

Eine Amerikanerin fotografiert das Kriegsende und nimmt ein Bad in Hitlers Wanne

Lee Millers Kriegsfotografien 1945

Evelyn Urban

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009158>

**Eine Amerikanerin fotografiert das Kriegsende und nimmt ein
Bad in Hitlers Wanne:
Lee Millers Kriegsfotografien 1945**

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (MA)

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von
Evelyn URBAN

am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
Begutachter: Univ-Prof. Dr.phil. Julian Blunk, M.A.

Graz, 2023

Danksagung

Mit dieser Masterarbeit geht ein großer Wunsch von mir in Erfüllung. Deshalb möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich dabei unterstützt haben, dieses Ziel zu erreichen.

Zuallererst möchte ich Herrn Univ-Prof. Dr.phil. Blunk für die Betreuung und Begutachtung der Masterarbeit danken.

Frau Mag.a Josefine Eisner gilt mein großer Dank für die Durchsicht und Korrektur der Masterarbeit.

Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank meiner Mutter Annemarie, die mich darin bestärkt hat, ein „mutiges“ Thema zu wählen und immer ein offenes Ohr für mich hat.

Meiner Großmutter Sofie Urban gewidmet.

Inhalt

1	Einleitung.....	1
2	Die Fotografin Lee Miller.....	4
2.1	Fotografische Stationen in Paris, New York und Ägypten.....	4
2.2	Modelfotografin für <i>Vogue</i> in London.....	9
2.3	Kriegskorrespondentin für <i>Vogue</i>	12
3	Ausgewählte Kriegsfotografien: Deutschland 1945.....	21
3.1	Die Selbstmorde in Leipzig.....	23
3.2	Die Konzentrationslager Buchenwald und Dachau.....	32
3.2.1	Berichterstattung aus den befreiten Konzentrationslagern.....	32
3.2.2	Zeugenschaft – überlebende Häftlinge.....	40
3.2.3	Believe It! – Bilder des Grauens.....	44
3.2.4	Vergeltung – die Täter.....	49
3.3	Exkurs: Tabubrüche – frühe fotografische Beispiele von Gewalt und Tod.....	56
3.3.1	Die Pariser Kommune.....	56
3.3.2	Lynchfotografien aus den USA.....	58
3.4	Beispiele von Selbstinszenierungen in München.....	59
3.4.1	In Hitlers Badewanne.....	62
3.4.2	In Eva Brauns Bett.....	72
4	Lee Millers Kriegsfotografien im Kontext von Susan Sontags <i>Das Leiden anderer betrachten</i> : Überlegungen zur Legitimation von Kriegsfotografien.....	75
4.1	Realität und Erinnerung.....	76
4.2	Fotografien der Konzentrationslager.....	78
4.3	Was lösen Schockbilder aus?.....	80
5	Conclusio.....	85
6	Literaturverzeichnis.....	89
7	Abbildungen.....	97
8	Abbildungsverzeichnis.....	116

1 Einleitung

„Wir begreifen nicht. Wir können uns einfach nicht vorstellen, wie das war. Wir können uns nicht vorstellen, wie furchtbar, wie erschreckend der Krieg ist; und wie normal er wird.

Können nicht verstehen und können uns nicht vorstellen.“¹

Susan Sontag

„The only meaningful training for a war correspondent is to first be a Surrealist – then nothing in life is too unusual.“²

Antony Penrose

Nach ihrer Karriere als Model und Muse für diverse namhafte Modefotografen und Künstler tauschte Lee Miller (1907-1977) die Rollen und erlangte ab den 1930er-Jahren Bekanntheit als Fotografin in der Modefotografie und der freien Kunstfotografie. Im Rahmen ihrer Zusammenarbeit mit dem Modemagazin *Vogue* begleitete Miller als akkreditierte Kriegsreporterin die amerikanischen Truppen durch Europa und dokumentierte die Invasion der Alliierten in Wort und Bild. Mit Millers Kriegsberichterstattung verfolgte *Vogue* das Ziel, den Kriegseintritt der alliierten Staaten unter der weiblichen Bevölkerung zu propagieren und für dessen Unterstützung zu werben. Neben rund 60.000 Fotografien finden sich in Lee Millers Nachlass 20.000 Seiten diverser Manuskripte und Notizen.³ Dass Miller für *Vogue* als Kriegsphotografin gearbeitet hatte, war lange Zeit in Vergessenheit geraten. Erst Ende der 1970er-Jahre entdeckte ihr Sohn Antony Penrose durch Zufall ein Konvolut von Negativen am Dachboden von Millers Farm in Chiddingly.⁴ Mit der 1985 erstmalig veröffentlichten Biografie *The Lives of Lee Miller* brachte Antony Penrose einen ersten Stein ins Rollen. Dennoch blieb das Interesse an einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Millers bis in die 1990er-Jahre erstaunlich gering.⁵ Vor allem Millers Selbstporträt in Hitlers Badewanne erlangte nach ihrem Tod durch zahlreiche Ausstellungen ikonischen Charakter und steht symbolisch für die Kapitulation Deutschlands.

¹ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2010, S. 146.

² Antony Penrose 1998, zit. n. Katherine Slusher, *Lee Miller, Roland Penrose. The Green Memories of Desire*, München u.a. 2007, S. 59.

³ Vgl. Ami Bouhassane, *Lee Miller*, London 2019, S. 4.

⁴ Vgl. Katharina Menzel-Ahr, *Lee Miller. Kriegskorrespondentin für Vogue. Fotografien aus Deutschland 1945*, Marburg 2005, S. 9.

⁵ Vgl. Lynn Hilditch, *Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Lee Miller's Surrealist Eye. New Insights*, Cambridge 2022, S. x-xii, hier S. x.

Walter Benjamins oft bemühtes Zitat „Geschichte zerfällt in Bilder und nicht in Geschichten“⁶ bezieht sich auf diesen verweisenden und symbolischen Charakter von Bildern in Bezug auf historische Geschehnisse und die damit verbundenen Erinnerungen. So wie Fotografien des mit „Arbeit macht frei“ überschriebenen Tores des Konzentrationslagers Auschwitz mit dem Holocaust assoziiert werden, symbolisieren Bilder der brennenden Twin Towers den Anschlag auf das World Trade Center am 11. Septembers 2001.⁷ Die jedem Krieg inhärente, sehr individuelle visuelle Sprache und Ästhetik verleiht Kriegsfotografien eine „unverwechselbare Individualität, eine bestimmte ästhetische Kennung“⁸. Auf diese Weise werden – unabhängig davon, ob die jeweilige Person über eigene Kriegserfahrungen verfügt – mit jedem Krieg ganz bestimmte äußere Bilder verknüpft.⁹ Dies gilt insbesondere für den Zweiten Weltkrieg, der in Bezug auf die Mobilisierung neue Maßstäbe setzte und einer hochkomplexen und professionellen Propaganda bedurfte. Neben dem immer wichtiger werdenden Einsatz von bewegten Bildern blieben Fotografien unabdingbare Elemente der Kriegsberichterstattung:¹⁰

„Es galt, die Kriegsbilderwelt zu kontrollieren, das Gesicht des Krieges im Einklang mit der eigenen Agenda zu schaffen und damit die Köpfe der Menschen zu beherrschen. Nicht umsonst brachte der Zweite Weltkrieg die Professionalisierung des Kriegsbildberichters und der durch das Militär geleiteten Vermarktung des Krieges.“¹¹

Im Sinne der oben erwähnten gesamtgesellschaftlichen Propaganda war es naheliegend, dass der Krieg auch in ein von Frivolität gekennzeichnetes Magazin wie *Vogue* einzog. Ausgewählte Fotografien, mit denen Miller im Frühjahr 1945 das Kriegsende in Deutschland dokumentierte, dienen als Ausgangspunkt der vorliegenden Masterarbeit. Lee Miller sah sich dabei unter anderem mit der großen Herausforderung konfrontiert, das unsagbare Grauen in den befreiten Konzentrationslagern von Buchenwald und Dachau zu fotografieren. Darüber hinaus inszenierte sie mit sehr subtilen Selbstporträts den Sieg über Nazi-Deutschland.

Im Rahmen meiner Masterarbeit lege ich den Fokus auf die Besonderheiten der Motive und Kompositionen von Lee Millers Kriegsfotografien. In diesem Zusammenhang werde ich mich

⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Bd. V [1]. Das Passagenwerk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2001, S. 596.

⁷ Vgl. Johannes Breit, *Befreiung und Besatzung 1945. Überlegungen zu einer visuellen Geschichte*, in: Peter Pirker/Matthias Breit (Hg.), *Schnappschüsse der Befreiung. Fotografien amerikanischer Soldaten im Frühjahr 1945*, Innsbruck 2020, S. 21-28, hier S. 21.

⁸ Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S. 14.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. Breit 2020, S. 25.

¹¹ Ebd.

unter anderem mit folgenden Fragen beschäftigen: Bestehen Unterschiede zwischen ihren Darstellungen der Täter und Opfer und wie sind ihre Selbstinszenierungen in München zu verstehen? Welche motivischen Referenzen sind erkennbar? Dabei werde ich mich auch mit der Frage auseinandersetzen, inwieweit sich Millers Fotografien in der für das Kriegsende typischen Ikonografie bewegen und sich mit ihren Erfahrungen in den Bereichen der Kunst- und Modefotografie verschränken. Diesen Fragestellungen werde ich anhand von Vergleichen ihrer Kriegsfotografien mit früheren Arbeiten, Fotos anderer Kriegsfotograf*innen sowie kunst- und fotohistorischen Referenzen nachgehen. Außerdem werde ich die jeweiligen Fotografien in den Kontext ihrer Reportagen und diverser privater Nachrichten stellen.

Für ein besseres Verständnis der kunsthistorisch relevanten Zusammenhänge ist der erste Teil der Arbeit wichtigen Abschnitten des fotografischen Werdegangs von Lee Miller gewidmet. Besonderes Augenmerk gilt dabei ihrer Zusammenarbeit mit Man Ray in Paris und dem daraus resultierenden Kontakt mit der surrealistischen Fotografie in den frühen 1930er-Jahren. Nach Stationen in New York und Ägypten heuerte Miller 1940 in London bei *Vogue* als Modelfotografin an und erhielt Ende 1942 die Akkreditierung als offizielle Kriegskorrespondentin. Ausgewählte Kriegsfotografien aus Deutschland bilden den Schwerpunkt des nächsten Kapitels. Neben einer ausführlichen Beschreibung der Aufnahmen aus Leipzig, Buchenwald, Dachau und München werde ich mich mit den zugrundeliegenden historischen Begebenheiten auseinandersetzen und auf relevante Textpassagen aus Millers Korrespondenzen eingehen. Die Besonderheiten ihrer Motive und Kompositionen werden anhand von Bildvergleichen und Referenzen herausgearbeitet. Das letzte Kapitel ist einer fototheoretischen Auseinandersetzung gewidmet und befasst sich mit der Frage nach der Legitimation von Kriegsfotografien: Sollen Bilder des Grauens wie jene aus den befreiten Konzentrationslagern gezeigt werden? Als Ausgangspunkt der Diskussion dient Susan Sontags Buch *Das Leiden anderer betrachten*.

2 Die Fotografin Lee Miller

1907 im amerikanischen Poughkeepsie geboren, spielte die Fotografie im Leben von Elizabeth „Lee“ Miller schon früh eine bedeutende Rolle. Als begeisterter Amateurfotograf ließ ihr Vater Theodore keine Gelegenheit aus, seine Tochter zu fotografieren. Dabei handelte er wiederholt übergriffig und grenzüberschreitend, ließ Lee selbst noch im jungen Erwachsenenalter nackt für seine Aufnahmen posieren.¹² Dies wird zusammen mit dem tragischen Umstand, dass Lee Miller im Alter von sieben Jahren von einem Freund der Familie vergewaltigt wurde und daraufhin mit den Folgen einer Geschlechtskrankheit zu kämpfen hatte, von Carolyn Burke als Ursache für eine dissoziative Störung der Fotografin ins Treffen geführt.¹³

1927 wurde Miller in New York von Condé Nast, dem einflussreichen Verleger von Zeitschriften wie *Vogue* und *Vanity Fair* entdeckt und avancierte bald darauf zum gefragten Model für namhafte Fotografen wie Edward Steichen.¹⁴ Damit zählte sie nicht nur zu den ersten professionellen Fotomodellen, sondern verdiente auch als eine der wenigen Geld mit ihrer Tätigkeit.¹⁵ Im pruden Amerika bedeutete die Tatsache, dass eine Fotografie von Miller im Rahmen einer Werbekampagne für Damenhygiene-Produkte verwendet wurde, das jähe Ende ihrer Model-Karriere.¹⁶

2.1 Fotografische Stationen in Paris, New York und Ägypten

Auf Empfehlung von Steichen ging Lee Miller 1929 nach Paris, um dort als Assistentin von Man Ray den Grundstein für ihre eigene Karriere als Fotografin zu legen. Man Ray hatte zu dieser Zeit als vielseitiger Künstler vor allem im Kontext der surrealistischen Bewegung große Bekanntheit erlangt.¹⁷ Innerhalb eines halben Jahres lernte Miller von ihm alles, was sie als Fotografin benötigte: „... Modeaufnahmen ... Portraits ... sämtliche Techniken, die er auch selber anwendete.“¹⁸ Bald avancierte die junge Amerikanerin zur Geliebten und Muse des Fotografen, der sie bevorzugt als sexuelles Objekt darstellte.¹⁹ Diese Fotografien zeichnen sich

¹² Vgl. Antony Penrose, *Introduction. Lee Miller. The Ubiquitous Image*, in: Hilary Roberts (Hg.), *Lee Miller. A Woman's War* (Kat. Ausst. Kat. Imperial War Museum, London 2015), London 2015, S. 6-13, hier S. 6-7.

¹³ Carolyn Burke, *Lee Miller. A Life*, Chicago 2005, S. 17-18.

¹⁴ Vgl. Penrose 2015, S. 7.

¹⁵ Vgl. Becky E. Conekin, *Lee Miller. Fotografin Muse Modell*, Zürich 2013, S. 42.

¹⁶ Vgl. Penrose 2015, S. 7.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Lee Miller o. J., zit. n. Richard Calvocoressi, *Lee Miller. Begegnungen*, Berlin 2002, S. 7.

¹⁹ Vgl. Hilary Roberts, *Lee Miller. A Woman's War*, hg. v. dies., Ausst.-Kat. Imperial War Museum London, London 2015, S. 16.

durch ihre entwürdigenden, beinahe entmenschlichenden Inszenierungen aus. Man Ray reduzierte Miller auf ihren nackten Körper, schnitt ihren Kopf ab oder zeigte nur Teile ihres Körpers.²⁰ Ungeachtet dieser Darstellungen lässt sich Lee Miller nicht ohne weiteres auf das häufig rezipierte Klischee „Muse-Modell-Geliebte“²¹ reduzieren, da sie während der dreijährigen Zusammenarbeit mit Man Ray einen sehr aktiven und unabhängigen Part einnahm. So übernahm Miller viele von Man Rays Studioaufnahmen oder Tätigkeiten in der Dunkelkammer²², wodurch sich die genaue Urheberschaft im Nachhinein nicht immer mit Genauigkeit feststellen lässt und oft fälschlicherweise Man Ray zugeschrieben wurde.²³

Im Übrigen emanzipierte sich Miller als Fotografin von der einseitigen Art der Präsentation des weiblichen Körpers, indem sie sich selbst und andere Frauen nackt porträtierte und dabei auf sexualisierende Inszenierungen verzichtete.²⁴ Als Miller einer Mastektomie beiwohnte, um diese fotografisch zu dokumentieren, nahm sie die amputierten Brüste im Anschluss mit. Im *Vogue*-Studio inszenierte sie die Brüste als Mahlzeiten, indem sie diese auf einem gedeckten Tisch anrichtete und anschließend fotografierte (Abb. 1).²⁵ Durch Millers Komposition mutieren die Brüste zu einem schaurigen Stillleben. In diesem Fall nahm Millers kritische Auseinandersetzung mit der Sexualisierung des weiblichen Körpers bereits jene Radikalität und Kompromisslosigkeit vorweg, die ihre späteren Kriegsfotografien auszeichnen.

Bedingt durch ihre Zusammenarbeit mit Man Ray trat sie in Kontakt mit der Pariser Avantgarde, insbesondere mit dem Surrealismus, seinen Künstler*innen, Theorien und Schriften.²⁶ Trotz des Umstandes, dass Lee Miller kein offizielles Mitglied der surrealistischen Bewegung war, wirkte sich die verhältnismäßig kurze Zeit im Umfeld der Surrealist*innen prägend auf ihr weiteres fotografisches Schaffen aus.²⁷ Dem entspricht Whitney Chadwicks Charakterisierung von Lee Miller als einziger Frau, die im Surrealismus nicht nach persönlicher Identität, sondern nach Ästhetik strebte.²⁸ Chadwick konstatiert weiters, dass Miller in keiner Weise dem von André Breton propagierten Ideal der Frau im Sinne eines etherischen Wesens

²⁰ Vgl. Bouhassane 2019, S. 13.

²¹ Astrid Mahler, *Prägende Jahre. Lee Miller und der Surrealismus*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller* (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015, S. 8-16, hier S. 10.

²² Vgl. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 2021, S. 48.

²³ Vgl. Bouhassane 2019, S. 13.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Cathérine Hug, *Viele Leben, ein Paar Augen. Überlegungen zu Lee Millers surrealistischer Betrachtungsweise*, in: Karin Baumstark (Hg.), *Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour*, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 30-39, hier S. 34.

²⁶ Vgl. Mahler 2015, S. 8.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. Chadwick 2021, S. 44.

entsprach.²⁹ Im Surrealismus wurde Weiblichkeit weitgehend mit Natürlichkeit und Irrationalität gleichgesetzt, weshalb die Frau als ideale Projektionsfläche für männliche Begierden und Fantasien diente.³⁰ Im Gegensatz dazu verkörperte Lee Miller vielmehr jene Generation junger Frauen, die danach strebte, ihre in den 1920er-Jahren erkämpften Rechte nach mehr Unabhängigkeit durchzusetzen.³¹ Auch Millers spätere Tätigkeit als Kriegskorrespondentin für *Vogue* spricht gegen das Narrativ des passiven weiblichen Objekts.

Die Fotografie bot Frauen die seltene Gelegenheit, auf einer professionellen Ebene tätig zu werden und Akzeptanz zu erfahren. Diese Freiheit war jedoch insofern begrenzt, als der Großteil der professionellen Fotografinnen in Porträtstudios arbeitete. So auch im Fall von Lee Miller, die im Laufe der 1930er-Jahre die Rollen tauschte und bald mehr Zeit hinter als vor der Kamera verbrachte und sich schließlich als selbständige Fotografin von Mode- und Porträtaufnahmen etablierte.³² Mit diesen kommerziellen Aufträgen sicherte sie sich die Finanzierung eigenständiger künstlerischer Projekte³³ sowie einer eigenen Wohnung samt Studio in Montparnasse.³⁴ Die Vielfältigkeit der Inspirationsquellen und Aufträge prägte Millers Zeit im Paris der frühen 1930er-Jahre. Bereits 1930 erhielt Miller erste Aufträge für Modefotografien von der französischen *Vogue*. Darüber hinaus arbeitete sie weiterhin vor der Kamera, wie etwa für George Hoyningen-Huene, dem damaligen Chef-Fotografen der französischen *Vogue*.³⁵ Vor allem die Zusammenarbeit mit Hoyningen-Huene, einem Experten für Lichtführung und theatralische Inszenierungen,³⁶ erweiterte ihren Horizont, da sich seine Arbeiten grundlegend von jenen Man Rays unterschieden.³⁷ Zudem gereichten ihr die Erfahrungen, die sie sowohl vor als auch hinter der Kamera gesammelt hatte, zu großem Vorteil: Sie wechselte „müheles von der einen Seite der Kamera auf die andere“ und unterstrich „damit ihre zentrale Rolle bei der Definition neuer Vorstellungen von der modernen Frau.“³⁸

²⁹ Vgl. Cadwick 2021, S. 49.

³⁰ Vgl. Verena Krieger, *Einführung*. „L'Amour fou“. *Die Erotikkonzeption des Surrealismus*, in: Dies. (Hg.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg 2006, S. 7-12, hier S. 9-10.

³¹ Vgl. Chadwick 2021, S. 49.

³² Vgl. Roberts 2015, S. 17.

³³ Vgl. Penrose 2015, S. 8

³⁴ Vgl. Conekin 2013, S. 48.

³⁵ Vgl. Penrose 2015, S. 7-8.

³⁶ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 16.

³⁷ Vgl. Conekin 2013, S. 48.

³⁸ Ebd., S. 51-52.

Miller entwickelte ihre eigene, vom Surrealismus beeinflusste Bildsprache und verzichtete dabei weitgehend auf gängige Techniken wie die Fotomontage oder die Brulage.³⁹ Sie verstand sich vielmehr darauf, reale und alltägliche Szenarien auf eine ungewöhnliche Weise zu arrangieren, um so die Fantasie der Betrachtenden anzuregen. Dies verdeutlicht insbesondere folgende Fotografie, für die sie die von den Ringen der Kundschaft zerkratzte Glastüre der Guerlain-Parfümerie mit einem vom Bildrand abgetrennten Unterarm kombinierte (Abb. 2).⁴⁰ Die Aufnahme zeigt jenen Moment, in dem eine Hand nach der Türschnalle greift, wodurch der Eindruck entsteht, sie würde explodieren. Auf diese Weise wird die zerkratzte Glastüre Teil einer fantastischen und unwirklichen Welt.

