

Was ist ein Autor? Was ist ein Werk? Die berühmten foucaultschen Fragen (Foucault 1974) stellen sich auf eine interessante Weise neu, beschäftigt man sich mit der Künstlerin Charlotte Salomon (1917-1943), die ein 'Opus' hinterlassen hat, das zwangsläufig zum 'Hauptwerk' werden mußte und den Titel trägt: „Leben? oder Theater?“.¹ Es handelt sich um einen umfangreichen Bilderzyklus, bestehend aus 1325 Blättern – Gouachen und dazwischengelegten beschrifteten Pauspapierblättern –, den sie von 1940 bis 1942 im südfranzösischen Exil geschaffen hat. Sie nennt das Ganze, das wie ein Theaterstück aufgebaut ist, ein „Singspiel“: Bilder und Texte sind inspiriert von „Melodien“, die die Entstehung der Blätter begleiteten. „Leben? oder Theater?“ ist oft als visuelle Autobiographie mißverstanden worden, zumal die Erzählung tatsächlich vordergründig ein 'Leben' berichtet: Charlotte Salomon erinnert darin ihre Familiengeschichte und die Berliner Kindheit und Jugend eines 'Mädchens aus gutem Hause', das als Jüdin das Aufkommen des Nationalsozialismus sehr genau registrierte. Zu der Arbeit veranlaßt wurde Charlotte Salomon durch den Selbstmord der Großmutter nach dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich. Erst jetzt erfuhr sie von einer ganzen Serie von Suiziden in ihrer Familie mütterlicherseits, so auch dem ihrer eigenen Mutter. Konfrontiert mit diesem entsetzlichen Wissen und in einer ungewissen und bedrohlichen Situation nach der Internierung als 'Deutsche' im Lager Gurs, versuchte sie mit der Arbeit an „Leben? oder Theater?“ sich ihrer gefährdeten Existenz aufs neue zu versichern, „sich aus der Tiefe ihre Welt neu zu schaffen“, wie sie im Nachwort sagt. Die Arbeit könnte daher geradezu als Umsetzung eines psychoanalytischen Verfahrens betrachtet werden: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, wie ein Text von Sigmund Freud heißt (1982).

Oft erzählt werden die mythischen Worte, mit denen sie das 'abgeschlossene Werk' vor ihrer Deportation nach Auschwitz einem befreundeten Arzt überreicht hat: „Heben sie das gut auf, das ist mein ganzes Leben.“ Seit ihrem Bekanntwerden in den 60er Jahren wurden die Bilder – ähnlich wie die Tagebücher der Anne Frank – zum „document humain“ (Paul Tillich) verklärt. Die Ermordung Charlotte Salomons im Konzentrationslager Auschwitz begünstigte eine Rezeptionshaltung, die sie zum paradigmatischen Opfer – unschuldig, rein, weiblich, jüdisch, jung und schön – stilisierte. Der 'einfühlenden' Betrachtung ihrer Bildergeschichte konnte damit geradezu ein kathartischer, von den NS-Verbrechen reinigender Effekt zugesprochen und so indirekt der Massenvernichtung ein 'Sinn' – nämlich eine schöne und ergreifende und moralisch erhebende Kunst – abgerungen werden. Auf problematische Weise wurde ihr nachträglich eine „Todessehnsucht“ unterstellt – als ob sie nicht gerade im Ankämpfen gegen Wahnsinn und Destruktion eine große Anstrengung geleistet hätte, um genau diesem Sog nicht zu erliegen, sondern an ihrem Credo „daß ich das Leben liebe und dreifach bejahe“ festzuhalten. Wenn sich das Interesse immer wieder darauf kon-

zentriert, sie habe 'es' gewußt oder zumindest geahnt, so scheint die Faszination an ihren Bildern auch darin begründet zu liegen: Wir können, mit Klaus Theweleit gesprochen, die Spuren einer 'Opferung' nachvollziehen.² Im Falle der Charlotte Salomon scheint man in der glücklichen Lage zu sein, das Opfer selbst 'authentisch' sprechen zu hören, agieren zu sehen: In den bunten Bildern ist eine „Schöne Leiche“ (Bronfen 1994) aufbewahrt. Das geht so weit, daß eine frühe Zeichnung der Charlotte Salomon, zufällig eine Birke darstellend, gar dazu erhalten mußte, mit Auschwitz assoziiert zu werden: „Birkenau, birch tree, self-portrait“ (Lowenthal Felstiner 1994, S. 237).

