbeleben.⁵⁰ Anders als Daberlohn, dessen Fähigkeit darin bestand, andere zur Kreativität anzuregen, gelingt Charlotte diese Übertragung nicht. Am Bett der Großmutter lassen ihre kreativen Kräfte nach, als würde diese Rettungsaktion ihr selbst langsam alle Kräfte rauben. Diese kreative Leere bringt Salomon auch bildnerisch in den nur noch auf das wesentliche beschränkten, skizzenhaften Zeichnungen zum Ausdruck.

Was ihr bei der Großmutter nicht gelingt, gelingt ihr jedoch bei sich selbst. Ironisch kommentiert sie den eigenen Rettungsakt mit folgender Unterschrift des Vorworts: »Der Verfasser St. Jean August 1940/42. Oder zwischen Himmel und Erde außerhalb von unserer Zeit im Jahre I des neuen Heiles.«⁵¹

Charlotte Salomons Buch unter dem Blickwinkel der Daberlohn'schen Theorie als schlichte kunsttherapeutische Maßnahme zu sehen würde *Leben? oder Theater?* wieder unter das Diktum der rein biografischen Lesart zwingen. Der Gang in die Unterwelt ist für Charlotte Salomon nicht nur ein rettender Akt, sondern ein Schöpfungsakt, in dem ihre künstlerische Identität entsteht. Das Orpheus-Motiv als Brennpunkt des poetologischen Diskurses kann daher auch als Antwort auf die im Titel ausgesprochene Frage *Leben? oder Theater?* verstanden werden. □

49 Vgl. Salomon, 1981, S. 136

50 Eine Lektüre dieser »Wiederbelebungszone«, die die Identifikation und Verschmelzung von Charlotte und Frau Knarre untersucht, das Orpheus-Motiv jedoch nur am Rande erwähnt und nicht auf Frau Knarre bezieht, findet sich in Mary Lowenthal Felstiner: »Engendering an Autobiography in Art: Charlotte Salomon's *Life? or Theater?*«, in: Susan Groag Bell, Marilyn Yalom (Hg.): *Revealing Lives. Autobiography, Biography, and Gender*, 1990, S. 183–192.

51 Vgl. Salomon, 1981, S. 6