In Analogie zu den *Objets trouvés* der surrealistischen Kunst hielt Lee Miller mit ihrer Rolleiflex-Kamera „found images“⁴¹ des urbanen Lebens fest⁴² und legte dabei großes Augenmerk auf Kontrastierungen und Schatteneffekte.⁴³ Viele der in den Straßen von Paris entstandenen Fotografien lassen Ähnlichkeiten mit der subtilen Bildsprache Eugène Atgets erkennen. Neben Details wie Fensterspiegelungen oder Fassaden waren es hauptsächlich die dunklen, oft heruntergekommenen Viertel, die Atget in seinen Bildern festhielt. Dies inspirierte Miller zu ungewöhnlichen Motiven wie Schaufenstern, Karussellfiguren oder Fußgängerunterführungen.⁴⁴

Katharina Menzel-Ahr konstatiert zu Recht, dass sich Miller in ihrer Anfangszeit als Kunstfotografin in erster Linie „mit der dokumentarischen, abbildenden Funktion von fotografischen Bildern“⁴⁵ auseinandersetzte. Sie bediente sich der „dem fotografischen Medium innewohnende[n] Glaubwürdigkeit, um in ihrer Bildsprache verwirrende Bilder zu schaffen.“⁴⁶ Dies hervorzuheben scheint mir vor allem in Anbetracht von Millers Kriegsfotografien sehr wichtig zu sein. Während sich ihre frühen Kunstfotografien dadurch auszeichneten, ihre Betrachter*innen mit diffusen und oft verwirrenden Szenerien zu konfrontieren, stand bei ihren Kriegsfotografien gerade der dokumentarische, Wahrheit suggerierende Gehalt im Vordergrund.⁴⁷

³⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 21.

⁴⁰ Vgl. Mahler 2015, S. 10.

⁴¹ Penrose 2015, S. 8.

⁴² Vgl. ebd., S. 8.

⁴³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 23.

⁴⁴ Vgl. Mahler 2015, S. 14. Für Abbildungen siehe: Menzel-Ahr 2005, S. 23-24.

⁴⁵ Menzel-Ahr, 2005, S. 21.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd.

Durch Zufall stieß Miller bei ihrer Arbeit in der Dunkelkammer auf den Sabbattier-Effekt, der in weiterer Folge unter dem von Man Ray geprägten Begriff der Solarisation Bekanntheit erlangte. Dafür werden die Negative beim Entwickeln belichtet, wodurch die abgebildeten Objekte eine schwarze Kontur erhalten und so stärker hervortreten.⁴⁸ Auf diese Weise verhalf Miller dem fotografischen Phänomen, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstmals entdeckt worden war, zu großer Bedeutsamkeit für die surrealistische Fotografie.⁴⁹ Sowohl Lee Miller als auch Man Ray experimentierten in weiterer Folge mit der Solarisation,⁵⁰ wobei Miller das Verfahren in den 1940er-Jahren auch für ihre Arbeit bei *Vogue* heranzog und damit neue ästhetische Maßstäbe in Bezug auf Modefotografie setzte.⁵¹

Nach Beendigung ihrer privaten und beruflichen Beziehung zu Man Ray kehrte Lee Miller 1932 nach New York zurück, wo sie bis 1934 ein eigenes Fotostudio betrieb und sich im Sinne der oben erwähnten Geschlechtshierarchie auf Werbe- und Porträtaufnahmen spezialisierte.⁵² In der New Yorker Levy Gallery fand 1932 die erste und einzige Solo-Ausstellung zu Lebzeiten der Fotografin statt. Miller machte sich ihren Ruf als ehemaliges Model zunutze und erlangte bald Bekanntheit als Fotografin prominenter Künstler*innen wie Charlie Chaplin oder Claire Luce.⁵³ Ihre New Yorker Bilder lassen bis auf wenige Ausnahmen kaum experimentelle Tendenzen erkennen.⁵⁴

Ungeachtet ihres Erfolges fühlte sich Miller von den kommerziellen Studioaufträgen bald gelangweilt. Die Hochzeit mit dem ägyptischen Geschäftsmann Aziz Eloui Bey im Juli 1934 bot ihr die willkommene Möglichkeit eines Neuanfangs in Ägypten. Um der Enge und Eintönigkeit der höheren Kreise Kairo zu entkommen, begann Millers alsbald wieder zu fotografieren. Neben sehr poetischen Bildern der weiten Wüstenlandschaft stechen vor allem ihre Architekturfotografien hervor, die ihre Vorliebe für starke Licht-Schatten-Kontraste erkennen lassen. Daneben widmete sich Miller dokumentarisch anmutenden Aufnahmen, mit denen sie das bunte Treiben auf den Straßen und Plätzen des Landes festhielt. Mit Bildern wie *The Cloud Factory [Cotton sacks]*⁵⁵ knüpfte sie an die unkonventionellen Motive ihrer Pariser

⁴⁸ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 16. Für die Abbildung eines Beispiels siehe: Bouhassane 2019, S. 7.

⁴⁹ Vgl. Bouhassane 2019, S. 8.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Hug 2023, S. 34.

⁵² Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 25.

⁵³ Vgl. Bouhassane 2019, S. 14-15.

⁵⁴ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 26.

⁵⁵ Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Penrose 2012, Abb. 42.

Kunstfotografien an.⁵⁶ Sie pflegte weiterhin den Kontakt mit der europäischen Avantgarde und verbrachte die Sommermonate des Jahres 1937 mit befreundeten Künstler*innen in Frankreich. Dieser Aufenthalt markiert den Beginn ihrer Beziehung zu Roland Penrose, ihrem späteren zweiten Ehemann. Inspiriert von diesen Begegnungen schuf sie mit *Portrait of Space* (Abb. 3) eines ihrer bekanntesten Bilder aus der Zeit in Ägypten.⁵⁷ Durch die Öffnung in einem netzartigen Gewebe fällt der Blick auf eine weite Wüstenlandschaft, den tief liegenden Horizont und den Himmel. Ein dunkler Fensterrahmen im oberen Bereich der Öffnung gewährt zusätzlichen Ausblick auf den Himmel. Die dunkle Einfassung des Netzes betont den Bildrand und verstärkt als zusätzliche Rahmung die Tiefenwirkung der Fotografie. Für die fotografische Auseinandersetzung mit der räumlichen Dimension machte sich Miller die unterschiedlichen Öffnungen – sowohl rechtwinkelig gerahmt als auch zerrissen – und Rahmungen zunutze.⁵⁸ Mark Haworth-Booth fasst ihre Intention mit folgenden Worten zusammen: „We know what it is from the title, however: it is a kind of play on words, a frame within a frame containing a portrait of space.“⁵⁹

2.2 Modelfotografin für *Vogue* in London

Nach ihrer Trennung von Aziz Eloui Bey im Jahr 1939 zog Miller zu Roland Penrose nach Paris, von wo aus das Paar bei Kriegsbeginn Richtung London aufbrach. Anstatt den Aufforderungen der amerikanischen Botschaft nachzukommen und in die USA auszureisen, bewarb sich Miller als Fotografin bei der britischen *Vogue*. Sie wurde jedoch erst eingestellt, als die männlichen Fotografen eingezogen worden waren.⁶⁰

Zum Zeitpunkt von Millers Arbeitsantritt im Jahr 1940 galt *Vogue* als eine der international renommiertesten Modezeitschriften. Ihr typisches Zielpublikum setzte sich aus weißen Frauen der Mittelschicht zusammen. Zu dieser Zeit boten Zeitschriften Frauen meist die einzige Möglichkeit, sich über die neuesten Trends zu informieren.⁶¹ Selbst der Umstand, dass während des Zweiten Weltkrieges die Nachfrage nach weiblichen Arbeitskräften durch die alliierten Staaten forciert wurde, änderte nichts am bewährten Frauenbild. Trotz der Tatsache, dass sich viele Frauen kriegsbedingt mit großen Veränderungen in Bezug auf ihre Lebensumstände

⁵⁶ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 28.

⁵⁷ Vgl. Mark Haworth-Booth, *The Art of Lee Miller*, hg. v. ders. (Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum, London 2007), London 2007, S. 132-133.

⁵⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 29.

⁵⁹ Haworth-Booth 2007, S. 139.

⁶⁰ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 31-32.

⁶¹ Vgl. Lynn Hilditch, *Lee Miller, Photography, Surrealism and the Second World War: from Vogue to Dachau*, Newcastle upon Tyne 2017, S. 22, URL:

<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1692286&site=ehost-live> [26.07.2023].

konfrontiert sahen, hielten sowohl die Filmbranche als auch die einschlägigen Printmedien am Bild der Frau, die sich ausschließlich für Schönheit und Modetrends interessiert, fest.⁶²

Kurze Zeit, nachdem Großbritannien Deutschland den Krieg erklärt hatte, erschien in der britischen *Vogue* folgender Artikel, der keinerlei Zweifel an den Intentionen der Zeitschrift lässt:

„Our policy is to maintain the standard of civilization. We believe that women’s place is *Vogue’s* [Hervorhebung im Original] place. And women’s duty, as we understand it, is to preserve the arts by practicing them, so that in happier times they will not have fallen out of disuse. Moreover, we believe that women have a special value in the public economy, for even in wartime they maintain their feminine interests and thus maintain, too, the business activity essential to the home front.”⁶³

Vor allem jene Modestrecken, die Miller zu Kriegsbeginn für die britische *Vogue* fotografierte und die sich um die Entbehrungen in Kriegszeiten drehten, dienten dem vordergründigen Ziel, die Existenz des Magazins zu rechtfertigen⁶⁴ – nicht zuletzt deshalb, weil auch Papier rationiert wurde.⁶⁵ Zum einen sollte damit verdeutlicht werden, dass trotz des Krieges ein gewisses zivilisatorisches Niveau aufrechterhalten werden konnte. Andererseits schien ein Modemagazin geradezu prädestiniert, um staatliche Propaganda zu verbreiten. Dies äußerte sich unter anderem darin, dass die Herausgeber zu ministeriellen Briefings eingeladen wurden, um Empfehlungen in Bezug auf gesundheitliche und modische Themen an die Leserinnen der *Vogue* weiterzugeben.⁶⁶ Unter der Maxime „Beauty and Duty“ verknüpfte das Modemagazin weiblichen Schick mit pathetisch formulierten Vaterlandspflichten⁶⁷ und versorgte ihre Leserinnen mit Ratschlägen, „wie ohne Seidenstrümpfe zu überleben war, welche Frisur zur Arbeit in der Fabrik passte, wie eine Uniform zu tragen und amerikanische Offiziere auf dem Landhaus zu bewirten seien.“⁶⁸ Dass Miller ihrer Tätigkeit bei *Vogue* sehr zwiegespalten gegenüberstand, lassen folgende, an ihre Eltern adressierte, Zeilen erkennen:

⁶² Vgl. Jean Gallagher, *The World Wars Through the Female Gaze*, Carbondale 1998, S. 75, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=11594&site=ehost-live> [23.02.2022].

⁶³ British *Vogue* September 1938, zit. n. Hilditch 2017, S. 28.

⁶⁴ Vgl. Katharina Menzel, *Kriegsschauplatz Modemagazin*, in: *Frauen Kunst Wissenschaft*, 36 (2), 2003, S. 45-59, hier S. 45, URL: <https://arthist.net/archive/26199> [07.11.2022].

⁶⁵ Vgl. Roberts 2015, S. 21.

⁶⁶ Vgl. Menzel 2003, S. 46.

⁶⁷ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Lee Millers surrealistischer Blick auf den Krieg*, in: Karin Baumstark (Hg.), *Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour*, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 18-29, hier S. 21.

⁶⁸ Menzel 2003, S. 46.

„[...] it seems pretty silly to go on working on a frivolous paper like *Vogue* – but it’s supposed to keep up morale – like theatre etc. and I’m asked not to leave my own job ... as they’d only have to find or release someone else to replace me ... tho it may be good for the country’s morale but it’s hell on mine.”⁶⁹

Während Millers erste Modefotografien für *Vogue* noch große Zurückhaltung erkennen lassen, begann sie alsbald mit Verfahren wie der Solarisation, Fotomontagen oder ungewöhnlichen Requisiten zu experimentieren.⁷⁰ Um die zweckdienlichen Kleidungsstücke, Schuhe und dazu passenden Accessoires auch in Zeiten des Krieges möglichst kreativ in Szene zu setzen, verließ Miller oft das Studio, um ihre Modelle in Museen oder im Freien zu fotografieren.⁷¹ Millers fotografische Beiträge für *Vogue*-Artikel wie *Schicke Mode für schmale Geldbeutel* oder *Schnäppchen des Monats* versinnbildlichen die schwierige wirtschaftliche Situation des Landes zu Beginn des Jahres 1941. Dafür lichtete Miller neben anonymen Fotomodellen auch prominente Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Sportlerinnen in sogenannten „Utility Clothes“ ab.⁷² Diese preiswerte und einfach gehaltene Nutzkleidung war die Antwort auf umfassende Rationierungen der britischen Regierung.⁷³

Von „Schönheit und Pflicht“ handelten auch die Beiträge über Fabrikmode: Als das Arbeitsministerium damit drohte, lange Haare aufgrund des erhöhten Verletzungsrisikos zu verbieten, reagierte *Vogue* mit modischen Kompromissen wie Turbanen, umgestalteten Topfhüten und zurückgekämmtem Haar.⁷⁴

Neben ihrer Tätigkeit für *Vogue* beteiligte sich Miller mit 22 Fotografien an dem 1941 erschienenen Fotoband *Grim Glory: Pictures of Britain under Fire*. Die Publikation war für den amerikanischen Markt bestimmt und beschäftigte sich mit den Folgen des Londoner Blitzkrieges. Diese Bilder veranlassten die *Vogue*-Herausgeberin Audrey Withers zu schwerpunktmäßigen Beiträgen über Frauen, die Kriegsdienst leisteten.⁷⁵ Millers Porträts erschienen ab 1941 im Rahmen einer Serie über Frauen beim Militär.⁷⁶ Während in den Begleitartikeln meist das schicke und feminine Aussehen der Krankenschwestern, Pilotinnen

⁶⁹ Lee Miller 1942, zit. n. Menzel 2003, S. 46.

⁷⁰ Vgl. Roberts 2015, S. 19.

⁷¹ Vgl. Conekin 2013, S. 83.

⁷² Vgl. Calvocoressi 2002, S. 52.

⁷³ Vgl. Conekin 2013, S. 106.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 113. Für eine Abbildung der Fotografien siehe: Menzel-Ahr 2005, S. 240.

⁷⁵ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 52.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 10.

oder Marinehelferinnen hervorgehoben wurde,⁷⁷ betonten Millers Fotografien mitunter die Unerschrockenheit und Einsatzbereitschaft der Frauen und unterstreichen auf diese Weise die Autorität der dargestellten Frauen.⁷⁸ Indem Miller etwa die von deutschen Bomben zerstörten Stadtviertel als Kulisse für ihre Modefotografien wählte, verband sie Mode und Krieg auf sehr subtile Weise. Damit unterzog sich das Erscheinungsbild der Modezeitschrift einem grundlegenden Wandel. Kurze Zeit später wurde Miller als Kriegskorrespondentin akkreditiert und erhielt so Zutritt zu militärischem Sperrgebiet. Ihre Wertschätzung für den Beitrag von Frauen im Krieg spiegelt das 1945 erschienene Buch *Wrens in Camera* wider. Auch nach ihrer Akkreditierung entstanden im Auftrag von *Vogue* zahlreiche Porträts prominenter Schauspieler*innen, Künstler*innen und Kriegskorrespondent*innen.⁷⁹

2.3 Kriegskorrespondentin für *Vogue*

Die Fotografie diente schon bald nach ihrer Entwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Dokumentation von Kriegen und galt in Analogie zum Krieg an sich als reine Männerdomäne, die erst nach und nach von Frauen erobert wurde. Während technologische Veränderungen einen großen Einfluss auf die Art und Weise der Kriegsführung ausübten, blieben die Hauptfunktionen der Kriegsfotografie weitgehend unverändert. Sie diente von Beginn an dazu, Machthaber über den Verlauf des Geschehens zu informieren, Kriegseinsätze der Bevölkerung gegenüber zu legitimieren, die Kampfmoral der eigenen Streitkräfte zu stärken sowie jene des Feindes zu untergraben.⁸⁰

Zeitgleich mit dem Spanischen Bürgerkrieg erlebten die Printmedien einen enormen Aufschwung.⁸¹ Im Gegensatz zu herkömmlichen Zeitungen, wo Kriegsfotografien dazu dienten, einen Artikel zu begleiten und zu illustrieren, drehte sich dieses Verhältnis in den neuen Illustrierten und Magazinen um. Diese waren nun ihrerseits auf Starfotografen wie Robert Capa angewiesen, die ihnen mithilfe spektakulärer Bilder hohe Auflagen einbrachten und auf diese Weise ein System bedienten, in dem Bildern eine immer größer werdende Relevanz eingeräumt

⁷⁷ Vgl. Conekin 2013, 86.

⁷⁸ Vgl. Paula M. Salvio, *Uncanny Exposures: A Study of the Wartime Photojournalism of Lee Miller*, *Curriculum Inquiry*, 39 (4), 2009, 521-536, hier S. 525, <https://doi.org/10.1111/j.1467-873X.2009.00455.x>.

⁷⁹ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 52.

⁸⁰ Vgl. Anne-Marie Beckmann/Felicity Korn, *Fotografinnen an der Front – Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus*, in: Dies. (Hg.), *Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus* (Kat. Ausst. Kunstpalast, Düsseldorf 2019; Fotomuseum Winterthur, 2020), München 2019, S. 11-21, hier S. 11.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 12.

wurde.⁸² Auf der anderen Seite verhalfen die Magazine den Fotografen zu Heldenstatus und prägten damit das Bild des Kriegsfotografen als einem „hypermasculine daredevil“⁸³.

Zur wechselseitigen Abhängigkeit von Kriegsfotografie und Printmedien merkt Bernd Hüppauf an:

„Der wichtigste *Turn* [Hervorhebung im Original] in der Behandlung der Kriegsfotografie war die Entdeckung der Medien. Was wir vom Krieg wissen, lautete eine neue Einsicht, wissen wir aus Medien. Am Anfang stand die Zeitung. Aber zum wichtigsten Medium avancierte bald die Fotografie. Sie ging eine *Liaison* mit der Zeitung ein.“⁸⁴

Insbesondere das mit hohem Prestige verbundene Magazin *Life* gehörte zu jenen „Zeitschriften der 1930er-Jahre, die erstmals damit begonnen hatten, Fotografien seriell anzuordnen und die Bilder eine Geschichte erzählen zu lassen.“⁸⁵ Neben dem Umstand, dass die US-Regierung der Kriegsfotografie während des Zweiten Weltkriegs eine ungleich größere Bedeutung im Hinblick auf propagandistische Zwecke beimaß, profitierten die Fotograf*innen von der großen Nachfrage der mittlerweile zahlreichen amerikanischen und europäischen Printmedien nach Kriegsbildern.⁸⁶

Als Lee Miller Ende 1942 dem Rat des befreundeten *Life*-Fotografen David E. Scherman folgte und um eine Akkreditierung bei der US-Armee ansuchte, gab es mit Georgette M. (Dickey) Chapelle, Toni Frisell, Margaret Bourke-White und Thérèse Bonney lediglich vier weitere offiziell akkreditierte Fotografinnen.⁸⁷ Auch die amerikanische Kriegsberichterstattung zeichnete sich durch einen sehr geringen Frauenanteil aus: Unter den 1.600 Kriegskorrespondent*innen fanden sich lediglich 117 Frauen. Da sich die Fotografinnen von den unmittelbaren Kampfhandlungen an der Front fernhalten mussten, beschränkte sich ihre Arbeit auf die Dokumentation des weiblichen Kriegsalltags. Dass sie sich mit ihren Sujets im abgesteckten Feld eines sozial konstruierten Frauenbildes bewegen mussten, bezeugen ihre

⁸² Vgl. Sontag 2010, S. 40-41.

⁸³ Philippa Jane Oldfield, *Calling the Shots. Women's Photographic Engagement with War in Hemispheric America, 1910-1990*, Diss. (unpubl.), Universität Durham 2016, S. 48, URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11786/> [20.03.2023].

⁸⁴ Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, Paderborn 2015, S. 11, <https://doi.org/10.30965/9783846758281>.

⁸⁵ Anna Hanreich, *Amerikanische Fotojournalistinnen in Europa. Lee Miller, Margaret Bourke-White und Thérèse Bonney*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller* (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015, S. 46-54, hier S. 50.

⁸⁶ Vgl. Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York 1994, S. 182.

⁸⁷ Vgl. Hanreich 2015, S. 48-50.