Dies alles ist, wie Eva Meyer neulich konstatierte, zu sehr „vom Ende her gesehen“ (1996, S. 45). Nicht daß Charlotte Salomon nicht selbst die Grenzen ihrer Arbeit und ihres Lebens, von denen aus sie erst zum Handeln, also zur künstlerischen Betätigung, kam, zum Thema gemacht hätte. In einer Bleistiftnotiz heißt es: „Ich habe das, was van Gogh in seinem Alter erreichte ... nämlich jene unerhörte Leichtigkeit des Striches, die leider sehr viel mit dem Pathologischen zu tun hat, schon jetzt erreicht.“

Salomon greift hier einen der wirkungsmächtigsten und fatalsten Künstlermythen der Moderne, nämlich die Ineinssetzung von Genie und Wahnsinn, auf. Am Symptom einer besonderen Leichtigkeit der Strichführung vermeint sie, etwas Pathologisches erkennen zu können. Damit macht sie sich zum Subjekt der psychiatrisch-kunsthistorischen Diagnose und zum Objekt eines solcherart institutionalisierten Wissens zugleich. Aber wenn sie sich ganz und gar unbescheiden am 'Genie' eines van Gogh mißt – und es sogar in bestimmten Einzelheiten zu übertreffen vorgibt – unterwandert sie damit nicht die Dignität und Autorität einer solchen Rede und ironisiert die wissenschaftlichen Verfahren, das Charakteristische einer Malweise auf einen psychischen Zustand kurzzuschließen? Und was hat es mit der Klassifizierung als 'Alterswerk' auf sich, nicht nur im Falle des 37jährig gestorbenen van Gogh, sondern auch im Falle einer jungen Frau, die von sich behauptet, „schon jetzt“ das Stadium einer künstlerischen 'Reife' und 'Vollendung' erreicht zu haben?

Das 'Pathologische' nicht nur der eigenen Kunstpraxis zu benennen, ist in der Zeit der 'Entarteten Kunst' und des Ausschlusses von Juden und Jüdinnen aus dem Kulturbetrieb von besonderer Brisanz. Es scheint kein Zufall zu sein, daß Charlotte Salomon sich gerade diesen 'Wegbereiter der Moderne' zum Vorbild genommen hat. Die Diffamierung der van Goghschen Malerei als 'entartet' verlief jedoch mit Umwegen. Seit dem Vinnen-Protest 1911 stand er im Mittelpunkt der deutsch-nationalistischen Debatte um die moderne Kunst. Doch noch 1935 konnte der Kunsthistoriker Hubert Wilm auf das spezifisch 'Nordische' und 'Arische' im Werk van Goghs verweisen und ihn als 'Helden' konstruieren: Er habe nämlich den französischen Impressionismus überwunden (Wilm 1935). Hingegen unterzog der Psychiater und Philosoph Karl Jaspers in einer Schrift von 1922, die 1926 und 1949 wiederaufgelegt wurde, Briefe und bildkünstlerisches Werk van Goghs einer „pathographischen Analyse“, in der die Gemälde in einzelne Schaffensperioden eingeteilt und synchron mit dem Ausbruch der

Krankheit Schizophrenie gelesen wurden (Jaspers 1949). Mit Foucault gesagt: Der ärztlich geschulte Blick vermag, so scheint es, die gemalten Linien und Formen in 'Zeichen' für etwas anderes zu übersetzen – es sind Krankheitsbilder. Mit ihnen wird die Geschichte eines psychischen Verfalls in seinen gesetzmäßig ablaufenden Erscheinungen rekonstruiert, wobei es der Wissenschaftlichkeit anscheinend keinen Abbruch tut, daß sich Jaspers zugegebenermaßen nur undeutlich an sein Anschauungsmaterial erinnern kann, denn seine Befunde machte er seinerzeit auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912.