Fotos von Krankenschwestern oder der Zivilbevölkerung, wobei sich unter letzteren viele Aufnahmen von Kindern finden.⁸⁸

Die Akkreditierung berechtigte Lee Miller dazu, an mit dem Militär abgesprochenen Schauplätzen zu fotografieren. Ihr Ausweis bestätigt neben Millers amerikanischer Staatsangehörigkeit ihre Tätigkeit als War Correspondent für *Vogue* Studio (Abb. 4). Sie gab eine maßgeschneiderte Uniform in Auftrag und kam als zivile Fotografin mit Offiziersrang in den Genuss vieler Privilegien, um die sie von den Fotografen der Armee beneidet wurde. Neben der besseren Bezahlung und der relativen Ungebundenheit, erhielten zivile Fotograf*innen durch ihre namentliche Nennung mehr Anerkennung, was einer Karriere nach Kriegsende zum Vorteil gereichen konnte.⁸⁹ Zudem genoss Miller in Bezug auf die Wahl ihrer Motive mehr Freiheiten als die Militärfotografen. Dies bedeutete auf der anderen Seite das Risiko einer drohenden Zensur oder Bearbeitung der Bilder.⁹⁰

In diesem Zusammenhang stellt sich unweigerlich die Frage nach Millers persönlicher Intention. Die Modefotografien für *Vogue* stellten keine große Herausforderung dar und langweilten Miller zunehmend. Durch David E. Scherman lernte sie die fotografische Kriegsberichterstattung kennen, die sie als neues und aufregendes Arbeitsfeld für sich in Betracht zog. Daneben verspürte Miller den großen Drang, selbst etwas zum Kriegsgewinn beizutragen. Da es nur Krankenschwestern oder Journalistinnen erlaubt war, nahe an die Kriegsschauplätze vorzudringen, eröffnete die Akkreditierung Miller die einzigartige Chance, direkt vom Kriegsgeschehen zu berichten und mithilfe „engagierter Ästhetik“⁹¹ im Kampf gegen Hitler-Deutschland aktiv zu werden.⁹² Darüber hinaus dürfte die Nähe zum Surrealismus und dem damit verbundenen Freiheitsideal einen großen Einfluss auf Millers Entscheidung ausgeübt haben. Viele Künstler*innen der Avantgarde erkannten die drohende Gefahr für Kunst und Gesellschaft und verwehrten sich gegen die faschistoiden Strömungen der 1930er-Jahre.

⁸⁸ Vgl. Viola Rühse, *At the Frontline. Lee Miller as a Surrealist War Correspondent*, in: Lynn Hilditch (Hg.), *Lee Miller's Surrealist Eye. New Insights*, Cambridge 2022, S. 118-140, hier 121-122.

⁸⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 43.

⁹⁰ Vgl. Isabelle de le Court, *A New Visual Structure for the Unthinkable. The Surreal Aesthetic and the Concentratory Sublime in Lee Miller's Photographs of Buchenwald and Dachau*, in: Griselda Pollock/Maxim Silverman (Hg.), *Concentrationary Memories. Totalitarian Terror and Cultural Resistance*, London 2021, S. 115-131, hier S. 115, URL:

<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2985558&site=ehost-live> [02.09.2023].

⁹¹ Viola Rühse, *Lee Miller als surrealistische Kriegskorrespondentin in Hitlers Badewanne*, in: Alexandra Klei/Katrin Stoll/Annika Wienert (Hg.), 8. Mai 1945. Internationale und interdisziplinäre Perspektiven, Berlin 2016, S. 161-186, hier S. 174, URL:

<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1487191&site=ehost-live> [20.03.2023].

⁹² Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 43-44.

Einige von ihnen beteiligten sich in den 1940er-Jahren aktiv in der Widerstandsbewegung, worüber Miller auch in *Vogue* berichtete.⁹³

Dass *Vogue* dem Krieg mit Millers Texten und Fotografien mehr Raum gab, gründet nicht allein in patriotischem Pflichtgefühl. Um nicht unglaublich zu erscheinen, sah sich die Zeitschrift geradewegs dazu gezwungen, auf das tagespolitische Geschehen und seine Auswirkungen auf das Leben ihrer Leserinnen einzugehen. Wenngleich *Vogue* in Übereinstimmung mit anderen Zeitschriften auf eine bewährte „Mischung aus Krieg, Mode, Klatsch und Kochrezepten“⁹⁴ setzte, ist es Millers Berichterstattung zu verdanken, dass ernstzunehmender Journalismus in die Modezeitschrift Einzug hielt.⁹⁵ Auf den Stellenwert von Millers Reportagen bezieht sich Audrey Withers in ihren Erinnerungen:

„I felt that Lee’s work gave *Vogue* a validity in wartime it would not otherwise have had. It has been very well encouraging ourselves with the conventional patten about keeping up morale, providing entertainment and so on, but magazines – unlike books – are essentially about the here and now. And this was wartime, Lee’s photographs and reports taking the magazine right into the heart of the conflict.“⁹⁶

Die enge Zusammenarbeit zwischen britischer und amerikanischer *Vogue* erwies sich vor allem in Bezug auf die Rechtfertigung des Kriegseintritts der USA von großem Vorteil. Um möglichst viele ihrer Leserinnen für kriegswichtige Arbeit zu gewinnen, legte die amerikanische *Vogue* besonderes Augenmerk auf die Einsatzbereitschaft der britischen Frauen. Mit Überschriften wie „Will American Women be like these British?“ appellierte die Zeitschrift an das patriotische Pflichtgefühl der Amerikanerinnen.⁹⁷

Miller kam mitnichten die Position einer neutralen Berichterstatteerin zu. Sie war vielmehr parteiische Kriegsteilnehmerin und erfüllte als Kriegskorrespondentin „ihren Part in der alliierten Kriegsführung“⁹⁸ und Propaganda. Im Unterschied zu vielen ihrer Kolleg*innen war sie um möglichst eindeutige Bildaussagen bemüht. Die Kriegsphotografien waren ihr persönlicher Beitrag zum Triumph der alliierten Mächte.⁹⁹ Aus diesem Grund, so Katharina

⁹³ Vgl. Rühse 2016, S. 173-174.

⁹⁴ Menzel-Ahr 2005, S. 236.

⁹⁵ Vgl. Salvio 2009, S. 525.

⁹⁶ Audrey Withers 1994, zit. n. Menzel 2003, S. 57.

⁹⁷ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 237-238.

⁹⁸ Ebd., S. 242.

⁹⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 242.

Menzel-Ahr, zeigen ihre Bilder „bis auf wenige Ausnahmen nur das, was die Öffentlichkeit an der ‚Heimatfront‘ sehen und wissen sollte.“¹⁰⁰

Mit der Kriegsfotografie betrat Miller ein für sie völlig neues Terrain. Im Kontrast zu ihren vom Surrealismus inspirierten Kunstfotografien, die mit der Glaubwürdigkeit realer Begebenheiten spielten, wandte sie sich nun einem Bereich der Fotografie zu, dessen Legitimation auf der Dokumentation von Realität und der damit verbundenen Beweiskraft von Fotografien beruht.¹⁰¹ In Analogie dazu unterscheidet sich auch die von der Modefotografie erzeugte Illusion von Schönheit und Perfektionismus frappant von Millers angestrebtem Dokumentationsgehalt ihrer Kriegsfotografien.¹⁰²

Indem Miller ab 1944 selbst Texte zu ihren Kriegsfotografien verfasste,¹⁰³ erlangte sie mehr Unabhängigkeit und konnte von *Vogue* umfangreicher eingesetzt werden.¹⁰⁴ Es ist zu vermuten, dass Miller von Margaret Bourke-White, deren Arbeiten sie aus *Life* und Ausstellungen in New York kannte, zu diesem Schritt inspiriert wurde. Darüber hinaus hatte Miller ihre Kollegin wie oben erwähnt im Zuge einer Fotoreportage für *Vogue* porträtiert.¹⁰⁵ Bevor Bourke-White zur bekanntesten Kriegsfotografin ihrer Zeit avancierte, hatte sie sich einen Namen als renommierte Architekturfotografin gemacht.¹⁰⁶ Im Gegensatz zu Miller verfügte sie bereits über Erfahrungen im Bereich der Kriegsreportage.¹⁰⁷ Kurz nachdem sie 1941 im Auftrag von *Life* die Bombardierung Moskaus fotografiert hatte,¹⁰⁸ erhielt sie als erste Amerikanerin eine Akkreditierung als Kriegsberichterstatterin.¹⁰⁹ Auch sie begleitete die alliierten Truppen im Frühjahr 1945 durch Deutschland und dokumentierte unter anderem die Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald.¹¹⁰

In ihrer ersten Reportage für *Vogue*, die im August 1944 erschien, berichtete Miller über den amerikanischen Journalisten Edward R. Murrow. Obwohl ihr Debüt von großen Selbstzweifeln begleitet war, traf sie mit ihrer direkten Art den Geschmack der Leserschaft.¹¹¹ Bei ihrer Arbeit

¹⁰⁰ Menzel-Ahr 2005, S. 242.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 32.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 244.

¹⁰³ Vgl. Rühse 2016, S. 161.

¹⁰⁴ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 45.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 45.

¹⁰⁶ Vgl. Solveig Grothe, *Frau unter Feuer*, in: Elisabeth Bronfen/Daniel Kampa (Hg.), *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne. Drei Frauen berichten über den Krieg: Margaret Bourke-White, Lee Miller und Martha Gellhorn*, Hamburg 2015, S. 11-15, hier S. 12.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 11.

¹⁰⁸ Vgl. Rosenblum 1994, S. 185.

¹⁰⁹ Vgl. Grothe 2015, S. 11.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 14.

¹¹¹ Vgl. Conekin 2013, S. 130-133.

erhielt Miller große Unterstützung von Audrey Withers, der Herausgeberin der britischen *Vogue*. Beide sahen sich mit dem Umstand konfrontiert, dass die Kommunikation kriegsbedingt nur mit zeitlicher Verzögerung möglich war, was beiderseitiges Vertrauen in eine professionelle Herangehensweise voraussetzte.¹¹²

Ihre erste große Kriegsreportage mit dem Titel *Unarmed Warriors* handelte von einem Feldlazarett in der Normandie und entsprach somit dem typischen Aufgabenbereich einer Kriegsphotografin.¹¹³ Withers bezeichnete *Unarmed Warriors* in der Rückschau als „the most exciting journalistic experience of my war.“¹¹⁴ Nachdem ihr erster Bericht bei den Verantwortlichen von *Vogue* großen Zuspruch erfahren hatte, folgte Miller den Alliierten durch Europa und verfasste insgesamt 18 Reportagen, die sowohl in der amerikanischen als auch der britischen *Vogue* erschienen.¹¹⁵ In weiterer Folge berichtete Miller unter anderem von der Belagerung Saint-Malos, dem Vorrücken der alliierten Truppen in Frankreich, der Befreiung von Paris sowie dem Elsassfeldzug.¹¹⁶ Im März 1945 brach Miller nach einem kurzen Aufenthalt in Paris Richtung Deutschland auf.¹¹⁷

Burke beschreibt Miller aufgrund ihrer Berichterstattung als „viscerally anti-German“¹¹⁸. Millers Reportagen lassen insofern eine starke Ambivalenz erkennen, als sie einerseits von den Deutschen als durchschnittlichen Menschen sprach, gegen diese aber eine starke Abneigung hegte, da sie ihrer Meinung nach einer Nation Schizophrener angehörten.¹¹⁹ Wiederholt bezeichnete Miller die Deutschen als „Krauts“ oder „Huns“ und griff damit auf den Jargon der alliierten Truppen zurück.¹²⁰ In einer ihrer frühen Reportagen beschreibt Miller ihre Haltung gegenüber den feindlichen deutschen Truppen mit den Worten: „Ich verkrampfte mich jedes Mal, wenn ich einen Deutschen sah, und verachtete mich dafür, wenn mein Herz beim Anblick deutscher Verwundeter unfreiwillig weich wurde.“¹²¹

Millers Reportagen, so Menzel-Ahr, zeichnen sich durch die starke Präsenz der Autorin aus: „Sie beschreibt sehr emotional, wie es ihr ergeht, was sie denkt und fühlt, mit eigenwilliger Interpunktion und exzentrischer Rechtschreibung.“¹²² Ihre Texte unterscheiden sich nicht

¹¹² Vgl. Bouhassane 2019, S. 37.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Audrey Withers o. J., zit. n. Burke 2005, S. 224.

¹¹⁵ Vgl. Rühse 2022, S. 122-123.

¹¹⁶ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 90.

¹¹⁷ Vgl. Richard Bessel, *Lee Miller Deutschland 1945*, Köln 2018, S. 9.

¹¹⁸ Burke 2005, S. 249.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. Annalisa Zox-Weaver, *Women Modernists and Fascism*, Cambridge 2011, S. 175, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511844089>.

¹²¹ Lee Miller, *Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944-1945. Reportagen und Fotos*, hg. v. Antony Penrose, München 2015, S. 37.

¹²² Menzel-Ahr 2005, S. 46.

zuletzt aufgrund ihrer Vorliebe für Ironie und schwarzen Humor von denen ihrer Kolleg*innen.¹²³ In Anspielung auf vergangene glamouröse Zeiten assoziierte sie beispielsweise die Handgranaten an den Reversen der Soldatenjacken mit Anstecknadeln des Luxusjuweliers Cartier.¹²⁴ Insbesondere die ersten Zeilen der Reportage *Germany, the War that Is Won* verdeutlichen Millers sehr subjektive und emotionsgeladene Sicht auf die deutsche Zivilbevölkerung:

„Deutschland ist ein schönes Land – mit Dörfern wie Juwelen und zerbombten Stadtruinen –, und wird von Schizophrenen bewohnt. Es gibt blühende Aussichten; auf jedem Hügel thront ein Schloss. [...] Kleine Mädchen spazieren nach ihrer Erstkommunion in weißen Kleidern und Blumenkränzchen in der Hand herum. [...] Mütter nähen, putzen und backen, Bauern pflügen und eggen; alles wie bei richtigen Menschen. Aber das sind sie nicht. Sie sind der Feind. Dies ist Deutschland, und es ist Frühling. Sie haben großes Glück gehabt. Der Krieg ist für sie gerade rechtzeitig vorbei, um die Schützengräben zuzuschütten und um die Bombenkrater umzupflügen, um zu säen und zu ernten und eine warme Sommerzeit zu genießen. [...] Ich missgönne den Deutschen jeden Grashalm, jede Kirsche im Vorratsschrank ihrer sparsam geführten Haushalte, jede Furche Acker und jedes unversehrte Dach.“¹²⁵

In Bezug auf die Veröffentlichung von Lee Millers Texten und Bildern lassen sich große Unterschiede zwischen der amerikanischen und britischen *Vogue* feststellen. Während sich die britische *Vogue* hinsichtlich der Veröffentlichung von Schreckensbildern wie jenen der Toten aus den Konzentrationslagern sehr zurückhaltend zeigte und dafür ihre Texte weitgehend ungekürzt abdruckte, wurden ihre Reportagen in den USA häufig überarbeitet und gekürzt.¹²⁶ In Summe wurden 45 Fotos aus Deutschland veröffentlicht, wobei die britische *Vogue* fünf Fotos mehr als die amerikanische Ausgabe publizierte. Millers Deutschland-Berichterstattung erschien im Mai, Juni und Juli 1945 in Großbritannien und im Mai und Juni 1945 in den USA.¹²⁷

Als Kriegsreporterin sah sich Miller mit neuen Herausforderungen konfrontiert: Sie war pausenlos unterwegs, stand unter großem Zeitdruck und musste schnelle Entscheidungen treffen. Dies waren nicht gerade ideale Voraussetzungen für Miller, die bevorzugt mit ihrer

¹²³ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 8.

¹²⁴ Vgl. Miller 2015, S. 69-70.

¹²⁵ Ebd., S. 201.

¹²⁶ Vgl. Haworth-Booth 2007, S. 194.

¹²⁷ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 218.

Rolleiflex fotografierte. Diese Mittelformatkamera war zwar leicht, verfügte aber weder über ein Teleobjekt noch eine automatische Spulvorrichtung oder einen Belichtungsmesser. Darüber hinaus konnte sie pro Film lediglich zwölf Aufnahmen machen. Aus diesem Grund nahm Miller immer eine zweite Kamera mit. Es mag aus heutiger Sicht überraschen, dass *Vogue* für die Veröffentlichung von Millers Kriegsphotografien oftmals sehr kleine Formate in Größe einer Briefmarke wählte.¹²⁸ Dies spricht unter Umständen dafür, dass die Zeitschrift ihre Leserinnen nur in beschränktem Maß mit den visuellen Schrecken des Krieges konfrontieren wollte. Während der Großteil der Printmedien, allen voran *Life*, nach möglichst spektakulären Bildern von der Front trachtete, war es für eine Modezeitschrift wie *Vogue* ungleich schwerer, Leid und Tod zu thematisieren.¹²⁹

Lee Miller verwendete für ihre Kriegsphotografien sowohl eine Rolleiflex als auch eine Zeiss Contax, wobei sie bevorzugt mit ersterer Kamera arbeitete.¹³⁰ Gemeinsam mit den Filmen musste sie der Redaktion sogenannte Captions zukommen lassen. Diese kurzen Beschreibungen, die den Namen der Fotograf*innen, Aufnahmeort und -datum sowie Informationen über die jeweilige Einheit beinhalten sollten, waren vor allem für Publikation und Zensur von Belang. Erfundene Städtenamen („Hitlervillage“) und fehlende Datumsangaben zeugen davon, dass Miller keinen großen Wert auf die Genauigkeit und Vollständigkeit ihrer Captions legte. Um dem Feind wichtige Informationen vorzuenthalten, wurden Orts- und Zeitangaben oftmals auch von der Zensur entfernt. Die Verifizierung und genaue Einordnung ihrer Aufnahmen gestalten sich deshalb vielfach schwierig.¹³¹

Anstatt nach Kriegsende direkt Richtung London aufzubrechen, dokumentierte Miller bis Anfang 1946 die katastrophalen Nachwehen des Krieges in Österreich, Ungarn und Rumänien.¹³² Nach ihrer Rückkehr verlor Lee Miller kaum ein Wort über ihre Karriere als Fotografin, geschweige denn ihre Erlebnisse im Krieg.¹³³ Mit Roland Penrose lebte sie ab 1949 auf Farley Farm in East Sussex, wo sie weiterhin zu ihrer Kamera griff und in der Hauptsache befreundete Künstler*innen fotografierte.¹³⁴ Darüber hinaus frönte sie ihrer neuen

¹²⁸ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 10.

¹²⁹ Vgl. Rühse 2022, S. 121-122.

¹³⁰ Vgl. Antony Penrose 2002, *Lee Miller Archives, FAQs*, URL: https://www.leemiller.co.uk/article/About/fL6QsZWLjnBAKavVRh_9BA..a?cl=fL6QsZWLjnBAKavVRh_9BA..a&ts=K2cbqLskR5h5HRrbdUY1xQ..a#q24 [08.05.2023].

¹³¹ Menzel-Ahr 2005, S. 58-59.

¹³² Vgl. Calvocoressi 2002, S. 8-11.

¹³³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 9.

¹³⁴ Vgl. Calvocoressi 2002, S. 8.

Leidenschaft, der Zubereitung außergewöhnlicher, vom Surrealismus inspirierter Speisen.¹³⁵
Nach Millers Tod im Jahr 1977 stieß Antony Penrose per Zufall auf die am Dachboden verstaubten Fotografien und Briefe seiner Mutter. Ihr Nachlass befindet sich nun zusammen mit fotografischen Materialien und Korrespondenzen aus dem Fundus der britischen *Vogue* im später gegründeten Lee Miller Archiv in Chiddingly.¹³⁶

¹³⁵ Vgl. Bouhassane 2019, S. 48.

¹³⁶ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 9.

3 Ausgewählte Kriegsfotografien: Deutschland 1945

Lee Miller kam im März 1945 gemeinsam mit den US-amerikanischen Streitkräften in Deutschland an, wo sie bis Mai desselben Jahres das Ende des Zweiten Weltkrieges auf deutschem Boden fotografisch dokumentierte.¹³⁷ Es handelt sich dabei um Kontaktbögen mit rund 2.100 Aufnahmen.¹³⁸ Aus Deutschland stammen ihre sowohl eindrucklichsten als auch bekanntesten Fotografien, was nicht zuletzt daran liegt, dass diese Bilder am häufigsten reproduziert wurden.¹³⁹ In Anlehnung an den gleichnamigen Reiseführer beschrieb Miller ihre Route durch das besiegte Deutschland als „Baedeker-Führung“¹⁴⁰ und legte im Zuge ihrer Berichterstattung aus Deutschland großen Wert auf die Betonung ihrer Abneigung gegenüber Deutschland und seiner Bevölkerung.

Zwischen März und Mai 1945 überschlugen sich die Ereignisse und Miller folgte den amerikanischen Truppen in rasantem Tempo durch den Westen und Süden des Landes. Ihre Berichterstattung aus Deutschland nahm ihren Beginn in Köln, Aachen und Bonn. Im Anschluss fotografierte sie unter anderem in Ludwigshafen, Frankfurt am Main, Buchenwald und Weimar. Von dort ging es im April weiter Richtung Leipzig, Torgau, Nürnberg und Dachau und schlussendlich nach München und Berchtesgaden.¹⁴¹ Während die zivile Infrastruktur in großen Städten wie Köln oder Leipzig durch die anhaltenden Bombardierungen weitestgehend zum Erliegen gekommen war, präsentierten sich die ländlichen Gegenden beinahe unversehrt.¹⁴²

In einer Dienstmeldung an Audrey Withers schrieb Miller über ihre Zeit in Deutschland:

„[...] die Dinge bewegen sich sehr schnell, wie du vielleicht bemerkst, und hier zieht Lee entweder weiter, wenn sie an Ort und Stelle bleiben will, oder sitzt fest, wenn sie weg will. Kaum habe ich mich hingesetzt, um einiges zu verdauen und ein paar Tatsachen zu eliminieren, schon hat sich der Krieg so schnell weiterbewegt, dass das Hauptquartier der Armee im nächsten Gebäude ist [...]. Da ich dieselbe Hose trage, die

¹³⁷ Vgl. Bessel 2018, S. 7.