Charlotte Salomon, in einem Ärzte- und Künstlertmilieu aufgewachsen und daher vermutlich mit der Debatte um die 'kranke' Kunst vertraut, bezieht sich jedoch zunächst positiv auf van Gogh, um ihren eigenen Anspruch auf einen Künstlerstatus zu bekräftigen. So imaginiert sie sich als Zeichenschülerin und zukünftige Studentin der Kunstakademie im 'kreativen Chaos' (Abb. 1): Sie zeigt sich in einer Simultandarstellung umgeben von einer Anzahl van Goghscher Veratzstücke, einem Paar Arbeitsschuhe, einem Strohstuhl, und – wichtigstes Re-



1 Charlotte Salomon: „Leben? oder Theater?“ [Kein Titel oder Text zu dieser Darstellung.]

quisit – einer überdimensionierten strahlend goldenen Sonnenblume. Letzteres Motiv (vgl. Hoffmann 1968) kommt im Exil wieder zum Einsatz, etwa, wenn sie die Verzweiflung der Großmutter in einer düster eingefärbten Szene schildert, der auch die Freude an der Natur („Sieh doch die Sonne, wie sie scheint“ muntert die Enkelin sie auf), geschweige denn an der Kunst („Freude, schöner Götterfunken“ singt sie beschwörend am Krankenbett der Lebensmüden) nicht mehr helfen kann. Hier erscheint die Sonnenblume verdunkelt, übermalt, wie ausgelöscht (Salomon 1981, S. 640). Doch gleichzeitig soll Charlotte Salomon, den Berichten der Überlebenden zufolge, in Frankreich – nicht weit vom „Gelben Zimmer“ van Goghs entfernt – Selbstporträts „mit Sonnenblumen“ angefertigt haben (Salomon-Lindberg 1992, S. 142).

Die Auseinandersetzung mit einem der, wie es heißt, „mächtigsten Genies aller Zeiten, Michelangelo“, prägt einen Abschnitt ihres Berichtes, den sie, wie aus dem Off sprechend, so ankündigt: „Die folgenden Blätter sind die, die dem Verfasser am eigentümlichsten dünken. Unzweifelhaft nehmen sie ihren Ursprung aus der Michelangelinischen Romserie der Hauptblätter, die mit lautester und eindringlichster Stimme des ganzen Opus gesungen wurde.“ (Salomon 1981, S. 527). Kurz danach läßt sie den Freund Alfred Wolfsohn, im Stück Amadeus Daberlohn genannt, eine beunruhigende Feststellung machen: Anlässlich eines Badeausfluges – beide sitzen in einem Paddelboot und einige Seiten später wird es zu einem sexuellen Übergriff seinerseits kommen, der in der Salomon-Literatur gerne als romantische Liebeszene interpretiert wird – „fällt ihm eine merkwürdige Ähnlichkeit der Stellung Charlottes mit der Michelangelinischen Nacht auf“ (Salomon 1981, S. 539). – Es wäre nun nicht das erstmal, daß er sie mit einem Kunstwerk vergleicht: In einer vorhergehenden Umarmungsszene reagiert er auf ihr „Ach bitte, laß mich los, ich find dich widerlich“, ohne den Griff zu lockern, mit einem zweifelhaften Kompliment: „Siehst du, jetzt siehst du schon aus wie die Venus von Botticelli. Welch ein Fortschritt!“ (Salomon 1981, S. 505). Woanders wiederum wird festgehalten, daß der auch kunsttheoretisch und -therapeutisch Ambitionierte sich die angehende bildende Künstlerin zum Studienobjekt erkoren hat (Abb. 2). In dieser Szene verschränkt sich das Dilemma einer physiognomischen Methode, einerseits in einem Gesicht 'lesen' zu wollen wie in einem Buch, während doch andererseits die Wahrheitsfindung immerzu durch 'Verstellung' und 'Maskerade' beeinträchtigt zu werden droht, mit der geschlechtsspezifischen Disposition von männlichem Blickmonopol und weiblichem Bildstatus. Die Eindringlichkeit seiner Worte und Blicke und ihr Schweigen werden akzentuiert durch die ungleiche Verteilung der einander zugewandten Gesichter im Profil, wie sie überhaupt den unaufhörlichen Redefluß des Freundes in filmstreifenartig hintereinander angeordneten Simultandarstellungen eines 'talking head' seitenlang Wort für Wort rekonstruiert hat.