¹³⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 11.

¹³⁹ Vgl. Bessel 2018, S. 7.

¹⁴⁰ Miller 2015, S. 202.

¹⁴¹ Vgl. Katharina Menzel-Ahr, *Korrespondentin für Vogue in Deutschland*, in: Karin Baumstark (Hg.), Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 41-53, hier S. 43.

¹⁴² Vgl. Bessel 2018, S. 23-25.

ich trug, als ich Paris vor sechs Wochen verließ, und mein anderes Hemd verlorengegangen ist, bleibt mir nur, immer weiter zu ziehen.“¹⁴³

Millers Fotografien dokumentieren auf eindrucksvolle Weise sowohl das Vorrücken der Siegermächte als auch das Leben am Ende des Krieges in Deutschland. In Analogie zu ihren Reportagen bemühte sich Miller auch in Hinblick auf ihre Fotografien keineswegs um eine objektive Berichterstattung.¹⁴⁴ Es lag ihr im Sinn amerikanischer Kriegspropaganda vielmehr daran, die alliierte Sicht auf Deutschland und die Deutschen mithilfe ihrer Bilder fortzuschreiben und zu festigen.

Richard Bessel bezeichnet ihre Fotografien demzufolge als

„[...] ein faszinierendes Dokument [...], das zu erkennen gibt, wie Deutschland in den Augen der Amerikaner erschien, die eintrafen, als das NS-Regime zusammenbrach und die deutsche Bevölkerung sich mit einer bedingungslosen Niederlage abfinden und damit beginnen musste, in einem besetzten Land in einer Nachkriegswelt ein Leben für sich aufzubauen.“¹⁴⁵

Am Ende eines Krieges dominieren aufseiten der Sieger generell Fotografien von großem propagandistischem Wert, mit denen oftmals entscheidende Schlachten, Abkommen zwischen den Kriegsparteien, Plünderungen, Siegesfeiern, Vergeltungstaten oder die Heimkehr der Truppen dokumentiert werden.¹⁴⁶ In diesem Zusammenhang kommt insbesondere Millers Selbstporträt in Hitlers Badewanne ein besonderer Stellenwert zu.

Abgesehen von ihrer Parteilichkeit war Miller viel daran gelegen, den allgemeinen Anforderungen des Journalismus zu genügen, indem sie nach Motiven mit hoher Aussagekraft Ausschau hielt und auf die subtile, diffuse Bildsprache ihrer Pariser Zeit verzichtete. Dies hätte dem von ihr angestrebten dokumentarischen Gehalt der Bilder widersprochen.¹⁴⁷ Dabei griff sie wiederholt auf bewährte Bildformeln wie Rahmungen und Durchblicke sowie Kompositionen mit diagonalen Linien zurück. Motive wie Skulpturen oder Bild im Bild verweisen auf ihre Prägung durch den Surrealismus.¹⁴⁸

Vor deren Veröffentlichung mussten die Fotografien vom britischen Ministry of Information genehmigt werden. Miller hatte darüber hinaus keinerlei Einfluss auf die weitere Auswahl und

¹⁴³ Miller 2015, S. 199.

¹⁴⁴ Vgl. Bessel 2018, S. 27.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Anne Wilkes Tucker, *War's End*, in: Anne Wilkes Tucker/Will Michels/Natalie Zelt (Hg.), *War/Photography. Images of Armed Conflict and its Aftermath* (Kat. Ausst. Museum of Fine Arts, Houston 2012/2013 u.a.), New Haven 2012, S. 488-492, hier S. 489.

¹⁴⁷ Vgl. Menzel-Ahr 2023, S. 44.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

Bearbeitung ihrer Bilder. Es oblag vielmehr den Redakteur*innen, die Aussagekraft der Fotografien mittels Bildunterschriften und Layout zu steuern.¹⁴⁹ Schließlich veröffentlichte *Vogue* nur einen Bruchteil der in Deutschland entstandenen Bilder. Die amerikanische *Vogue* publizierte ihre Reportagen im Mai und Juni 1945, die britische Ausgabe im Mai, Juni und Juli 1945.¹⁵⁰ Im Folgenden stehen ausgewählte Kriegsfotografien aus Leipzig, den Konzentrationslagern Buchenwald und Dachau sowie Adolf Hitlers und Eva Brauns Privaträumlichkeiten in München im Zentrum meines Interesses.

3.1 Die Selbstmorde in Leipzig

Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass Suizide bei Kriegsende zur Tagesordnung gehörten und ein häufiges Motiv alliierter Fotograf*innen darstellten, attestierte Lee Miller den Deutschen eine ausgeprägte Todessehnsucht. Aus Scham oder Angst vor Vergeltung sahen nicht wenige im Tod aus eigener Hand den letzten Ausweg. Die eindrücklichsten und theatralischsten Bilder dieses Sujets stammen aus dem Leipziger Rathaus, von wo Miller in gewohnt ironischem Tonfall berichtete, jedoch ohne auf die möglichen Ursachen einzugehen.¹⁵¹ Sie verzichtete ferner auf eine namentliche Nennung der Toten.¹⁵²

„Die Liebe zum Tod, die das Grundmuster deutscher Existenz darstellt, holte auch die hohen Beamten des Regimes ein. Sie gaben eine große Party, sprachen einen Toast auf den Tod und Hitler aus und vergifteten sich. In einem der Büros sitzt ein grauhaariger Mann am Schreibtisch, den nach vorn gebeugten Kopf auf seinen verschränkten Händen. Ihm gegenüber lehnt gegen einen Stuhl eine verbrauchte Frau mit aufgerissenen Augen und einer getrockneten Blutspur am Kinn. Auf der Sofalehne hingestreckt liegt ein Mädchen mit außergewöhnlich hübschen Zähnen, wächsern und stumpf. Ihre Krankenschwesternuniform ist mit abgebröckeltem Putz bedeckt, der von der Schlacht um das Rathaus herrührt, die nach ihrem Tod draußen tobte. Ein Zimmer weiter liegt die monströse Hülle eines Mannes in der Uniform eines Volkssturm-Generals auf dem Rücken. Ein weiteres Gruppenbild einer Familie dann im dritten Empfangszimmer. Im Keller hatten zwei SS-Männer Brandy getrunken und danach Selbstmord begangen.“¹⁵³

¹⁴⁹ Vgl. Hanreich 2015, S. 48.

¹⁵⁰ Vgl. Menzel-Ahr 2023, S. 44.

¹⁵¹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 144-145.

¹⁵² Vgl. Bronfen 2023, S. 28.

¹⁵³ Miller 2015, S. 217-218.

Neben Lee Miller fotografierten unter anderem auch Margaret Bourke-White sowie J. Malan Heslop im Leipziger Rathaus.¹⁵⁴ Patricia Allmer konstatiert, dass Miller im Unterschied zu ihren Kolleg*innen, welche die Begebenheiten möglichst authentisch dokumentierten, ihre Bildkompositionen mit Bedacht wählte und sorgsam inszenierte.¹⁵⁵ In Analogie zu Millers beißendem Tonfall strotzen auch ihre Bilder aus dem Leipziger Rathaus buchstäblich vor Ironie und Spott. Die Aufnahmen der Familie Lisso erwecken den Eindruck, dass die Nationalsozialist*innen selbst ihren Tod inszenierten und den Untergang des Dritten Reichs als performativen Akt ihrer schwindenden Macht nützten.¹⁵⁶

Im Gegensatz zu Miller zeichnet sich Bourke-Whites Berichterstattung der makabren Szenerie durch einen vergleichsweise sachlich-nüchternen Tonfall aus. In der mit *Tod schien der einzige Ausweg* betitelten Reportage beschrieb sie die Situation im Rathaus mit folgenden Worten:

„Auf den massiven Ledermöbeln lehnte eine Familiengruppe, die so intim und lebendig wirkte, daß man kaum glauben konnte, daß diese Menschen nicht mehr am Leben waren. Am Schreibtisch saß Dr. Kurt Lisso, den Kopf in die Hände gelegt, als ob er ausruhen wollte. Auf dem Sofa lag seine Tochter und in dem dick gepolsterten Armsessel saß seine Frau. Die Ausweise und Dokumente der ganzen Familie waren ordentlich auf dem Schreibtisch ausgebreitet, daneben stand die Flasche Pyrimal, mit dem sie sich offenbar umgebracht hatten. [...] Auch andere Zimmer in der Nähe bargen solch totenstille und schweigsame Gestalten. Am auffallendsten war der Befehlshaber des Volkssturms in seiner schönen Uniform mit einem Hitlerbild neben sich.“¹⁵⁷

In Bezug auf die Herangehensweise lassen sich große Unterschiede zwischen Miller und Bourke-White feststellen. Bourke-White war bekannt dafür, schnell zu arbeiten und bevorzugte dabei einen von Distanz geprägten Blick auf das jeweilige Geschehen. Sie beschrieb ihre Zeit als Kriegskorrespondentin später als „twilight of the gods. No time to think about it or interpret it. Just rush to photograph it, write it, cable it. Record it now, think about it later.“¹⁵⁸ Im Unterschied zu Miller ließ sie sich wenig bis keine Zeit, um sich mit formalen und kompositionellen Aspekten zu beschäftigen.¹⁵⁹ Dabei ist Millers sehr konträre

¹⁵⁴ Vgl. Patricia Allmer, *Lee Miller. Photography, Surrealism and Beyond*, Manchester 2016, S. 159.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 160.

¹⁵⁶ Vgl. Zox-Weaver 2011, S. 174.

¹⁵⁷ Margaret Bourke-White, *Deutschland, 1945 (Dear Fatherland Rest Quietly). Geschrieben und fotografiert von Margaret Bourke-White*, München 1979, S. 68-69.

¹⁵⁸ Margaret Bourke-White o. J., zit n. Hilditch 2017, S. 88.

¹⁵⁹ Vgl. Hilditch 2017, S. 88.

Herangehensweise mit Sicherheit auf ihre langjährigen Erfahrungen in der Studioarbeit zurückführen.¹⁶⁰

Lee Miller konzentrierte sich mit der Familie des stellvertretenden Leipziger Bürgermeisters Kurt Lisso und dem Volkssturmgeneral¹⁶¹ auf zwei Szenerien.¹⁶² Von den 21 Bildern aus dem Leipziger Rathaus¹⁶³ wurde nur die Einzelaufnahme der Tochter des Bürgermeisters im Rahmen der Reportage *Nazi Harvest* in der Juni-Ausgabe der amerikanischen *Vogue* veröffentlicht (Abb. 5).¹⁶⁴ Sowohl Miller als auch Bourke-White widmeten der toten Familie Lisso mehrere Aufnahmen. Bourke-White wählte für das bekannteste unter ihren in *Life* veröffentlichten Bildern der Familie einen erhöhten Standpunkt (Abb. 6).¹⁶⁵ Während Carol Zemel dies als wichtiges Indiz für den inspizierenden Blick der Siegermacht deutet,¹⁶⁶ sieht Elisabeth Bronfen darin eine Parallele zu Bourke-Whites berühmten Luftaufnahmen.¹⁶⁷ Demgegenüber steht Millers völlig konträre, „ihrem surrealistischen Blick angepasste ästhetische Einrahmung.“¹⁶⁸ Für eine Aufnahme positionierte sich Miller hinter dem Schreibtisch (Abb. 7). Dadurch war es ihr möglich, sowohl die Familie als auch das an den Türrahmen gelehnte Hitlerporträt ins Bild zu bekommen. Miller befand sich direkt hinter dem Familienvater und fotografierte von einem lediglich leicht erhöhten Standpunkt aus.¹⁶⁹ Da sich Miller bis auf Augenhöhe an die Porträtierten heranwagte, wirken ihre Fotografien im Vergleich mit Bourke-Whites Bildern weniger distanziert.

Das Fehlen des Hitlerbildes auf Bourke-Whites Aufnahme ist ein Indiz dafür, dass sich die Fotografinnen mit zeitlichem Abstand im Rathaus aufhielten und die Positionierung des Bildes einer bewussten Inszenierung diente.¹⁷⁰ Dies deckt sich mit folgender Bemerkung des

¹⁶⁰ Vgl. Ute Wrocklage, „Believe It“. *Lee Millers Fotografien der befreiten Konzentrationslager Buchenwald und Dachau für das Modemagazin Vogue*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller* (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015, S. 70-82, hier S. 76.

¹⁶¹ Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Allmer 2016, S. 162.

¹⁶² Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 145.

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Allmer 2016, S. 162.

¹⁶⁵ Vgl. Hanreich 2015, S. 52. Für eine weitere Abbildung einer Fotografie dieser Szenerie von Margaret Bourke-White siehe: Bourke-White 1979, Abb. 44.

¹⁶⁶ Vgl. Carol Zemel, *Emblems of Atrocity. Holocaust Liberation Photographs*, in: Shelley Hornstein/Florence Jacobowitz (Hg.), *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, Bloomington 2003, S. 201-219, hier S. 213.

¹⁶⁷ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Faszinierende Zerstörung des Krieges: Drei weibliche Ansichten*, in: Elisabeth Bronfen/Daniel Kampa (Hg.), *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne. Drei Frauen berichten über den Krieg: Margaret Bourke-White, Lee Miller und Martha Gellhorn*, Hamburg 2015, S. 297-354, hier S. 349.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 147.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

Kriegskorrespondenten Edward Ward, der das Bild in einer Rundfunk-Aufnahme über die Leipziger Selbstmorde erwähnte. Zu diesem Zeitpunkt hing das Bild offensichtlich noch an der Wand: „A large picture of Hitler looked down at this grizzly spectacle.“¹⁷¹ In Millers Bild blickt Hitler nicht mehr auf die Szenerie herab, sondern blickt die Betrachtenden als Teil der Gruppe direkt an. Das Bild Hitlers als wichtiger Teil innerhalb Millers Bildkompositionen wird vor allem im Zusammenhang mit Hitlers und Brauns Privaträumen in München eine wichtige Rolle spielen.

Ein Blick auf den mit Staub und Schutt bedeckten Schreibtisch beweist, dass sowohl der Tote als auch die am Tisch stehenden Gegenstände bewegt worden waren. Allmer weist darauf hin, dass dies auf Plünderungen durch alliierte Soldaten, unachtsames Verhalten vonseiten der zahlreichen Fotograf*innen und Korrespondent*innen und nicht zuletzt auf biochemische Prozesse, die im Zuge der Leichenstarre auftreten, zurückgeführt werden kann.¹⁷²

Die Familie suizidierte sich im selben Raum, wofür sich jedes Familienmitglied auf einer eigenen Sitzgelegenheit platzierte. Millers Fotografie suggeriert dennoch eine gewisse Zusammengehörigkeit der Gruppe, die durch das Hitlerbild zusätzlich verstärkt wird. Von Millers Standpunkt aus scheinen die Toten gemeinsam mit Hitlers Porträt einen Kreis zu bilden. Während Mutter und Tochter parallel und mit ausgestreckten Beinen daliegen, sitzt Kurt Lisso mit nach vorn geneigtem Oberkörper am Schreibtisch, die Stirn auf den Händen abgelegt. Seine Körperhaltung könnte genauso gut als Zeichen von Resignation oder Scham gedeutet werden.¹⁷³ Hierin besteht ein weiterer Unterschied zu Bourke-Whites Aufnahmen: Lissos Unterarm ist hier vom Tisch gerutscht. In dieser schrägen Position ist seine Stirn auf der Tischplatte zu liegen gekommen.¹⁷⁴

In Übereinstimmung mit Bourke-White porträtierte Miller jeden Leichnam einzeln,¹⁷⁵ wobei insbesondere Regina Lisso großes Interesse bei ihr geweckt haben dürfte. Eine Nahaufnahme Millers zeigt die junge Krankenschwester, die diagonal auf einem massiven Ledersofa liegt und sich insbesondere durch ihre ruhige und poetische Bildsprache auszeichnet (Abb. 8). Der nach hinten geneigte Kopf und die linke Schulter ruhen auf der Armlehne. Die Position ihres Körpers mit dem am Bauch abgelegten rechten Arm erweckt im Zusammenspiel mit den geschlossenen

¹⁷¹ Edward Ward, *Leipzig. Suicides in Rathaus 19.4.1945*, in: *Victory in Europe 1944/45*. Archive British Broadcast Recordings including the Battle of Arnheim, the Rhine Crossing & the Defeat of Germany, Audiodatei, 2:02, 2008, URL: <https://open.spotify.com/intl-de/track/5fHsaYhYWXpc2Ad5Py7gIM> [16.08.2023].

¹⁷² Vgl. Allmer 2016, S. 167-168.

¹⁷³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 148.

¹⁷⁴ Vgl. Allmer 2016, S. 168.

¹⁷⁵ Vgl. Hanreich 2015, S. 52.

Augen und dem leicht geöffneten Mund den Eindruck, die junge Frau würde schlafen. Sie trägt einen zugeknöpften dunklen Mantel, auf dessen linkem Ärmel eine gut sichtbare Binde des Deutschen Roten Kreuzes angebracht ist. Das Licht fällt von links herein und betont neben der Rückwand des Sofas vor allem die linke Hand sowie die Kehle der Toten. Miller schnitt die Beine knapp unter der Hüfte ab, wodurch weder die weiße Schwestertracht noch ihre ausgestreckten Beine zu sehen sind. Im Kontrast zur zerschlissenen Armlehne scheint die Rückwand des Sofas bis auf ein irritierendes Detail makellos: Direkt über der Schulter der Toten hat sich ein Zierknopf gelöst und hängt lose herab. Der herabhängende Zierknopf wirft Fragen auf, steht er doch möglicherweise in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tod der jungen Frau. Er könnte sich gelöst haben, als die sterbende Regina Lisso auf die Armlehne herabsank.¹⁷⁶

Auch J. Malan Heslop wagte sich für sein Porträt von Regina Lisso sehr nah an die Tote heran (Abb. 9). Durch den gewählten Bildausschnitt ist das mächtige Ledersofa bei Heslop nicht als solches zu erkennen. Der Hintergrund erscheint vielmehr diffus und das Leder wirkt im direkten Vergleich mit Millers Bild sehr matt. Im Gegensatz zu Miller, die sich beinahe auf Augenhöhe mit der Toten befand, fotografierte Heslop aus einer leicht erhöhten Position. Es fällt zudem auf, dass Lissos Kopf hier – anders bei Millers Aufnahme, wo der Kopf nach hinten geneigt ist – seitlich zu den Betrachter*innen gedreht ist und sich parallel zum Bildvordergrund befindet. Dadurch ist nicht nur ihr Gesicht vollständig zu sehen, sondern auch die verrutschte Haube mit dem roten Kreuz ist gut zu erkennen. Ein starker Lichtreflex betont den unteren Teil der Haube sowie eine Haarsträhne, die sich aus der Frisur gelöst hat und das Gesicht der Frau seitlich einrahmt. Heslop schnitt die Porträtierte knapp unterhalb der Brust ab. Anders als im Fall von Millers Aufnahme, die durch die diagonale Lage der Toten besticht, scheint sie hier horizontal positioniert zu sein. Das Bild wird durch eine parallel zur Armlehne des Sofas verlaufende Diagonale geteilt. Dabei steht das hell erleuchtete Gesicht der Krankenschwester in starkem Kontrast zur rechten Bildhälfte, die völlig im Dunklen liegt. Aufgrund des gewählten Bildausschnitts, der unterschiedlichen Positionierung der Toten sowie des Fehlens effektvoller Licht-Schatten-Modulationen, wirkt das Bild weniger dramatisch als Lee Millers Nahaufnahme. Zudem wirkt das Gesicht der Toten bei Heslop stumpf und fahl und lässt dadurch jene Ästhetik und Poetik vermissen, welche Millers Aufnahme auszeichnen. Während Miller die Betrachtenden mit einer vielschichtigen Bildkomposition konfrontiert, dominiert bei Heslop der dokumentarische Charakter.

¹⁷⁶ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 150.

Dass Regina Lisso sowohl ihre Schwestertracht als auch einen Mantel trägt, wirft weitere Fragen auf. Menzel-Ahr sieht in dem Mantel ein mögliches Indiz dafür, dass die junge Frau in Eile war und erst kurz vor ihrem Tod im Rathaus eintraf oder aber die Flucht vor den herannahenden Alliierten in Betracht zog.¹⁷⁷ Vermutlich war es ihr in Anbetracht der Inszenierung ihres eigenen Todes besonders wichtig, den Mantel mit der Armbinde und ihre Schwestertracht zu tragen. Hilary Roberts interpretiert die Kleidung der Toten als Teil einer bewussten Inszenierung.¹⁷⁸ Zweifelsohne verleiht ihr die uniformierte Kleidung ein sehr akkurates Erscheinungsbild und entspricht in gewisser Weise dem Klischee der ordentlichen Deutschen.¹⁷⁹

Ich möchte in diesem Zusammenhang an jene Fotografien für *Vogue* erinnern, mit denen die Beteiligung von Frauen im Kriegsdienst propagiert wurde. Wenngleich unter anderen Voraussetzungen, war auch die Krankenschwester Regina Lisso ihren patriotischen Pflichten nachgekommen und wurde von Miller in ihrer Arbeitskleidung fotografiert. Daneben ähnelt Millers Bemerkung über die hübschen Zähne der Toten in gewisser Weise *Vogues* Appell, das eigene Aussehen auch in Kriegszeiten nicht zu vernachlässigen.