Doch nun geht es um die Erinnerung an ein irgendwo fixiertes Bild, eine Skulptur, genauer gesagt. Die Assoziation mit „La Notte“ Michelangelos bleibt aber nicht auf einen spontanen Einfall des Freundes beschränkt, sondern in den darauffolgenden Blättern werden uns, den Betrachterinnen und Betrachtern, weitere Sehanweisungen gegeben (Abb. 3):

2 „Charlotte erscheint ihm plötzlich bedeutsam für seine Zukunftstheorien. Daberlohn: 'Nach Ihren verschiedenen Gesichtsausdrücken zu schließen, sind Sie ein ganz dankbares Objekt für mich. Nur müssen Sie ihr Gesicht etwas mehr beherrschen – es brauchen nicht gleich alle Leute zu wissen, was Sie denken.'“



„Bitte vergleichen Sie diese Stellung 1. mit Blatt 22 des Vorspiels, 2. mit der michelangelinischen Nacht 308, ferner mit 325.“ Wie vorgeschlagen zurückblättern im Buch, sind wir mit einer Szene konfrontiert, die Charlotte Salomon selbst so niemals 'gesehen' haben kann (Abb. 4). Ihre Mutter ist im Zentrum der Darstellung liegend mit exaltierter Körpersprache – den Hysterie-Inszenierungen Charcots verwandt – dargestellt. Rundherum ist die Situation näher beleuchtet: Oben erscheint wiederholt eine Krankenschwester an ihrem Bett, in der Mitte dreimal die unruhige Kranke bei ihrem Entschluß, sich das Leben zu nehmen. Darunter, von außen gesehen, ein Fenster, das eine schmale Gestalt zu öffnen versucht. Nochmaliger Wechsel der Bildeinstellung, die Gertrud Koch (1992) mit dem beweglichen Kameraauge verglichen hat: Fächerartig die ganze unheimliche Szenerie umfassend, suggeriert am unteren Bildrand der weit aufklaffende Fensterrahmen, und schließlich, angeschnitten, ein Fuß, daß die Leidende soeben ihren Plan in die Tat umgesetzt hat. Das zugehörige Pauspapierblatt hat die Worte „Ich kann es nicht ertragen“ ihrem noch einmal mit einer Umrißlinie fixierten

3 „Bitte vergleichen Sie [...]“



Körper eingeschrieben, wobei die großen Buchstaben „KANN“ (gleichzeitig der fingierte Name der Salomons im Singespiel) ihren Kopf zu durchqueren scheinen.

„Bitte vergleichen Sie...“ Wer spricht? Und was soll hier eigentlich miteinander verglichen werden? Die locker entspannte Haltung der jugendlichen Charlotte beim Bootsausflug mit der verkrampften gepeinigten Gestalt der Mutter? Wer schlägt hier eine Analogie vor, die Protagonisten damals, die Künstlerin/Autorin zum Zeitpunkt der Bildgestaltung oder in einer späteren Beschriftung? Die „Nacht“ Michelangelos, überblendet mit dem „Abend“ vom Grabmal Lorenzo de Medicis in Florenz, löst in Charlotte Salomon offenbar andere Assoziationen als beim Freund. Im Unterschied zur 'hysterischen' Mutter hat sie 'sie' tatsächlich einmal 'gesehen': Eine Reise mit den Großeltern führte sie kurz nach 1933 nach Italien. An der betreffenden Stelle ihres Singespiels mokiert sie sich über den bildungsbürgerlichen Kunsttourismus: „Und dann: der Michelangelo, den finde ich ganz fabelhaft. – Darin steckt wirklich allerhöchste Kraft. Man muß