Der Unterschied zwischen Millers Fotografien der britischen Krankenschwestern an der Front und der jungen Deutschen könnte dabei kaum größer sein: Während in den Feldlazaretten der Normandie Unerschrockenheit, Fleiß und Erschöpfung an der Tagesordnung standen, fand sie hier eine deutsche Krankenschwester in erstarrter und in gleichsam erotisch verzückter Pose auf einem Sofa vor. Insofern scheint mir Bronfens Feststellung, Miller habe die Tote „zum Inbegriff einer inszenierten Verschwendungssucht stilisiert“,¹⁸⁰ durchaus passend. Anders als von Miller intendiert, stellte die amerikanische *Vogue* Regina Lisso als Opfer des Nationalsozialismus dar. In der Bildunterschrift heißt es: „Leipzig Burgomaster’s [sic] pretty daughter, a victim of Nazi philosophy, kills self.“¹⁸¹

Im Zusammenhang mit den makellosen Zähnen merkt Menzel-Ahr zu Recht an, dass Miller mit dieser Äußerung die ungleich besseren Lebensumstände der Deutschen hervorheben wollte. Während die britische Bevölkerung aufgrund der schlechten Lebensmittelversorgung mit Zahnproblemen zu kämpfen hatte und sich mitunter keine zahnärztlichen Behandlungen leisten konnte, erfreuten sich die Deutschen bester Gesundheit.¹⁸²

¹⁷⁷ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 150.

¹⁷⁸ Vgl. Roberts 2015, S. 159.

¹⁷⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 148.

¹⁸⁰ Bronfen 2023, S. 28.

¹⁸¹ American *Vogue* Juni 1945, zit n. Allmer 2016, S. 162.

¹⁸² Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 151.

Mit der Wahl dieses spezifischen Bildausschnitts, der eine poetisch schöne Seite des Todes zeigt, gelingt es Lee Miller, Werturteile vonseiten der Betrachter*innen abzumildern. Hier wird nicht die Schreckensherrschaft der Nazis, sondern eine schöne tote Frau in Bild gesetzt.¹⁸³ Auf diese Weise weckt die Fotografie Assoziationen mit dem Topos des „schönen Todes“ bzw. der „schönen Leiche“. Damit werden jene um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufkeimenden Tendenzen einer „Ästhetisierung des Todes“¹⁸⁴ beschrieben, welche dazu dienten, den Sterbeprozess zu verschleiern beziehungsweise zu verschönern. Die Verschmelzung von Tod und Schönheit diente dem Ziel, Verlustängste sowohl in Bezug auf die eigene Individualität als auch die Trennung von einem geliebten Menschen besser bewältigen zu können.¹⁸⁵ Philippe Ariès beschreibt diese Entwicklung als „eine Illusion der Kunst. *Der Tod hat begonnen, sich zu verbergen [...]: er verbirgt sich unter der Schönheit* [Hervorhebung im Original].“¹⁸⁶ Der Topos der schönen, weiblichen Leiche erfreute sich auch in der Literatur der Romantik großer Beliebtheit und wurde von Edgar Allan Poe gar zum „dichterischste[m] Gegenstand auf Erden“¹⁸⁷ erhoben. Indem der weibliche Leichnam Ästhetik und Melancholie in sich vereint, ermöglicht er eine besondere Form künstlerischen Erlebens.¹⁸⁸

Das Motiv des „schönen Todes“ seine Zuspitzung in der Darstellung der weiblichen Leiche, einem kunsthistorischen Sujet, das sich mit Johann Heinrich Füsslis *Der Nachtmahr*¹⁸⁹ bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Bronfen hält diesbezüglich fest: „Die bildliche Darstellung toter Frauen war in der europäischen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts derart verbreitet, daß sich dieser Topos um die Mitte des letzten Jahrhunderts bereits gefährlich am Rande des Klischees bewegte.“¹⁹⁰

Auch die vorliegende Fotografie konfrontiert uns weder mit der Endgültigkeit des Todes noch mit äußeren Zeichen von Schmerz oder Gewalt. Das Gesicht der Porträtierten gleicht vielmehr der entspannten Mimik einer Schlafenden. Auf der einen Seite lässt uns Miller in Analogie zu ihren Kunstfotografien im Unklaren über die Realität. Auf der anderen Seite steht die Fotografie der jungen deutschen Frau, die sich offensichtlich guter Gesundheit erfreute und den Freitod für sich gewählt hatte, in starkem Kontrast zu den Fotografien der unzähligen anonymen Toten

¹⁸³ Vgl. Zemel 2003, S. 214.

¹⁸⁴ Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 131.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 130-131.

¹⁸⁶ Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München u.a. 1980, S. 601.

¹⁸⁷ Edgar Allan Poe 2003, zit. n. Andreas Heinemann, *Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*, Bielefeld 2015, S. 131, <https://doi.org/10.1515/9783839432143-fm>.

¹⁸⁸ Vgl. Heinemann 2015, S. 132.

¹⁸⁹ Für eine Abbildung des Werkes siehe: Christoph Becker (Hg.), *Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies* (Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1997/98), Ostfildern-Ruit 1997, S. 135.

¹⁹⁰ Bronfen 1994, S. 13.

in den Konzentrationslagern, die gegen ihren Willen der Todesmaschinerie des Nationalsozialismus zum Opfer gefallen waren.¹⁹¹ Wie auch im Fall späterer Beispiele scheute Miller nicht davor zurück, die Toten aus großer Nähe zu fotografieren und die Betrachter*innen direkt mit dem Geschehen zu konfrontieren.

Der entspannte, fast schon entrückte Gesichtsausdruck der Frau deutet, wenn auch nicht sofort auf den Tod, so doch auf einen anderen Bewusstseinszustand wie den Schlaf oder die Ekstase hin. Richard Calvocoressi verweist in diesem Zusammenhang auf Ähnlichkeiten mit Werken Gian Lorenzo Berninis und führt insbesondere die *Die Verzückung der heiligen Therese*¹⁹² als Vergleich an. Ohne näher darauf einzugehen, zieht der Autor Millers Nahaufnahme als Beweis dafür heran, „dass die Wahrnehmung Lee Millers primär von visuellen und kulturellen Mustern gelenkt wurde, bevor sie überhaupt die moralischen Implikationen in Betracht zog.“¹⁹³ Auch wenn sich durchaus Ähnlichkeiten in Bezug auf Gesichtsausdruck und Körperhaltung feststellen lassen, erscheint mir Calvocoressis sehr allgemein formulierter Verweis auf Berninis Skulptur wenig zielführend, zumal sich die dargestellte Ekstase auf einen christlich-religiösen Zusammenhang bezieht. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Darstellungen erotischer Lust lange Zeit nur unter dem Deckmantel von hingebungsvoller Gläubigkeit möglich waren.¹⁹⁴ In Anbetracht von Millers Verbindungen zur Pariser Avantgarde erachte ich eine Auseinandersetzung mit Referenzen der surrealistischen Kunst deshalb als sinnvoller.

Mit dieser Aufnahme bewegte sich Miller insofern innerhalb der surrealistischen Tradition, als das Porträt der jungen Frau Assoziationen mit der von André Breton formulierten „konvulsivischen Schönheit“¹⁹⁵ weckt. Dieses Schönheitsideal fußt auf Sigmund Freuds Theorien der Hysterie. Diese galt zunächst als ausschließlich weibliche Störung und wurde auf verdrängte sexuelle Wünsche zurückgeführt.¹⁹⁶ Breton stilisierte den hysterischen Anfall, bei

¹⁹¹ Vgl. Zemel 2003, S. 214.

¹⁹² Für eine Abbildung des Werkes siehe: Calvocoressi 2002, S. 13.

¹⁹³ Calvocoressi 2002, S. 13-14.

¹⁹⁴ Vgl. Juliane Müller/Sabine Schwerda, *Von der Hysterie zur Ekstase – Karriere eines Krankheits-Bildes*, in: Verena Krieger (Hg.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg 2006, S. 13-34, hier S. 26.

¹⁹⁵ In seinem Buch *L'Amour fou* umschreibt André Breton die „konvulsivische Schönheit“ wie folgt: „Die konvulsivische Schönheit wird erotisch-verhüllt, berstend-starr, magisch und umstandsbedingt sein oder sie wird nicht sein.“ André Breton, *L'Amour fou*, Frankfurt am Main 1985, S. 22.

¹⁹⁶ Vgl. Katherine Bottinelli/Susan Laxton, *Psychoanalytic Feminism and the Depiction of Women in Surrealist Photography*, in: UC Riverside Undergraduate Research Journal, 12 (1), 2018, S. 21-27, hier S. 22, <https://doi.org/10.5070/RJ5121039158>.

dem es sich um die körperliche Manifestation verdrängten, sexuellen Verlangens handelt, zum Inbegriff von Schönheit und Kreativität.¹⁹⁷

Salvador Dalí setzte sich in der Fotocollage *Le Phénomène de l'extase* mit dem Thema der Ekstase respektive dem Sujet der hysterischen Frau auseinander (Abb. 10). Die überwiegende Mehrzahl der Bilder zeigt männliche Ohren und weibliche Gesichter, die aufgrund ihrer verklärten Blicke und halbgeöffneten Münder an ekstatisches Lustempfinden denken lassen. Darüber hinaus sind eine weibliche Jugendstilskulptur, drei männliche Köpfe, ein schief gelagerter Stuhl sowie eine Jugendstlnadel zu sehen.¹⁹⁸ Vor allem das mittig positionierte Porträt weist aufgrund der Kopfhaltung mit geschlossenen Augen und leicht geöffnetem Mund große Ähnlichkeiten mit Millers Porträt auf. Die schmachttende, engelsgleiche Frau verkörpert die im Kontext surrealistischer Kunst typische *Femme enfant*.¹⁹⁹ Dass sich Miller eines avantgardistischen Schönheitsideals bediente, das nationalsozialistischen Ideologien zuwiderlief, zeugt indes von einer gewissen Ironie.²⁰⁰

Eine weitere Referenz gegenüber dem Surrealismus resultiert aus der scheinbar schlafenden Haltung der Porträtierten. Das Motiv der geschlossenen Augen begegnet uns in mehreren Beispielen surrealistischer Fotografie. David Alan Mellor²⁰¹ und Patricia Allmer²⁰² ziehen als Vergleichsbeispiel eine mit *Je ne vois pas la cachée* betitelte Fotomontage heran, die das Titelblatt der 1930 erschienenen Zeitschrift *La Révolution surréaliste* zierte (Abb. 11). Um ein mittig positioniertes Gemälde Rene Magrittes sind 16 Porträtfotografien surrealistischer Künstler angeordnet. Sowohl die weibliche Aktfigur auf dem Gemälde als auch die Porträtierten sind mit geschlossenen Augen abgebildet und verweisen dergestalt auf die Bedeutung unbewusster Erscheinungen wie das Träumen hin. Hier steht die Frau in ihrer Rolle als Muse im Zentrum des Interesses der träumenden Surrealisten, die ihr mit geschlossenen Augen zu huldigen scheinen.²⁰³

Ich möchte in diesem Zusammenhang auf eine Fotografie von Roland Penrose verweisen, auf der mit Lee Miller, Ady Fidelin, Nusch Eluard und Leonora Carrington vier Künstlerinnen mit

¹⁹⁷ Vgl. Müller/Schwerda 2006, S. 15-20.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁹⁹ Vgl. Bottinelli/Laxton 2018, S. 25.

²⁰⁰ Vgl. Patricia Allmer, *Lee Miller's Revenge on Fascist Culture*, in: *History of Photography*, 36 (4), 2012, S. 397-413, hier S. 406, <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.703374>.

²⁰¹ Vgl. David Alan Mellor, *Lee Miller*, in: Miria Swain (Hg.), *Wherever I am*. Yael Bartana, Emily Jacir, Lee Miller (Kat. Ausst. Modern Art Oxford, Oxford 2004), Oxford 2004, S. 51-64, hier S. 59.

²⁰² Vgl. Allmer 2012, S. 406.

²⁰³ Vgl. Chadwick 2021, S. 43.

geschlossenen Augen zu sehen sind (Abb. 12). Anders als das vorhergehende Vergleichsbeispiel bezieht sich die Fotografie nicht auf das Verhältnis zwischen männlichem Künstler und weiblicher Muse, sondern stellt die Frauen als eigenständige Künstlerinnen dar. Zudem suggeriert die körperliche Nähe zwischen den Frauen gegenseitiges Vertrauen. In Anlehnung an die oben genannte Fotomontage betont auch dieses Werk die Bedeutung des Unbewussten für die surrealistische Kunst. Lee Miller sitzt auf Ady Fidelins Schoß, vor ihnen kauert Leonora Carrington. Diese hat ihren linken Arm um die im rechten Bildvordergrund sitzende Nusch Eluard gelegt. Carringtons rechter Arm liegt auf Eluards Knie. Miller und Eluard halten eine Teetasse in Händen, was den Eindruck verstärkt, sie wären plötzlich eingeschlafen. In Analogie zu Millers Fotografie sind die Oberkörper der Frauen diagonal positioniert. Ihre Beine sind entweder aufgrund des Bildausschnitts oder der Überlagerungen abgeschnitten.

Auch ein Selbstporträt Millers aus Paris ist Ausdruck des Tagtraum-Sujets. Die Künstlerin fotografierte sich mit geschlossenen Augen vor dem Schaufenster einer Parfümerie (Abb. 13). Vom rechten Bildrand abgeschnitten, spiegelt sich ihr verschwommenes Bild im Fenster der Auslage.²⁰⁴

3.2 Die Konzentrationslager Buchenwald und Dachau

Mit diesem Kapitel über die befreiten Konzentrationslager Buchenwald und Dachau wende ich mich den bedrückendsten und schockierendsten Bildern innerhalb Millers Œuvre zu. Im Folgenden werde ich die Umstände ihrer Entstehung näher beleuchten und ethische Fragen in Hinblick auf Bilder aus Konzentrationslagern diskutieren. Mögliche Präferenzen der Fotografin in Bezug auf Motivwahl und fotografische Techniken werden mithilfe von Vergleichen mit Bildern ihrer Kolleg*innen veranschaulicht.²⁰⁵ Zudem wende ich mich der Frage zu, inwieweit Parallelen zu frühen fotografischen Beispielen von Gewalt und Tod bestehen.

3.2.1 Berichterstattung aus den befreiten Konzentrationslagern

In Bezug auf Darstellungen des Todes verhielt sich die Kriegsberichterstattung im Allgemeinen sehr zurückhaltend. Die Veröffentlichung von Fotos verwundeter oder getöteter amerikanischer Soldaten wurde erst Mitte des Jahres 1943 unter bestimmten Voraussetzungen erlaubt: Neben

²⁰⁴ Vgl. Conekin 2013, S. 47.

²⁰⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 154.

dem Verbot, die Identität der Männer auf den Bildern preiszugeben, durften diese weder entstellt noch verwundet abgebildet werden.²⁰⁶

Das unausgesprochene Tabu, tote oder sterbende Menschen zu fotografieren, wurde angesichts ungekannter Gräueltaten in den befreiten Konzentrationslagern über Bord geworfen. Anstatt sich mit ethischen Fragen auseinanderzusetzen, sahen es die Presseleute als ihre journalistische Pflicht an, über diese Schrecken zu berichten. Von den befreiten Konzentrationslagern versprach sich die Presse besonders sensationelle Reportagen und Motive. Sie dienten einerseits als Beweis für die Unmenschlichkeit der Nazis und rechtfertigten auf der anderen Seite den Kriegseintritt der alliierten Staaten. Möglicherweise geschah dies auch aus einem schlechten Gewissen heraus.²⁰⁷ Obgleich bereits während des Zweiten Weltkrieges fotografisches Material kursierte, das die Grausamkeiten des nationalsozialistischen Regimes bezeugte, verzichtete sowohl die britische als auch die amerikanische Regierung auf dessen Veröffentlichung. Zu groß war die Befürchtung, es könne sich dabei um Propaganda polnischen, sowjetischen oder jüdischen Ursprungs handeln.²⁰⁸ Als nun im April 1945 die ersten Bilder aus den befreiten Konzentrationslagern in den Wochenschaun und Printmedien verbreitet wurden, trafen sie auf ein unvorbereitetes Publikum.²⁰⁹

Es kam erschwerend hinzu, dass der Wahrheitsgehalt der ersten Augenzeugenberichte, die an die breite Öffentlichkeit gelangten, vielfach angezweifelt beziehungsweise als übertrieben abgetan wurde. Um die Glaubwürdigkeit der Berichte zu garantieren, schickten die Alliierten ihre Journalisten und Kongressabgeordneten vor Ort. Es sei darauf hingewiesen, dass sich zu diesem Zeitpunkt noch unzählige ehemalige Häftlinge in den Lagern befanden, die aufgrund ihrer miserablen körperlichen Verfassung zum Sterben verurteilt waren.²¹⁰ Um den Delegationen ein möglichst authentisches Bild von den Zuständen zu vermitteln, scheuten die Verantwortlichen nicht davor zurück, wiederholt Leichenstapel arrangieren zu lassen.²¹¹

Wenngleich die Bilder dazu dienten, das Gesehene zu bezeugen, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sich zu diesem Zeitpunkt kaum jemand der Reichweite und genauen Bedeutung des Geschehens bewusst war. Obwohl die zeitgenössischen Korrespondent*innen von dem

²⁰⁶ Vgl. Wrocklage 2015, S. 70.

²⁰⁷ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 154-155.

²⁰⁸ Vgl. Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London 2011, S. 5.

²⁰⁹ Vgl. Wrocklage 2015, S. 70.

²¹⁰ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 155.

²¹¹ Vgl. Volkhard Knigge, *Buchenwald*, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945-1995*, Frankfurt am Main 1998, S. 92-173, hier S. 97.

Grauen berichteten, das sich ihnen darbot, waren sie sich dabei weder der Reichweite noch der Bedeutung des Geschehens bewusst. So fanden Angehörige des Judentums in den ersten Berichten aus den Konzentrationslagern nur sehr selten Erwähnung. General Eisenhower erwähnte im Zusammenhang mit den Konzentrationslagern ausschließlich politische Gefangene.²¹² Auch Miller beschrieb die Häftlinge als „Franzosen, Belgier, Polen, Briten, Amerikaner und all jene aus 22 Ländern, die ihre Unschuldigen oder Zynischsten, ihre Talentiertesten, Aufsässigen und Unglücklichsten zu diesem großen Leichenberg beisteuerten.“²¹³

Die Aufnahmen gelangten erst an die Öffentlichkeit, nachdem am 12. April 1945 amerikanische Generäle das KZ Ohrdruf besichtigt hatten und ob der Grausamkeiten, die sich ihnen boten, Änderungen an der Bildpolitik vornahmen. Es wurde darüber hinaus beschlossen, dass Zivilist*innen Buchenwald und Dachau besuchen sollten, um jegliche Zweifel an der Existenz von Konzentrationslagern aus dem Weg zu räumen. Dieselben Beweggründe dürften die USA dazu bewogen haben, hochrangige amerikanische Politiker und Presseleute nach Buchenwald kommen zu lassen. Auch Winston Churchill veranlasste den Besuch einer Gruppe von Unterhausabgeordneten.²¹⁴

Einem Schreiben von *Vogue* an Miller ist zu entnehmen, dass die Zeitschrift kein Interesse an derartigen Berichten hatte. Dies wurde damit begründet, dass diese keinen Neuigkeitswert mehr hätten und ob ihrer schrecklichen Inhalte nicht zu *Vogue* passen würden.²¹⁵ Miller hielt sich zunächst an diese Vorgaben, appellierte aber wiederholt, der Berichterstattung über die Konzentrationslager unbedingt Glauben zu schenken. So auch in folgendem Schreiben an die Redaktion von *Vogue*:

„I don't take any pictures of these things usually as I know you wont [sic] use them. DON'T THINK FOR THAT REASON THAT EVERY TOWN AND EVERY AREA ISNT [sic] RICH WITH THEM; EVERY COMMUNITY [Hervorhebung im Original] has its big concentration camps, some like this for torture, and extermination ... well, wont [sic] write about it now ... just read the daily press and believe every word of it.“²¹⁶

²¹² Vgl. Sharon Sliwinski, *Visual Testimony. Lee Miller's Dachau*, in: *Journal of Visual Culture*, 9 (3), 2010, S. 389-408, hier S. 390, <https://doi.org/10.1177/1470412910380358>.

²¹³ Miller 2015, S. 204.

²¹⁴ Vgl. Wrocklage 2015, S. 70.

²¹⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 155.

²¹⁶ Lee Miller 1945, zit. n. Menzel-Ahr 2005, S. 156. Neben Miller insistierten viele weitere Korrespondent*innen darauf, den Berichten über die Konzentrationslager Glauben zu schenken. Für einen amerikanischen Radiosender berichtete Edward R. Murrow direkt aus Buchenwald: „I pray you to believe what I have said about Buchenwald. I have reported what I saw and heard, but only part of it. For most of it I have no words.“ Edward R. Murrow 1945, zit. n. Hilditch 2017, S. 139.