zwar sehr den Hals verdrehn, um überhaupt etwas zu sehn. Er schwebt zu sehr in Gottes Höhn. Jedoch, ça vaut la peine.“ heißt es etwa bei der Szene der Besichtigung der Sixtinischen Kapelle.

Wenn Charlotte Salomon bis zum Tod der Großmutter in Nizza geglaubt hatte, ihre Mutter sei an Grippe gestorben, so reflektiert ihr Bilderzyklus die Nachträglichkeit eines so viel grauenvolleren Wissens, verbunden mit dem um all die anderen Selbstmorde der Familie und der Angst vor einer Vererbbarkeit dieser 'Anlage'. Und sie gibt diesem – unvorstellbaren – 'Wissen' eine Gestalt, die sie quasi am eigenen Leibe erfahren hat oder erfahren haben wird und der mit der mimetischen Aneignung von Michelangelos Bildprägung erst eine Repräsentation zugeordnet werden konnte.

Derartige 'Verschiebungen' passieren auch an anderer Stelle: Als unmittelbare Augenzeugin des Todes der Großmutter, die ebenfalls aus dem Fenster gesprungen war, 'wiederholt' sie den traumatischen Anblick eines amorphen, schlimm verdrehten Körpers auch bei der in der Erzählung weit vorher stattgefundenen Darstellung des Selbstmordes der Mutter.



4 „Franziska: 'Ich kann es nicht ertragen. Ich bin doch so allein.““

Die, wie Aby Warburg sagen würde, „Pathosformel“ eines weiblichen Leidens im zitierten körpersprachlichen Habitus der „Nacht“ und deren Nähe zum Tod stellen sich für Salomon in einer Art imaginärer Identifikation mütterlicherseits dar. Während die Pose das Begehren des Betrachters Daberlohn eher anzureizen scheint, 'erinnert' Charlotte Salomons Bildgedächtnis eine strukturelle und tatsächliche Mortifizierung des 'Weiblichen' und 'überträgt' sie auf die eigene Geschichte.

Erweist sich eine 'Rückkehr' zum mütterlichen Körper hier als prekär und ist ihr Umgang mit dem zum Bildungsgut neutralisierten Michelangelo auch durch spöttische Distanz gekennzeichnet, so macht „La Notte“ in Charlotte Salomons Bearbeitung noch eine andere Metamorphose durch, die zeigt, daß die Identifikationen trügerische sind und sich im Imaginären abspielen: Das zweite angeführte Vergleichsbeispiel „Seite 308“ ist eingebettet in Phantasien und Projektionen Daberlohns, nicht zur „Nacht“, sondern zur „Erschaffung Adams“, dargestellt durch Michelangelo. Unmerklich verändert und verdoppelt sich nun die ihm erscheinende liegende Aktfigur, die Geschlechtsidentitäten verwischend, und bringt so unversehens in einer Vater-Sohn-Genealogie das verdrängte 'Weibliche' wieder mit ins Spiel, das der Mann („Es ist ein anderer-Gott, der die Eva schafft“) in seiner von Salomon ironisch in Szene gesetzten eingebildeten „Christusähnlichkeit“ nur so kommentieren kann: „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen“ (Salomon 1981, S. 530).

Charlotte Salomon, „der Verfasser“, dem dies „am eigentümlichsten dünkt“, hat sehr viel damit zu „schaffen“. Im Nachwort von „Leben? oder Theater?“ teilt sie ihre eigene 'Schöpfungsgeschichte' mit:

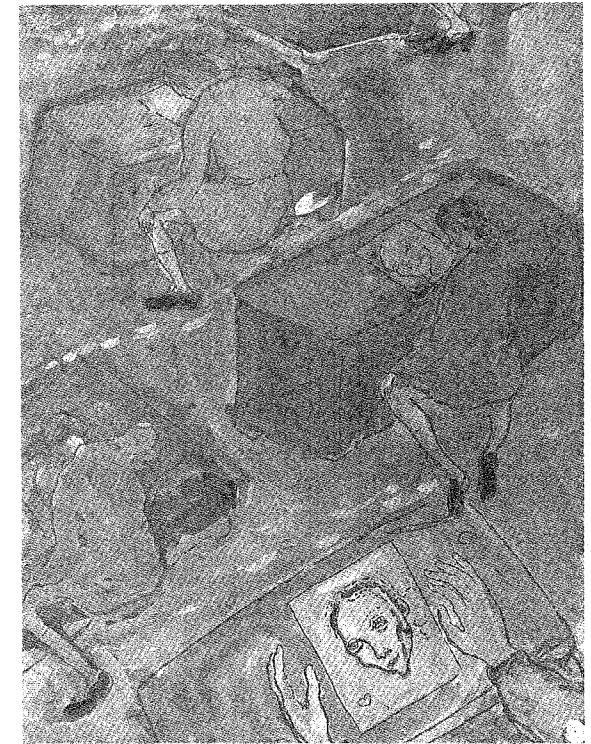
„Und nun geschah unserer Charlotte etwas Merkwürdiges. Zeichnenderweise, sie immer, schlief sie in der Mittagssonne ein. Und als sie erwachte, lag vor ihr gemalt das Bild ihres einst so heiß geliebten Daberlohn. Doch sie zerriß das Blatt in hunderttausend kleine Schnitzel, die sie in den Wind warf. Dann setzte sie sich von neuem hin und versuchte wieder einzuschlafen, und das Experiment glückte von neuem. Wieder war es das Gesicht von unserem Amadeus, doch diesmal im Profil, zu einer stehenden Person – nämlich Charlotte – gewendet, und sie suchte nach einer Erklärung für diese merkwürdigen Tatsachen.“ (Salomon 1981, S. 780).

Eine Ersetzung, eine Verschiebung, eine Wiederholung – nach einer psychoanalytischen Lesart Beginn einer kulturellen Tätigkeit und einer Subjektwerdung, die den Verlust des oder der Anderen spielerisch bearbeitet, symbolisiert, wie im Fort-Da-Spiel oder dem Erwerb der Sprache, und die die Konstruktion eines autonomen Subjektes als narzisstische Verkennung erscheinen läßt. Daher unterscheidet sich Charlotte Salomons Bildverfahren von dem nur scheinbar ähnlichen der legendären Tochter des Dibutadis, die die Umrisse des Geliebten vor einer Abreise in einer an die Wand gemalten Profilzeichnung festhält, womit die Entstehung der bildenden Kunst als einer mimetischen Reproduktion begründet wäre (vgl. Schmidt-Linsenhoff 1996). Dieser namenlos gebliebenen Künstlerin – oder 'Medium' ihres Vaters? der aus der 'Erfindung' sogleich ein Geschäft machen wird – reicht nämlich ein einziger 'wahrer' Abdruck, der ein für allemal die 'Identität' des Dargestellten garantieren soll (weshalb viel später ein Johann Ca-

spar Lavater in die „edelsten“, „festesten“ und „hervorragendsten“ Teile des menschlichen Profils, die „produktiven“ Nasen, geradezu vernarrt sein wird).