211 Aufnahmen aus Buchenwald sowie 96 weitere aus Dachau belegen, dass sich Miller letztlich nicht davon abhalten ließ, in den Konzentrationslagern zu fotografieren.²¹⁷ Mit den Bildern aus den befreiten Konzentrationslagern beanspruchte die Fotografie in einer bis dahin nie dagewesenen Deutlichkeit ihren dokumentarischen Gehalt. Sie sollten beweisen und beschreiben, was nicht in Worte gefasst werden konnte.²¹⁸ Miller schrieb diesbezüglich an Withers, dass die Bilder für sich sprechen würden und das Verfassen einer Reportage zu diesem Thema unnötig sei – außer *Vogue* würde sie explizit darum bitten.²¹⁹ Menzel-Ahr sieht darin eine Widersprüchlichkeit zu Millers Bildern aus der Zeit vor dem Krieg: „Ihre im Umfeld der Surrealisten entstandenen Arbeiten der Vorkriegszeit hatten doch gerade die Unzuverlässigkeit des fotografischen Blickes und die nur vermeintliche Beweiskraft der Fotografie thematisiert.“²²⁰ Diese fotografischen Dokumente der „Endlösung“ rufen bei den Betrachtenden sehr ambivalente Reaktionen hervor, deren emotionale Bandbreite zwischen Ablehnung, Entrüstung, Faszination und Empathie changiert.²²¹

Dass sich *Vogue* letztendlich doch dafür entschied, die Bilder zu veröffentlichen, hat nach Ansicht von Menzel vorrangig mit der Person Lee Millers zu tun, denn die Bilder selbst hatten zu dieser Zeit keinen Neuigkeitswert mehr.²²² Bezugnehmend auf die Fotos aus den befreiten Konzentrationslagern telegraphierte Miller an Audrey Withers: „I implore you to believe this is true.“²²³ In diesem flehentlichen Appell kommt unmissverständlich zum Ausdruck, dass es Miller explizit in Hinblick auf die Fotografien aus Buchenwald und Dachau darum ging, einen Beweis für die Gräueltaten der Nazis zu liefern. Daneben insistierte Miller mit Korrespondenzen wie „I would like to have *Vogue* on record as believing“²²⁴ darauf, den Bildern Glauben zu schenken und drängte damit auf eine Veröffentlichung, welche den dokumentarischen Gehalt ihrer Berichterstattung unterstreichen sollte. Gleichzeitig sollte damit

²¹⁷ Vgl. Wrocklage 2015, S. 74.

²¹⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 156. Als Überlebender des Holocaust hielt Primo Levi über den Stellenwert bildlicher Dokumente fest: „On many occasions, we survivors of the Nazi concentration camps have come to notice how little use words are in describing our experiences. Their ‘poor reception’ derives from the fact that we now live in a civilization of the image, registered, multiplied, televised, and that the public, particularly the young, is ever less likely to benefit from written information [...]; language is for the description of daily experience, but here it is another world, here one would need a language ‘of this other world’, a language born here.“ Primo Levi 1985, zit. n. Shelley Hornstein/Florence Jacobowitz, *Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, Bloomington 2003, S. 1-7, hier S. 1.

²¹⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 156.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Vgl. Annalisa Zox-Weaver, *When the War Was in Vogue. Lee Miller’s War Reports*, in: *Women’s Studies. An Inter-Disciplinary Journal* 32 (2), 2003, S. 131-163, hier S. 149, <https://doi.org/10.1080/00497870310062>.

²²² Vgl. Menzel 2003, S. 56.

²²³ Lee Miller 1945, zit. n. Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, London 2021, S. 125.

²²⁴ Lee Miller o. J., zit. n. Menzel 2003, S. 56.

die Seriosität der Zeitschrift abseits von Konsum, Werbung und Schönheit unter Beweis gestellt werden. Nach Vorstellung von Miller sollte sich *Vogue* so von jenen Printmedien absetzen, welche die nationalsozialistischen Verbrechen anzweifelten oder gar leugneten. Schließlich wurde Millers Berichterstattung aus Buchenwald insofern „voguesiert“²²⁵, als diese zwischen Mode, Kochrezepten und Werbeanzeigen veröffentlicht wurde.²²⁶

Indem die amerikanische *Vogue* Millers Reportage mit *Believe It* betitelte, stellte sie weniger die Verbrechen der Nazis, sondern vielmehr die Erlebnisse ihrer Korrespondentin in den Mittelpunkt ihrer Berichterstattung. Dieser Eindruck wird durch den Umstand unterstrichen, dass Lee Millers Name sowohl in der Überschrift als auch unter dem Bild des Leichenstapels genannt wird (Abb. 14). Auf diese Weise bot *Vogue* einerseits ihren Leserinnen die Möglichkeit, sich mit Millers Erfahrungen in Deutschland zu identifizieren. Auf der anderen Seite rechtfertigten Millers Reportagen aus den befreiten Konzentrationslagern einmal mehr die Publikation einer Modezeitschrift in entbehnungsreichen Zeiten.²²⁷

In der amerikanischen *Vogue* erschienen im Juni 1945 fünf Fotos des KZ Buchenwald im Zusammenhang mit Millers Artikeln *Germans Are like This*, *Believe It* und *Nazi Harvest*. Bei der Montage der vier Fotos von *Germans Are like This* wurde auf einen starken inhaltlichen Kontrast gesetzt, indem Bilder des heilen Deutschland den Schreckensszenarien der soeben befreiten Konzentrationslager gegenübergestellt wurden (Abb. 15). Neben einer Mutter mit ihrer dreiköpfigen Kinderschar befindet sich das Bild von KZ-Häftlingen, die nebeneinander vor einem Berg menschlicher Knochenreste stehen. Da die Aufnahme beschnitten wurde und die Männer nur bis zur Brust zeigt, wird der Blick auf den Knochenhaufen gelenkt. Darunter befindet sich das Bild einer idyllischen Kleinstadt direkt neben einer Aufnahme aus Buchenwald, die drei Krematoriumsöfen zeigt. In zwei der Öfen sind noch Knochenreste zu erkennen.²²⁸ Mithilfe dieser Layout-Technik verfolgte *Vogue* „eine Anklage aller Deutschen, die als Kollektiv – Frauen und Kinder eingeschlossen – Schuld an den Verbrechen tragen.“²²⁹ Vom Ruf nach Verantwortung und Schuld ist auch Millers Artikel *Believe It* geprägt, den die ganzseitige Aufnahme eines Leichenberges sowie das viertelseitige Foto eines toten SS-

²²⁵ Menzel 2003, S. 55.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 56.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 56-57.

²²⁸ Vgl. Wrocklage 2015, S. 72.

²²⁹ Ebd.

Mannes begleitet, der sich an einem Heizkörper stranguliert hatte. Auch hier wurden die Fotos beschnitten, um so die Bildaussage zu konkretisieren.²³⁰

Konträr dazu veröffentlichte die britische *Vogue* lediglich ein Foto aus den Konzentrationslagern. Im Juni 1945 erschien ein mit *Scales of Justice* überschriebener Fotoessay, mit dem weniger das Ziel verfolgt wurde, die Folgen des Krieges aufzuarbeiten, als vielmehr Optimismus und Siegesstimmung verbreitet werden sollten.²³¹ Dass sich die amerikanische *Vogue* dem Konzentrationslager Buchenwald ausführlicher widmete als ihr britisches Pendant, geht auf eine große mediale Aufklärungskampagne der USA zurück, mit der Spekulationen über die Konzentrationslager verhindert werden sollten.²³² Dennoch muss die Veröffentlichung dieser explizit schockierenden Aufnahmen im Zusammenhang mit Lee Millers relativ großer journalistischer Freiheit verstanden werden. *Vogue* hätte sich in Bezug auf Millers Kriegsberichterstattung zweifelsohne mit typischen Frauenthemen wie etwa dem Alltagsleben von Frauen in den besetzten Gebieten zufriedengegeben und veröffentlichte die Bilder aus den Konzentrationslagern nur deshalb, weil diese von Miller geliefert worden waren. Es ist zu bezweifeln, dass die Zeitschrift andernfalls auf den allgemeinen Pool von Kriegsfotografien zurückgegriffen hätte.²³³

Achtundvierzig Jahre später, 1993, berichtete David E. Scherman in einem Brief davon, bei seiner Kollegin eine Art Faszination beobachtet zu haben: „If she had any emotional reaction at all it was almost orgasmic excitement over the magnitude of the story. She was, in her quiet, methodical, practical way, in seventh heaven, shooting a scoop.“²³⁴ Wie von Scherman treffend beschrieben, stand Miller ständig unter Adrenalin und setzte alles daran, zu den ersten zu gehören, die am jeweiligen Schauplatz eintrafen. Um dies zu bewerkstelligen, waren große Mengen von Alkohol, Nikotin, Bazedrin und Schlaftabletten nötig.²³⁵

Weder Millers Korrespondenzen noch ihre Reportagen lassen konkrete Rückschlüsse auf ihre emotionale Verfasstheit angesichts der grauenhaften Zustände in den Konzentrationslagern zu. Viele ihrer Kolleg*innen beschrieben, dass ihnen das konzentrierte Arbeiten dabei half, den Anblick des Grauens zu verkraften. Zum einen konnten mithilfe journalistischer Tätigkeiten wie dem Fotografieren negative Gefühle wie Hilflosigkeit und Trauer verdrängt werden. Auf

²³⁰ Vgl. Wrocklage 2015, S. 74.

²³¹ Vgl. Hilditch 2017, S. 141.

²³² Vgl. Wrocklage 2015, S. 74.

²³³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 244.

²³⁴ David E. Scherman 1993, zit. n. Menzel-Ahr 2005, S. 156.

²³⁵ Vgl. Melody Davis, *Lee Miller. Revisiting the Enemy*, in: Lynn Hilditch (Hg.), *Lee Miller's Surrealist Eye. New Insights*, Cambridge 2022, S. 104-117, hier S. 111-112.

der anderen Seite diente ihre Arbeit als Rechtfertigung für eine Art des Voyeurismus. Die Kamera fungierte gewissermaßen als Schutzschranke,²³⁶ mit deren Hilfe die traumatischen Ereignisse aus einer gewissen Distanz betrachtet werden konnten.²³⁷

Dies deckt sich mit den Erinnerungen Bourke-Whites. Sie schreibt von einer „selbst auferlegten Stumpfheit“²³⁸, die vonnöten war, um in den befreiten Konzentrationslagern zu fotografieren:

„Die Menschen fragten mich oft, wie man solche Greuel überhaupt fotografieren könne. Ich konnte es nur mit einem Vorhang vor dem Herzen. Als ich die Mordlager fotografierte, hatte ich den schützenden Vorhang so dicht zugezogen, daß ich oftmals erst wußte, was ich aufgenommen hatte, als ich die Abzüge meiner eigenen Fotografien sah. Mir war, als sähe ich diese Greuel zum erstenmal.“²³⁹

Indem Miller am Ende ihrer Reportage *Germany, the War that Is Won* davon berichtet, dass es in Anbetracht der Zustände in den Lagern sogar den abgehärtetsten Soldaten übel geworden war, geht sie zumindest indirekt darauf ein, dass sie viel Mut aufbringen musste, um sich dem Horror der Konzentrationslager zu stellen.²⁴⁰

Das Konzentrationslager Buchenwald wurde am 11. April 1945 befreit. Lee Miller traf kurze Zeit später ein, wobei das genaue Datum ihrer Ankunft sowie ihre Aufenthaltsdauer nicht bekannt sind.²⁴¹ Als einziger Anhaltspunkt dienen Millers Fotos der Weimarer Bürger*innen, die am 16. April zu einer Besichtigung des Konzentrationslagers angehalten wurden. Wrocklage schließt aus den unterschiedlichen Lichtverhältnissen der Buchenwald-Fotos, dass sich Miller mindestens an einem weiteren Tag in Buchenwald aufgehalten haben musste.²⁴²

Buchenwald wurde 1937 errichtet und zählte zu den größten Konzentrationslagern in Deutschland. Schätzungen zufolge waren in dem unter dem Motto „Vernichtung durch Arbeit“ stehenden Konzentrationslager zwischen 1937 und 1945 238.380 Menschen interniert, 56.000 von ihnen fanden einen gewaltsamen Tod.²⁴³

²³⁶ Margaret Bourke-White schrieb dazu in ihrer Biografie: „Mit der Kamera zu arbeiten, bedeutete fast eine Erlösung, weil sich damit etwas wie eine schwache Schranke zwischen mich und das Entsetzen schob.“ Margaret Bourke-White, *Licht und Schatten. Mein Leben und meine Bilder*, München u.a. 1964, S. 235.

²³⁷ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 157.

²³⁸ Bourke-White 1964, S. 236.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. Rühse 2022, S. 125.

²⁴¹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 159.

²⁴² Vgl. Wrocklage 2015, S. 74.

²⁴³ Vgl. Court 2021, S. 117.

In ihrer *Vogue*-Reportage *Germany, the War that Is Won* berichtet Miller über Buchenwald in gewohnt zynischer Art und Weise, indem sie die Deportationen mit Tourismus und Sightseeing in Verbindung setzt:

„Zu meiner ganz ausgezeichneten Baedeker-Führung durch Deutschland gehören auch viele Orte wie Buchenwald, die in meiner Ausgabe von 1913 noch nicht erwähnt wurden, und, falls es eine weitere Ausgabe geben sollte, bezweifle ich, dass sie Erwähnung finden werden. Schließlich hat niemand in Deutschland jemals etwas von einem Konzentrationslager gehört, und ich vermute, dass dort auch niemand auf das Touristengeschäft besonders erpicht war. Besucher buchten jedenfalls ohne Ausnahme nur den Hinfahrtschein, und falls sie lange genug am Leben blieben, hatten sie reichlich Muße, die Sehenswürdigkeiten, sowohl historische als auch moderne, im Rahmen persönlicher und praktischer Erkundungen näher kennenzulernen.“²⁴⁴

Nur wenige Tage später, am 30. April 1945, kamen Lee Miller und David E. Scherman gemeinsam mit der 45. Division in Dachau an, das einen Tag zuvor befreit worden war.²⁴⁵ Als erstes Konzentrationslager war Dachau 1933 mit dem Ziel errichtet worden, politische Gegner des Nazi-Regimes festzuhalten.²⁴⁶

Im Vergleich zu Buchenwald weisen die Dachau-Fotos große Unterschiede in Bezug auf Millers methodische und motivische Herangehensweise auf. Die Fotografin legte in Dachau weniger Wert auf die Komposition der Bilder und zeigte stattdessen mehr Interesse daran, das Lager zu dokumentieren und die Menschen – sowohl Insassen als auch SS-Männer – zu porträtieren.²⁴⁷ Auch ihre Schilderung der Situation in Dachau fällt vergleichsweise nüchtern aus – so sie berichtete in einem Brief an Withers:

„Dachau hatte alles, was man je über ein Konzentrationslager hören wird oder sich weigern wird zu hören. Die großen staubigen Flächen, die von so vielen verdammten Füßen zertrampelt worden waren – Füße, die schmerzten und schlurften und die Kälte wegstampften und sich bewegten, um den Schmerz zu lindern, und schließlich nur noch dazu dienten, sie zur Todeskammer zu führen.“²⁴⁸

²⁴⁴ Miller 2015, S. 202.

²⁴⁵ Vgl. Wrocklage 2015, S. 78.

²⁴⁶ Vgl. Court 2021, S. 117.

²⁴⁷ Vgl. Wrocklage 2015, S. 78.

²⁴⁸ Miller 2015, S. 229-230.

3.2.2 Zeugenschaft – überlebende Häftlinge

Die Mehrzahl der Bilder aus Buchenwald und Dachau zeigt Überlebende. Miller respektierte die Würde der Menschen, indem sie von Aufnahmen Sterbender oder unzureichend Bekleideter Abstand nahm. Es war ihr zudem ein großes Anliegen, die Überlebenden nicht im Geheimen zu fotografieren. Das gegenseitige Einverständnis entsprach ihrer generellen Haltung als Fotografin, feindliche Soldaten und Täter bildeten hierbei die große Ausnahme. In diesen Fällen bediente sie sich ihrer Kamera, um ihre Überlegenheit zu demonstrieren und Vergeltung an den Deutschen zu üben.²⁴⁹

Eine Aufnahme zeigt fünf ehemalige Häftlinge vor einem Knochenberg, der sich im linken Bildvordergrund auftürmt und sich bedingt durch den Lichteinfall mit seinen hellen Farbwerten stark von der Umgebung abhebt (Abb. 16). Da der Knochenberg vom linken Bildrand angeschnitten ist, kann sein Ausmaß nicht genau eingeschätzt werden. Die Szenerie wird im Hintergrund von einem dunklen Holzzaun eingerahmt, die Köpfe heben sich stark vom diffusen Licht des Himmels ab. Die drei mittig positionierten Männer stechen aufgrund ihrer gestreiften KZ-Hosen besonders hervor. Alle haben die Arme hinter dem Körper verschränkt. Dass sie ihre Köpfe leicht gesenkt halten, verstärkt den Eindruck einer von Andacht und Trauer geprägten Situation. Zwei ihnen blicken verlegen in die Kamera und nehmen so die Betrachtenden in ihren Halbkreis auf.²⁵⁰

Eine von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale teilt das Bild in zwei sehr konträre Hälften: Während die befreiten Häftlinge in der rechten oberen Hälfte das Leben repräsentieren, entsprechen die knöchernen Überreste ihrer Mithäftlinge in der linken unteren Hälfte dem Tod. Die gestreiften Hosen verweisen, so Lynn Hilditch, auf eine weitere Einteilung, die in Bezug auf das Konzentrationslager von entscheidender Bedeutung war: jene der nationalsozialistischen Rassenideologie.²⁵¹

Konträr zu ihrer sonstigen Vorgehensweise fotografierte Miller hier sehr spontan. Es ist zudem anzunehmen, dass diese Inszenierung der Überlebenden vor den Überresten ihrer toten Mithäftlinge auf Miller zurückgeht.²⁵² Indem die anderen drei ihren Blick auf den Knochenhügel richten, lenken sie auch unseren Blick auf das zentrale Objekt. Im Sinne dieser inszenierten Blicklenkung, wie von Ute Wrocklage konstatiert, kommt den abgebildeten

²⁴⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2023, S. 48.

²⁵⁰ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 172.

²⁵¹ Vgl. Hilditch 2017, S. 114.

²⁵² Vgl. Wrocklage 2015, S. 74.

Häftlingen die eher marginale Rolle von Statisten zu. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auf Parallelen zur Modefotografie, die sich entsprechende Anweisungen und Inszenierungen zunutze macht, um den Blick auf einen bestimmten Punkt zu lenken.²⁵³

Dem gegenüber hebt Menzel-Ahr die emotionalen und symbolischen Aspekte der Fotografie hervor. Sichtlich verlegen und berührt stehen die Überlebenden vor den Überresten ihrer toten Mithäftlinge.²⁵⁴ Dass sich Millers Aufnahme durch ein hohes Maß an Pietät auszeichnet, verdeutlichen Vergleiche mit Bildern desselben Sujets. Ardean R. Miller fotografierte einen einzelnen Häftling neben einem Knochenhügel (Abb. 17). Er trägt die gestreifte Kleidung der KZ-Häftlinge sowie eine schwarze Kappe. Auch hier begrenzt der hohe Lattenzaun die Szenerie im Hintergrund. Da der Knochenhügel aufgrund des gewählten Bildausschnitts beinahe vollständig zu sehen ist, wirkt er kleiner als auf Lee Millers Aufnahme. Der Mann steht schräg seitlich, sein rechter Fuß ist am unteren Teil des Haufens, direkt auf den Knochen positioniert. Sein Gesicht ist im Profil dargestellt, er blickt auf einen Knochen, den er in der rechten Hand hält. Die Hand mit dem Knochen bildet das Zentrum des Bildes. Möglicherweise diene diese Geste dem Beweis, dass es sich um menschliche Knochen handelt.

Neugierde dominiert folgende Aufnahme anonymen Ursprungs (Abb. 18). Sie zeigt einen befreiten Häftling, der Adrien Liengme, einem Mitglied des Internationalen Roten Kreuzes, den Knochenhaufen zeigt. Beide blicken geradewegs in die Kamera. Der Häftling steht schräg hinter Liengme, der aufgrund seiner Aufmachung – er trägt einen Anzug mit Krawatte und hat eine Aktentasche unter seinen linken Arm geklemmt – deplatziert wirkt. Liengme steht inmitten der Knochen, in seiner Rechten hält er zudem einen hölzernen Knüppel.²⁵⁵ Anders als die Häftlinge wahrt er keine würdevolle Distanz zu den Überresten der Ermordeten. Er vermittelt vielmehr den Eindruck, eine Attraktion aus großer Nähe bestaunen zu wollen.

Obschon es sich um eine ähnliche Situation handelt – ein Überlebender zeigt einem Fotografen beziehungsweise einem Besucher die Überreste seiner toten Mithäftlinge – lassen diese Vergleichsbeispiele jegliche Gesten von Trauer vermissen.

Die amerikanische *Vogue* entschied sich gegen eine Publikation der originalen Fotografie und veröffentlichte im Juni 1945 stattdessen eine bearbeitete Version (Abb. 19). Die Oberkörper

²⁵³ Vgl. Wrocklage 2015, S. 74-76.

²⁵⁴ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 176.