Charlotte Salomon dagegen wiederholt und wiederholt „das Experiment“ in ihren Bildern – ein Gesicht erscheint bis zu 62mal auf einem Blatt –, wie es Gertrude Stein zur selben Zeit und ebenfalls in Südfrankreich mit der Sprache praktiziert. Ihre Darstellungen zeigen: Sie hat eine Nähe zum geliebten 'anderen' Körper schon immer verloren, und so ist mit Eva Meyer darauf zu verweisen, daß Charlotte Salomon dazu kein Modell als „Studienobjekt“ und vielleicht auch keinen Alfred Wolfsohn brauchte. Ihre ersten Übungen im Malen und Zeichnen läßt sie mit einer früheren Liebesgeschichte beginnen: Ein Blatt (Abb. 5) zeigt sie als Jugendliche, fünfmal am Schreibtisch sitzend und über ein Blatt Papier gebeugt, auf dem nach und nach ein Gesicht erscheinen wird, nämlich das der „heiß geliebten“ Stiefmutter und Altistin Paulinka Bimbam/Paula Lindberg-Salomon, „signiert mit dem Herzen“.

Charlotte Salomon konstituiert sich als 'Künstlerin' und inszeniert ihren eigenen 'Künstlermythos', indem sie eine Abwesenheit sichtbar macht und eine Erinnerung an eine Melodie und eine Konditorei die Legende bilden.



5 „Und dieses Blatt entstand gar nach der Melodie 'In einer kleinen Konditorei, da saßen wir zwei bei Kuchen und Tee. Du sprachst kein einziges Wort und wußtest sofort, daß ich dich versteh. Und das elektrische Klavier, das klimpert leise nur eine Weise von Liebestreu' und Weh...“

- 1 Charlotte Salomon: Leben oder Theater? Ein autobiographisches Singspiel in 769 Bildern. Mit einer Einleitung von Judith Herzberg. Köln 1981. – Weitere Literatur zu Charlotte Salomon und eine Problematisierung der Frage, warum sie, obwohl seit längerem nicht unbekannt, bisher kaum als bildende Künstlerin in den 'Kanon' aufgenommen wurde, in meinem Aufsatz 1997.
- 2 Vgl. Theweleit 1988. Es wäre sicher ergiebig, kann hier aber nicht weiter verfolgt werden, zu untersuchen, wie Charlotte Salomon sich mit dem Orpheus-Stoff auseinandersetzt.

Literatur

- Bronfen, Elisabeth 1994: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München
- Foucault, Michel 1974: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. München, S. 7-31
- Freud, Sigmund 1982: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten (1914). In: Ders.: Studienausgabe, Ergänzungsband. Frankfurt/M. 1982, S. 205-215
- Friedrich, Annegret 1997: Charlotte Salomons Erinnerungsarbeit „Leben? oder Theater?“ In: Kirsten Heinsohn/Barbara Vogel/Ulrike Weckel (Hg.): Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland. Frankfurt/M./New York, S. 129-147
- Hoffmann, Konrad 1968: Zu van Goghs Sonnenblumenbildern. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, S. 27-58

- Jaspers, Karl 1949: Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin. Bremen
- Koch, Gertrud 1992: Charlotte Salomons Buch „Leben? oder Theater“ als historischer Familienroman. In: Dies.: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt/M., S. 189-209
- Lowenthal Felstiner, Mary 1994: To Paint Her Life. Charlotte Salomon in the Nazi Era. New York
- Meyer, Eva 1996: Wie man sich als Zuhörer malt. In: Dies.: Faltsache. Basel/Frankfurt/M., S. 23-48
- Salomon, Charlotte 1940-42: Leben oder Theater? Ein autobiographisches Singspiel in 769 Bildern. Mit einer Einleitung von Judith Herzberg. Köln 1981
- Salomon-Lindberg, Paula 1992: Mein c'est-la-vie-Leben. Gespräch über ein langes Leben in einer bewegten Zeit. Hg. von Christine Fischer-Defoy, Berlin
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 1996: Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst. In: Kritische Berichte, 24/4, S. 7-20
- Theweleit, Klaus 1988: buch der könige. Bd. 1: orpheus und eurydike. Basel/Frankfurt/M.
- Wilm, Hubert 1935: Vincent van Gogh (= Künstlerschicksale, 2). München

Abbildungen: © Charlotte Salomon Foundation, Collection Jewish Historical Museum, Amsterdam.