²⁵⁵ Ein Knüppel gleicher Machart ist auf einer Aufnahme eines amerikanischen Armeefotografen zu sehen. Hier demonstriert ein ehemaliger Häftling einer amerikanischen Delegation die Mordmethoden der SS: Eine dieser Methoden bestand darin, Häftlinge an einen Haken zu hängen und anschließend zu Tode zu prügeln. Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Detlef Hoffmann (Hg.), *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945-1995*, Frankfurt am Main 1998, S. 99.

der Häftlinge wurden knapp unter den Schultern abgeschnitten, wodurch lediglich ihre Beine sowie der untere Teil ihrer Oberkörper zu sehen sind. Ohne die vielsagenden Blicke und Kopfhaltungen büßt das Bild viel an seiner Aussagekraft ein. Zudem werden die Überlebenden durch das Abschneiden der Köpfe ihrer Individualität und Identität beraubt.²⁵⁶ Wrocklage gibt diesbezüglich zu bedenken, dass gerade Millers offensichtliche Inszenierung der Situation ein zu großes Risiko für die *Vogue*-Herausgeber dargestellt haben könnte, da innerhalb der amerikanischen Bevölkerung noch vielfach Zweifel an den Verbrechen in den Konzentrationslagern vorherrschten. Zu groß waren offenbar die Bedenken, die verlegenen Blicke der Männer könnten diese Irritationen verstärken.²⁵⁷ Indem *Vogue* ihren Leserinnen die direkte Konfrontation mit den Gesichtern der Überlebenden ersparte, ignorierte die Zeitschrift zudem die Sorge um deren Zukunft und die damit einhergehende Frage nach weiterer Unterstützung durch die Alliierten.²⁵⁸

Es mag irritieren, dass sich Miller in Buchenwald dezidiert mit dem Thema Kleidung, respektive der Häftlingskleidung, auseinandersetze. Folgendes Bild rekuriert in mehrerlei Hinsicht auf Millers Erfahrungen als Modefotografin. Als Motiv für die mit *Prisoner's Legs* betitelte Aufnahme dienten Miller die Beine und Füße eines Häftlings, dem sie auf einer der Lagerstraßen begegnete (Abb. 20). Dabei hegte sie keinerlei Interesse für die Person des Mannes und bediente sich der Fragmentierung, indem sie ausschließlich die gestreifte Hose sowie das offenbar selbst genähte Schuhwerk fotografierte. Unter der Bezeichnung „gestreifte Lagerpyjamas“²⁵⁹ fand die Häftlingskleidung auch Erwähnung in Millers Berichten. Die vergleichsweise ordentliche und saubere Kleidung ist insofern problematisch, als die verheerenden Umstände in den Konzentrationslagern damit beschönigt werden. Tatsächlich deutet sie auf die privilegierte Stellung des Mannes hin, da nur wenige Häftlinge über intakte Kleidung verfügten. Die selbstgenähten Schuhe verweisen auf handwerkliches und improvisatorisches Geschick und wecken Assoziationen zu *Vogues* adaptierter Modeberichterstattung während des Krieges, die ihre Leserinnen dazu animieren sollte, alte Kleidung mithilfe kreativer Umänderungen aufzuhübschen.²⁶⁰ Auch in Bezug auf die Komposition lassen sich Ähnlichkeiten mit ihren Modefotografien für *Vogue* feststellen: Wenn Miller im Auftrag des Modemagazins Strümpfe oder Schuhe fotografierte, inszenierte sie

²⁵⁶ Vgl. Hilditch 2017, S. 114.

²⁵⁷ Vgl. Wrocklage 2015, S. 76.

²⁵⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 248.

²⁵⁹ Miller 2015, S. 230.

²⁶⁰ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 159.

ausschließlich die Unterschenkel und Füße der jeweiligen Fotomodelle. Um das Interesse der Leserinnen auf das jeweilige Kleidungsstück zu lenken, wurden Kopf und Rumpf des Modells entweder abgeschnitten oder verschwanden im Dunkeln.²⁶¹

Lynn Hilditch zieht eine Verbindung zu Millers bereits erwähnter Dienstmeldung über Dachau, in der jene über die „condemned feet“²⁶² der Deportierten schreibt.²⁶³ In Analogie auf das von Katherine Slusher als „ballet of death“²⁶⁴ bezeichnete Leid der Häftlinge wecken die aus alten Socken zusammengenähten Schuhe Assoziationen mit Ballettschuhen.²⁶⁵ Dieser Eindruck wird meines Erachtens durch die Haltung des abgebildeten Häftlings verstärkt. Der durch die Position der Beine angedeutete Kontrapost verstärkt den Eindruck von Bewegung und Dynamik. Slusher schreibt Millers Bildern aus den Konzentrationslagern generell „an excruciating and almost lyrical beauty“²⁶⁶ zu. Hilditch führt diese von Slusher vorgeschlagene Ballett-Symbolik fort, indem sie die Beine des befreiten Häftlings mit der Vorbereitung auf einen Tanz der Freude assoziiert.²⁶⁷

Dasselbe Motiv findet sich unter David E. Schermans Aufnahmen aus Penig, einem Außenlager des KZ Buchenwald (Abb. 21). Hierbei handelt es sich um die Unterschenkel und Füße einer ehemals Inhaftierten, die vor dem Fotografen auf einem Schotterboden steht. Im Unterschied zu Miller schnitt Scherman die Beine knapp unter dem Knie ab und konzentrierte sich vor allem auf die Füße der Frau. Sie trägt eine schwarze Hose, das rechte Hosenbein ist über dem Fußgelenk mit einer Schnur zusammengebunden. Ihre derben Schuhe lassen das fragile und improvisierte Erscheinungsbild der selbstgenähten Schuhe auf Millers Bild vermissen und können deshalb nicht mit der von Slusher vorgeschlagenen Tanz-Symbolik verbunden werden. Während sich Miller in erster Linie auf die typische Häftlingskleidung konzentrierte und in Bezug auf Komposition und Ästhetik auf ihre Erfahrungen als Modelfotografin zurückgriff, steht bei Schermans Bild das erfahrene Leid der Frau im Vordergrund. Dass es sich bei der abgebildeten Person um eine Frau handelt, verstärkt einmal mehr den Kontrast zwischen der eleganten Schuhmode für Damen in den Fotostrecken von *Vogue* und dem Kampf um Leben und Tod in den Konzentrationslagern

²⁶¹ Vgl. Wrocklage 2015, S. 76. Für eine Abbildung siehe: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller* (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015, S. 79.

²⁶² Lee Miller, *Lee Miller's War. Beyond D-Day*, hg. v. Antony Penrose, London 2014, S. 188.

²⁶³ Vgl. Hilditch 2017, S. 119.

²⁶⁴ Slusher 2007, S. 64.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Vgl. Hilditch 2017, S. 119.

3.2.3 Believe It! – Bilder des Grauens

Lee Miller machte in den beiden Konzentrationslagern 43 Fotografien ermordeter Insassen.²⁶⁸ Die Toten befanden sich noch vor Ort, weil sie vor der Befreiung des Lagers nicht mehr rechtzeitig verbrannt werden konnten.²⁶⁹ Aber auch nach der Befreiung starben immer noch Häftlinge.²⁷⁰ Die erhaltenen Kontaktbögen verdeutlichen, dass sich Miller den im Hof des Krematoriums befindlichen Leichen sehr vorsichtig und sukzessive näherte.²⁷¹ Diese Vorgehensweise eines schrittweisen Herantastens an ein Objekt findet sich häufig in ihren Filmen aus Deutschland und unterstreicht ihr Interesse in Bezug auf kompositionelle Aspekte.²⁷²

Unter diesen Bildern stechen drei in Buchenwald entstandene Nahaufnahmen hervor, die monumental wirkende Leichenstapel zeigen.²⁷³ Millers Vorgehensweise wird im Folgenden an einer dieser Nahaufnahmen dargelegt (Abb. 22). Die Aufnahme zeichnet sich durch die unglaubliche Dichte der ausgemergelten Körper aus, die das gesamte Bildfeld einnehmen und uns Betrachtende auf diese Weise jeglicher Möglichkeit berauben, mit dem Blick abzuschweifen und uns zu distanzieren.²⁷⁴

Die Dichte der Körper macht es geradezu unmöglich, einen der Körper in seiner Ganzheit wahrzunehmen. Miller fotografierte aus einer sehr niedrigen Perspektive. Ohne erkennbaren Untergrund erscheint der Leichenberg monumental und nahezu unendlich. Die Aufnahme konfrontiert uns mit unzähligen fragmentierten Körpern – die Zuordnung einzelner Körperteile scheint schier unmöglich und betont das Ausmaß willentlicher Zerstörung. Zwei Beinpaare strukturieren die Fotografie in Form von sternenförmig verlaufenden Linien, die sich in der rechten oberen Ecke bündeln. Die sich darunter befindenden Köpfe, Oberkörper und Füße sind diagonal angeordnet und werden von den beiden Beinpaaren scheinbar zusammengehalten. In der Bildmitte befindet sich ein blutverschmiertes Gesicht, das horizontal zwischen den Beinen hervorsticht. Es scheint sich den Betrachtenden trotz der geschlossenen Augen zuzuwenden und lenkt somit die Aufmerksamkeit auf sich. Die zur Faust geballte Hand dieser Leiche erweckt den Eindruck, als würde sie gegen die Enge ankämpfen.²⁷⁵

²⁶⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 161.

²⁶⁹ Vgl. Rühse 2022, S. 126.

²⁷⁰ Vgl. Wrocklage 2015, S. 74.

²⁷¹ Für eine Abbildung siehe: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Lee Miller (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015, S. 75.

²⁷² Vgl. Wrocklage 2015, S. 74.

²⁷³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 161.

²⁷⁴ Vgl. Gallagher 1998, S. 88.

²⁷⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 162-163.

Dies verleiht dem Bild, so Menzel-Ahr, eine schaurige Lebendigkeit: „Eine vergebliche Geste des Widerstands. So wirken einige der ausgemergelten Körper in diesem Bild merkwürdig lebendig.“²⁷⁶ Da sich die Gesichter mit ihren individuellen Zügen stark von der Vielzahl der fragmentierten, nicht zuordenbaren und damit anonymen Gliedmaßen abheben²⁷⁷, entsteht der Eindruck, Miller habe einzelne Leichen porträtiert.²⁷⁸ Ami Bouhassane gibt zu bedenken, dass Miller mit dieser Nahaufnahme ein sehr persönliches Anliegen verfolgt haben könnte: Sie wollte sich auf diese Weise eventuell vergewissern, dass sich keine ihrer vermissten Künstler-Freunde unter den Toten befanden.²⁷⁹

Inwiefern kann eine Fotografie, die die Nazi-Gräueltaten dokumentiert, die Menschenwürde der Abgebildeten wahren? Ist dies ohne Grenzüberschreitung sowohl aufseiten der Fotografin als auch der Betrachtenden überhaupt möglich? Diese Fragestellung erhält umso mehr Gewicht als die Toten nur sehr spärlich bekleidet respektive nackt abgebildet sind. Durch das Zurschaustellen der Genitalien erfahren die Toten auch auf der sexuellen Ebene eine Abwertung. Annalisa Zox-Weaver stellt diesbezüglich sehr treffend fest: „[...] the photograph oscillates between a pornographic metonym of the Holocaust and all its attendant violations of human life.“²⁸⁰

Indem die Leichenstapel in den ersten Tagen nach der Befreiung wiederholt mit gerade Verstorbenen rekonstruiert wurden, sollten die nationalsozialistischen Verbrechen präsent gehalten und auf diese Weise bewiesen werden. In Bezug auf die zahlreichen Fotografien vor allem der immer wieder neu gestapelten Leichen besteht meines Erachtens die Gefahr, dass die Toten in erster Linie als Symbole der Konzentrationslager fungieren und so ihrer Individualität, ihrer Geschichte und ihres Sterbens beraubt werden.²⁸¹ Nach Ansicht von Viola Rühse ist es Miller gerade mit dieser Nahaufnahme gelungen, die Menschlichkeit und Individualität der würdelos gestapelten Leichen zu bewahren. Während das massenhafte Morden der Nazis Individuen zu gesichtslosen Toten machte, gab Miller den Toten mit ihren Bildern wieder ein Gesicht.²⁸²

Diesen Aspekt verdeutlicht ein Vergleich mit einem Bild von Margaret Bourke-White, das vorwiegend die nackten Füße übereinander gestapelter Leichen zeigt (Abb. 23). Die Toten

²⁷⁶ Menzel-Ahr 2005, S. 161-162.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 163.

²⁷⁸ Vgl. Rühse 2022, S. 126.

²⁷⁹ Vgl. Bouhassane 2019, S. 44.

²⁸⁰ Zox-Weaver 2003, S. 154.

²⁸¹ Vgl. Knigge 1998, S. 97-98.

²⁸² Vgl. Rühse 2022, S. 126.

befinden sich auf der Ladefläche eines Transportwagens. Bourke-White positionierte sich für diese Fotografie unterhalb der Ladefläche und setzte die in mehreren Reihen übereinander gestapelten Leichen diagonal ins Bild. Die Toten werden sowohl durch den diagonal zum unteren Bildrand verlaufenden Untergrund als auch eine in der rechten unteren Ecke aufragende Seitenwand begrenzt. Neben den Füßen sind auch einige Köpfe sowie das Gesicht eines der Toten zu erkennen. Aufgrund der gewählten Untersicht ist der Himmel über den Leichen zu sehen und ermöglicht uns so eine weitere größenmäßige Einordnung.

Was sind mögliche Gründe dafür, dass der Anblick der Aufnahme von Bourke-White erträglicher scheint? Zum einen fotografierte Millers Kollegin die Toten aus einer größeren Distanz, wodurch Umgebung und Dimension des Leichenstapels besser eingeordnet werden können. Auf der anderen Seite scheint der Anblick von Füßen trotz ihrer unglaublichen Menge leichter verkraftbar zu sein als die individuellen Züge der Gesichter, die Miller in den Mittelpunkt rückte.²⁸³ Zudem machte Bourke-White wie in vielen anderen ihrer Fotografien Gebrauch von einer dominanten Bilddiagonale, wodurch sich ihre Fotografie stark von der frontalen Nahaufnahme Millers unterscheidet.²⁸⁴

Es handelt sich bei dieser Fotografie Millers um die einzige Aufnahme aus den Konzentrationslagern, die von der britischen *Vogue* veröffentlicht wurde (Abb. 24). Die Verantwortlichen entschieden sich für ein sehr kleines Format, wodurch das Bild an Schrecken verlor und den *Vogue*-Leserinnen die Konfrontation mit dem Grauen erspart wurde. Auch die Anordnung der Fotografien – die Nahaufnahme des Leichenstapels wurde neben Bildern einer zerstörten Fabrik sowie der Ruinen des Aachener Doms abgedruckt – bewirkte eine Abmilderung der von Miller intendierten Bildwirkung. Anders als im Fall eines großen Abdrucks war es so ein Leichtes, sich diesem Anblick zu entziehen.²⁸⁵

Auch in Dachau boten sich den Fotograf*innen schreckliche Szenarien. Aufgrund schwindender territorialer Machtansprüche ging das NS-Regime ab Herbst 1944 dazu über, Gefangene aus anderen Konzentrationslagern nach Dachau zu deportieren. Allein zwischen Februar und April 1945 kamen tausende Häftlinge nach kräftezehrenden Fußmärschen oder Fahrten in berstend vollen Güterwagen in Dachau an. Am 28. April 1945, einen Tag vor der Befreiung Dachaus, traf der letzte Häftlingstransport aus dem Konzentrationslager Buchenwald ein. 3.000 Häftlinge waren unter lebensbedrohlichen und menschenunwürdigen Bedingungen

²⁸³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 163.

²⁸⁴ Vgl. Hanreich 2015, S. 52.

²⁸⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2023, S. 48-49.

in 39 Güterwagen eingepfercht. An den Außengrenzen des Lagers verliefen die Schienen in unmittelbarer Nähe zu den herausgeputzten Vorstadtwillen der Zivilbevölkerung Dachaus. Der Häftlingstransport zählte zu den ersten Entdeckungen der am 29. April in Dachau eintreffenden alliierten Truppen.²⁸⁶ In Millers Beschreibung der Situation heißt es dazu:

“In diesem Fall liegt das Lager [Dachau] so nah an der Stadt, dass es keine Zweifel daran geben kann, dass die Einwohner wussten, was dort vor sich ging. Die Gleise der Bahnstrecke ins Lager führen an nicht wenigen vornehmen Villen vorbei, und der letzte Zug voller toter und halbtoter Deportierter war lang genug, um quasi vor deren Haustür zu stehen. Die Waggons sind noch immer voller Skelette und Leichen, und am Bahndamm liegen die ausgezehrten Körper all derjenigen, die zu fliehen versuchten und ihrer Exekution entgegenliefen.“²⁸⁷

Als die Soldaten die Wagen öffneten, bot sich ihnen der grauenvolle Anblick tausender mit Blut, Exkrementen und Anzeichen von Kannibalismus versehener Leichen. Nur eine verschwindend kleine Zahl überlebte den Transport. Aufgrund notwendiger Dokumentationen und angeordneter Besichtigungen wurden in den ersten Tagen nach der Befreiung keine Veränderungen vorgenommen. Der mit „Buchenwaldzug“ oder „Dachau Death Train“ betitelte Häftlingstransport war Sujet zahlreicher Aufnahmen sowohl professioneller Fotografen als auch mit Kameras ausgestatteter Soldaten.²⁸⁸ Lee Miller lag bei ihren Fotografien des Zuges viel daran, die Rolle der beteiligten Soldaten als Befreier und Aufdecker hervorzuheben.²⁸⁹ So auch im Fall des folgenden Bildes eines der Güterwaggons, dessen offene Tür von zwei Soldaten flankiert wird und den Blick auf die im Inneren liegenden Leichen freigibt (Abb. 25). Zwischen den Soldaten sind neben- und übereinander liegende Leichen zu sehen. An der rechten Seite sticht ein Mann mit zur Seite geneigtem Kopf hervor, dessen Beine mit den schweren Schuhen aus dem Wagen herausbaumeln. Sie vermitteln den Eindruck seines erfolglosen Versuches zu entkommen.²⁹⁰ Sharon Sliwinski deutet die Haltung der beiden Soldaten als Ausdruck von Unfassbarkeit: „[...] they do not take in what is immediately in front of them. They peer into the inky darkness, which, for the spectator of this photograph remains frustratingly opaque, like the latent content of a nightmare.“²⁹¹

²⁸⁶ Vgl. Sliwinski 2010, S. 394.

²⁸⁷ Miller 2015, S. 225.

²⁸⁸ Vgl. Sliwinski 2010, S. 395.

²⁸⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 168.

²⁹⁰ Vgl. Sliwinski 2010, S. 396.

²⁹¹ Ebd., S. 396.

Die von hinten fotografierten Soldaten lenken als Rückenfiguren nicht nur unseren Blick auf die ausgemergelten Leichen, die aus der Finsternis des Wageninneren auftauchen, sondern übernehmen zudem die Funktion von Zeugschaft. Ihre Anwesenheit intendiert den gesteigerten Wahrheitsgehalt der Aufnahme. Ähnliches gilt für die Fotografien des Knochenhaufens in Buchenwald – in diesem Fall fungieren die Überlebenden und Besucher als Zeugen. Vor allem die Gegenwart von Soldaten bot den Daheimgebliebenen einen hohen Grad an Identifikationspotential und verstärkte die Glaubwürdigkeit der Gräuelbilder.²⁹² Dagmar Barnouw hebt die Relevanz der immer wieder in den Bildern auftauchenden Soldaten in Bezug auf einen weiteren wichtigen Aspekt hervor: Indem sie die Siegermächte repräsentieren, bringen sie Verborgenes ans Licht und beweisen hierdurch die deutsche Kollektivschuld.²⁹³

Interessanterweise taucht derselbe Güterwagen auf vielen weiteren Aufnahmen des Buchenwaldzuges auf. Beim Vergleich dieser Bilder wird die Bedeutsamkeit der von hinten fotografierten Soldaten in der Aufnahme von Miller unterstrichen. In einer Detailaufnahme eines anonymen Fotografen blicken zwei nebeneinander positionierte Soldaten auf die oben beschriebene Leiche mit den schweren Schuhen (Abb. 26). Im Unterschied zu den von hinten fotografierten Soldaten, die aufgrund ihrer Körperhaltung genaue und prüfende Blick weit ins Innere des Wagens suggerieren, gehen diese Männer auf Abstand und scheinen die Grauen vielmehr zu besichtigen denn zu untersuchen. Ihre Körperhaltung wirkt beinahe entspannt – die Zigarette in der Hand des linken Soldaten verstärkt diesen Eindruck.

Paul Averitt wiederum verzichtete für sein Bild auf die Anwesenheit von Soldaten und konzentrierte sich auf die Leichen (Abb. 27). Konträr zu Millers Aufnahme, in der das Innere des Wagens im Dunkeln verschwindet und uns so über die Ausmaße des Grauens im Unklaren lässt, ist die Rückwand des Wagens im diffusen Licht zumindest schemenhaft zu erkennen. Die halb liegende Gestalt des an der rechten Seite der Tür positionierten Mannes ist hier beinahe zur Gänze zu erkennen. Trotz der detaillierten Aufnahme der Toten evoziert diese Fotografie nicht jene Unmittelbarkeit und Nähe zum Geschehen.

Millers Angewohnheit, sich ihren Motiven schrittweise anzunähern sowie kompositorische und formale Aspekte genau abzuwägen, wird auch am Beispiel des Buchenwaldzuges evident. Sie fotografierte den Häftlingstransport nicht nur von außen, sondern begab sich sogar ins Innere

²⁹² Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 168-169.

²⁹³ Vgl. Dagmar Barnouw, *Ansichten von Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Fotografie*, Basel u.a. 1997, S. 68.

eines der Wagen (Abb. 28). Auf diese Weise fordert sie die Betrachtenden dazu heraus, die Perspektive zu wechseln und sich mit den Opfern zu identifizieren. Im linken Bildvordergrund liegt die in eine Decke gehüllte Leiche eines Mannes, dessen Anblick aufgrund der starren Augen und des offenstehenden Mundes keinerlei Zweifel an seinem Tod zulässt. Auf dem schmutzigen Boden des Waggons liegend, wird sein Oberkörper vom linken Bildrand abgeschnitten. Neben seinem linken Ohr liegt eine einzelne Kartoffel. An der offenen Tür stehen zwei Sanitätssoldaten mit vor der Brust verschränkten Armen. Diese abwehrende, eine Barriere aufbauende Körperhaltung führte in Verbindung mit den skeptischen Blicken der beiden Männer und dem jede Erfahrung übersteigenden Anblick menschlichen Leids dazu, dass *Vogue* von einer Veröffentlichung der Fotografie absah.²⁹⁴ Jean Gallagher hält diesbezüglich fest:

„It is a picture not only of a Holocaust victim but of American observers’ looking and disbelieving. It represents being caught as an observer within the frame of proximity to incomprehensible damage and at the same time straining against that frame, attempting to insert distance between seer and seen.“²⁹⁵

Indem Miller bei ihren Aufnahmen desselben Sujets die Perspektive wechselte, gelang ihr nach Ansicht von Hilditch zumindest die Rekonstruktion eines kleinen, aber signifikanten Teils der Schrecken in den Konzentrationslagern.²⁹⁶

3.2.4 Vergeltung – die Täter

Der Umstand, dass die deutsche Bevölkerung ihre Mitwisserschaft verleugnete und sich damit zu keiner (Mit-)Schuld bekannte, schürte Millers maßlosen Hass und veranlasste sie zu sorgsam inszenierten Porträts. Darunter fallen neben den bereits ausführlich diskutierten Fotografien der Leipziger Selbstmorde insbesondere die Bilder gefangener und exekutierter SS-Leute, mit denen Miller nicht nur die „Schönheit“ der toten Nazis hervorhob, sondern gleichzeitig in Analogie zu Hannah Arendts „Banalität des Bösen“²⁹⁷ deren „Normalität“ thematisierte.²⁹⁸

Am Ende des Krieges spielten Vergeltungsmaßnahmen aufseiten der Siegermächte generell eine große Rolle. Nach der Befreiung Frankreichs im Sommer 1944 fotografierte Miller in

²⁹⁴ Vgl. Sliwinski 2010, S. 398-400.

²⁹⁵ Gallagher 1998, S. 87.

²⁹⁶ Vgl. Hilditch 2017, S. 118.

²⁹⁷ Hannah Arendt, die dem Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem beiwohnte, attestiert dem Angeklagten in ihrem Bericht schiere Realitätsferne und Gedankenlosigkeit. Eichmanns Verbrechen beruhen nach Ansicht der Autorin nicht auf bösen Trieben, sondern auf seiner inhärenten Banalität. Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2008, S. 57.

²⁹⁸ Vgl. Haworth-Booth 2007, S. 194.

Rennes junge Frauen, denen Kollaboration mit dem deutschen Feind vorgeworfen wurde. Als besondere Form der Demütigung wurden sie mit geschorenen Haaren durch die Straßen getrieben und dabei fotografiert.²⁹⁹ In Chartres entstanden zur selben Zeit sehr ähnliche Fotografien aus der Hand von Robert Capa.³⁰⁰

Im Unterschied zu anderen Fotograf*innen waren die Namen oder Taten dieser Leute für Miller ohne Belang.³⁰¹ In Buchenwald machte die Fotografin zehn Aufnahmen gefangengenommener oder ermordeter Täter, in Dachau entstanden neun weitere Bilder desselben Motivs.³⁰²

Lee Miller hielt über die Situation in Buchenwald fest:

„Die ehemaligen Häftlinge haben einige ihrer Folterknechte gefunden und erkannt. SS-Männer, die als Zivilisten verkleidet in der Umgebung des Lagers herumstreunten. Werden sie gefangen, geben sie ihnen eine ordentliche Tracht Prügel und bringen sie zurück ins Lagergefängnis. Sie sind in einem furchtbaren Zustand, aber immerhin am Leben und weitaus besser dran, als es jenen ergangen war, die sie nun bewachen. Wenigstens bekommen sie ausreichend zu essen und waren vorher noch nie verprügelt worden. Einer dieser Herrenmenschen sieht wie Hitler aus. Jedesmal, wenn die Tür aufgeht, werfen sich einige ehemalige Insassen zu Boden und betteln um Gnade. Drei von ihnen waren seit Monaten als Spione im Lager. Ein SS-Mann hatte genug von allem und erhängte sich im Sitzen mit einem Strick, den er am Heizkörper befestigt hatte. Er wurde auf einer Bahre hinausgetragen, ausgezogen und auf einen Haufen knochiger Kadaver geworfen, auf dem er schockierend groß aussah – dieser wohlgenährte Bastard.“³⁰³

Aus Dachau stammen neun Aufnahmen getöteter SS-Männer sowie vier von deren Bergung. Weitere fünf Aufnahmen zeigen Gefangene. Lee Millers Bericht über das Lagerpersonal in Dachau fällt vergleichsweise knapp aus: „Nachdem das Wachpersonal von den Gefangenen aus dem Weg geräumt war, plünderte man die Lagerräume, die der Versorgung der Nazis und der Gefangenen dienten.“³⁰⁴

²⁹⁹ Vgl. Miller 2015, S. 94. Für Abbildungen der Fotografien siehe: Karin Baumstark (Hg.), *Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour* (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023), Hamburg 2023, S. 151.

³⁰⁰ Vgl. Tucker 2012, S. 490-491.

³⁰¹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 185.

³⁰² Vgl. Court 2021, S. 121.

³⁰³ Miller 2015, S. 204-205.

³⁰⁴ Ebd., S. 226.

Insbesondere die in Buchenwald entstandenen Aufnahmen lassen Rückschlüsse auf Millers große Wut zu. Soweit bekannt ist, war Lee Miller die einzige Fotografin, die gefangene SS-Männer in ihren Zellen ablichtete. Die Gefangenen blicken mit angsterfüllten Augen in die Kamera – im Wissen, dass ihrem Leben nun jederzeit ein Ende gesetzt werden könnte. Ein frontal aufgenommenes Brustbild zeigt einen gefangenen SS-Aufseher mit blutverschmiertem Gesicht, der direkt in die Kamera blickt (Abb. 29). Aus einer leicht erhöhten Position fotografiert, nimmt der Mann fast das ganze Bild ein. Sein Gesicht mit den vor Angst geweiteten Augen und das helle Hemd werden durch das Blitzlicht besonders hervorgehoben. Unter seiner wahrscheinlich gebrochenen Nase ist ein Schnurrbart zu erkennen, sein gestreiftes Hemd ist blutbefleckt. Der Raum im Bildhintergrund verschwindet beinahe völlig im Dunkeln. Möglicherweise handelt es sich um den Gefängnisgang. Direkt hinter dem Gefangenen befindet sich ein Heizkörper mit einem darüberliegenden Fenster, in dem sich ein Lichtschein spiegelt.³⁰⁵ Fenster und Heizkörper werden von einem Torbogen eingefasst, wodurch der Gefangene eine mehrfache Rahmung erfährt.³⁰⁶ Sein Kopf ist nicht nur in der Bildmitte, sondern auch mittig im Gefängnisgang positioniert. Dadurch gelang der Fotografin ein starker Kontrast zwischen der formalen Bildkomposition, die an ein Fahndungsfoto denken lässt,³⁰⁷ und dem Bildinhalt, der von Angst und Schrecken geprägt ist.³⁰⁸

Der panische Gesichtsausdruck des Gefangenen lässt darauf schließen, dass sich Miller ohne Vorankündigung vor ihm positioniert hat. Diese Reaktion ist direkt auf die Fotografin zurückzuführen und nicht auf eine außerhalb liegende Situation. Im Unterschied zu Kolleg*innen, die ähnliche Begebenheiten fotografierten, involvierte sich Miller, indem sie sich als Fotografin der direkten Konfrontation mit dem Täter stellte, der in dieser Situation zu ihrem Opfer mutierte. Menzel-Ahr beschreibt den Akt des Fotografierens in diesem Zusammenhang als übergriffig und aggressiv, da das Betätigen des Auslösers über das reine Festhalten der Situation hinausging. Entgegen ihrer sonstigen Vorgehensweise machte Miller die Fotografie ohne vorheriges Einverständnis des Mannes. Dieser Umstand verdeutlicht einmal mehr, dass sich die Fotografin ihrer besonderen Machtposition bewusst war.³⁰⁹

An diesem Bild illustriert sich das der Fotografie inhärente Machtgefälle zwischen Betrachter*innen und Betrachteten, das aus dem Aspekt der Nähe und dem damit

³⁰⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 186.

³⁰⁶ Vgl. Gallagher 1998, S. 88.

³⁰⁷ Vgl. Hilditch 2017, S. 120.

³⁰⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 186.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 186-187.

einhergehenden Eindringen in die Privatsphäre des fotografierten Subjekts resultiert. Ein unhinterfragtes, als Selbstverständlichkeit angenommenes Recht auf Dokumentation dient vielen Fotograf*innen als Rechtfertigung für diese „Übergriffigkeiten“.³¹⁰

Im Fall von Millers Foto erwecken Mimik und Körperhaltung des Gefangenen – der Deutsche scheint auf dem Boden zu knien und hat offenbar keine Chance zu fliehen – den Eindruck, Miller habe nicht bloß ein Foto gemacht, sondern vielmehr eine Schusswaffe auf den Mann gerichtet. Auch wenn die Metapher der Kamera als Gewehr von jeher im Kontext von Fotografie Verwendung fand, wird sie vorrangig mit Kriegsphotografie in Verbindung gebracht. Besagtes Foto nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als hier eine Fotografin ein Verbrechen rächt. Es überrascht darüber hinaus, dass jenes, die Wut und Rachegefühle der Fotografin ausdrückendes, Foto ausgerechnet von der Korrespondentin eines Modemagazins stammt. Dies mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass es erst viele Jahre später von *Vogue* veröffentlicht wurde.³¹¹

Ein wichtiger Aspekt darf bei der Besprechung dieses Bildes nicht außer Acht gelassen werden: Ohne Millers erklärenden Beitzext kann der Wächter nicht als solcher identifiziert werden.³¹² Nichts an seiner Kleidung weist ihn als Nazi aus.³¹³ Es handelt sich auf den ersten Blick um einen verwundeten Mann in Zivilkleidung – ein potenzielles Identifikationsobjekt, dessen Anblick Mitgefühl und Ergriffenheit evoziert. Der weitere Kontext erschließt sich erst durch den oben zitierten Text von Miller, in dem sie von den ehemaligen Aufsehern in Buchenwald berichtet.³¹⁴

Miller statuiert mit diesen Aufnahmen ein Exempel, zeigt auf, dass die unsagbaren Grausamkeiten von Menschen verursacht wurden. Als ehemalige Lager-Wärter repräsentieren diese Männer „the complexity of human evil: how to appear so ordinary, so sympathetic (and, indeed, pathetic) and yet *be* [Hervorhebung im Original] the human face of atrocity?“³¹⁵

Miller bezieht sich in ihrer Reportage auf diesen Aspekt, indem sie über die Zivilbevölkerung anmerkt: „[...] alles wie bei richtigen Menschen. Aber das sind sie nicht. Sie sind der Feind.“³¹⁶

Damit will die Fotografin wohl sagen, dass dem ersten visuellen Eindruck in einem faschistoiden Land kein Vertrauen geschenkt werden sollte – auch Feinde sind richtige Menschen und nicht ohne weiteres als Feinde auszumachen.³¹⁷

³¹⁰ Vgl. Barnouw 1997, S. 203.

³¹¹ Vgl. Rühse 2022, S. 126-127.

³¹² Vgl. Gallagher 1998, S. 87.

³¹³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 186.

³¹⁴ Vgl. Gallagher 1998, S. 87.

³¹⁵ Zox-Weaver 2011, S. 180.

³¹⁶ Miller 2015, S. 201.

³¹⁷ Vgl. Gallagher 1998, S. 88.

Die Aufnahmen toter Täter dienten in der Hauptsache als Beweise des Sieges über das Böse. Miller scheute hierbei nicht davor zurück, die teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leichen der Wachleute aus direkter Nähe zu fotografieren. Im starken Kontrast dazu lässt die Aufnahme eines toten SS-Mannes, der an der Wasseroberfläche des Kanals in Dachau treibt, eine geradezu poetische Bildsprache erkennen (Abb. 30). Wie schon zuvor in Leipzig griff Miller bei dieser ruhigen Inszenierung auf das Motiv der „schönen Leiche“ zurück.³¹⁸ Sie beschrieb die Situation am Kanal mit folgenden Worten:

„In dem schmalen Kanal, der das Lager umgab, schwamm ein Leichenhaufen von SS-Leuten in gefleckten Tarnanzügen und genagelten Stiefeln. Sie trieben zusammen mit ein oder zwei toten Hunden und kaputten Gewehren in der Strömung. Einige Gefangene und Soldaten versuchten, die Leichen herauszufischen.“³¹⁹

Der Oberkörper des Mannes und die parallel zu ihm verlaufende Uferböschung am linken Bildrand sind diagonal ins Bild gesetzt, wodurch der Eindruck entsteht, die Leiche würde vom Wasser weggetragen. Einzig das Material der Jacke weist auf die militärische Stellung des Toten hin. Unter der Wasseroberfläche ist sein kantiges Gesicht im Profil zu erkennen, es befindet sich im Bildzentrum. So wie die Krankenschwester in Leipzig weist auch diese Leiche keine sichtbaren Verletzungen auf. Nur die Jacke ist an einigen Stellen zerrissen. Aufgrund ihrer Unversehrtheit kontrastieren diese „schönen Leichen“ mit den Aufnahmen der ausgehungerten Insassen der Konzentrationslager. Auch unterscheiden sie sich deutlich von den übrigen Bildern der Täter des Nazi-Regimes, die im Zusammenhang mit Verantwortung und Bestrafung zu sehen sind. Menzel-Ahr spricht diesen Aufnahmen „eine verklärende, der Zeit entthobene Aura“³²⁰ zu. Miller ging damit über die gängige Form der Kriegsberichterstattung hinaus: „Hier läßt sich vielmehr eine Auseinandersetzung mit der Selbstdarstellung des Regimes, dem Mythos der SS als Elite-Gemeinschaft und der Verklärung des Soldatentods vermuten.“³²¹ Jene, die „Schönheit“ des Todes aufgreifende, Bilder erwecken Assoziationen mit dem Todesmotiv der Romantik, das im Faschismus eine Überhöhung erfuhr und zum Mythos erhoben wurde.³²² Damit einhergehend, so Saul Friedländer, kam es im Nazismus zur Verschmelzung der Kitsch-Ästhetik mit Motiven des Todes:

³¹⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 192-193.

³¹⁹ Miller 2015, S. 225.

³²⁰ Menzel-Ahr 2005, S. 194.

³²¹ Ebd.

³²² Vgl. ebd., S. 193-194.

„[...] das romantische Todesmotiv [erfährt] bei den Nazis eine besondere Dimension, eine essentielle, fast religiöse und mythische Qualität. Ein Hang zum Tod an sich tritt hervor, zum Tod als einer elementaren, dunklen Kraft, die sich der Analyse entzieht: zum Tod als Offenbarung und Kommunion.“³²³

Die Bilder, mit denen Miller die Schönheit des Bösen in Szene setzt, lassen eine Auseinandersetzung mit der Überhöhung des schönen arischen Menschen im Nationalsozialismus erkennen. In Übereinstimmung mit der pathetischen Inszenierung faschistischer Filme und Fotografien zeichnen sich Millers Bilder durch Schönheit und Überhöhung aus. Diese Art der überhöhten Darstellung steht in starkem Kontrast zu Millers Aufnahmen alliierter Soldaten, welche die glorifizierenden Inszenierungen amerikanischer Propaganda vermissen lassen. Mit dieser Bildpolitik verfolgten die Alliierten das Ziel, den Gegensatz zwischen den uniformierten Militaristen der deutschen Streitkräfte und den zum Kampf gezwungenen einfachen Zivilisten der alliierten Armee hervorzuheben.³²⁴ In Bezug auf die schaurige Ästhetik der Fotografie hebt Hilditch Millers Inszenierung des Toten im Sinne des „konvulsivischen Schönheitsideals“ hervor. Miller ging über eine einfache Dokumentation der Situation am Wasser hinaus, indem sie den Toten nicht wie erwartet als Feind darstellte, sondern in ein „aestheticised image“³²⁵ umwandelte.³²⁶

Der Kanal diente Teilen des Konzentrationslagers als Außengrenze und befand sich in unmittelbarer Nähe zu einem Wachturm. Im Zuge der Befreiung wurden die für die Überwachung zuständigen Männer der Waffen-SS von den eintreffenden US-Soldaten an Ort und Stelle exekutiert und anschließend in den Kanal geworfen.³²⁷ Folgendes Zitat über das tote Wachpersonal verdeutlicht, dass Miller über die genauen Umstände der Exekutionen nicht im Detail informiert war: „There were dozens of SS lying around killed in the battle and by the uprising of prisoners themselves. The small canal bounding the camp was a floating mess of SS, in their spotted camouflage suits and nailstudded boots ... [...]. Prisoners and soldiers try to fish some of the bodies out.“³²⁸

³²³ Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München 1986, S.36.

³²⁴ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 195.

³²⁵ Hilditch 2017, S. 123.

³²⁶ Vgl. ebd.

³²⁷ Vgl. Paul Lowe, *Framing the Perpetrators, Lee Miller's Photography of the Liberation of Dachau*, in: *Journal of Perpetrator Research*, 2 (2), 2019, S. 216-223, hier S. 217-218, <https://doi.org/10.21039/jpr.2.2.53>.

³²⁸ Lee Miller 1945, zit. n. Menzel-Ahr 2005, S. 193.

Auch viele andere Misshandlungen und Tötungen gehen auf angeordnete Vergeltungsmaßnahmen alliierter Kommandeure zurück. Eine Aufnahme von Harry Oakes zeigt einen SS-Mann, der wie viele seiner Kollegen zum Transport der ausgemergelten Leichen zu den Massengräbern gezwungen wurde (Abb. 31).³²⁹ Doch anders als im Fall von Millers Bildern der misshandelten und getöteten Wachmänner fehlt hier der Moment der persönlichen Anklage. Oakes' Aufnahme lässt zudem jene Ambivalenz vermissen, mit der sich die Betrachtenden in Anbetracht Millers Porträts konfrontiert sehen.

Dass sich Miller gewisser Parallelen ihrer Kriegs fotografien zu Werken der Malerei bewusst war,³³⁰ beweist unter anderem folgendes Zitat aus der Reportage *Unbewaffnete Krieger*, das sich auf die Zustände in einem Feldlazarett in der Normandie bezieht:³³¹ „Im Chiaroscuro aus Khaki und Weiß fühlte ich mich an Hieronymus Boschs Gemälde ‚Die Kreuztragung‘ erinnert.“³³² Im Fall des toten SS-Mannes im Kanal bietet sich ein Vergleich mit John Everett Millais' Gemälde *Ophelia* an (Abb. 32). Bezugnehmend auf Shakespeares Drama *Hamlet* zeigt das Gemälde die tote Ophelia, die aufgrund ihrer nicht erwiderten Liebe zu Hamlet dem Wahnsinn verfiel und sich ertränkte.³³³ Als Mitglied der *Präraffaelitischen Bruderschaft* bemühte sich Millais um eine möglichst realitätsgetreue Wiedergabe der Natur und verbrachte deshalb unzählige Stunden damit, die typische Vegetation eines englischen Flussufers zu studieren.³³⁴ Umgeben von Blumen und dem satten Grün der üppigen Vegetation treibt die Tote in Rückenlage an der Wasseroberfläche eines Flusses. Durch die unzähligen Pflanzen erfährt die Schönheit ihres Sterbens eine zusätzliche Verstärkung. Gesicht, Brust, Hände und der Unterteil ihres Kleides ragen aus dem Wasser. Ihr starrer Blick ist nach oben gerichtet, der Mund leicht geöffnet. In Analogie zu Millers Bildern der deutschen Täter fokussiert auch dieses Werk den schönen Tod seiner Protagonistin. Doch während hier der Tod in seiner erlösenden Dimension thematisiert wird,³³⁵ bezieht sich Millers Fotografie des Toten im Kanal von Dachau auf Aspekte von Schuld und Vergeltung. Aufgrund der naturnahen Wiedergabe können die Blumen in Millais Werk bestimmt und ob ihrer symbolischen Bedeutung im Zusammenhang mit dem tragischen Tod Ophelias gedeutet werden.³³⁶

³²⁹ Vgl. Tucker 2012, S. 491.

³³⁰ Millers bezieht sich in ihren Kriegsreportagen wiederholt auf Vergleiche mit der Malerei. Vgl. Hilditch 2017, S. 126.

³³¹ Vgl. Lowe 2019, S. 219.

³³² Miller 2015, S. 29.

³³³ Vgl. Heather Birchall, *Präraffaeliten*, Köln 2016, S. 70.

³³⁴ Vgl. Jason Rosenfeld, *John Everett Millais*, London 2012, S. 67-68.

³³⁵ Vgl. Simone Kindler, *Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, Berlin 2004, S. 187.

³³⁶ Vgl. Birchall 2016, S. 70.

So wie Millais' Ophelia treibt auch der SS-Mann scheinbar friedlich an der Wasseroberfläche. Der symbolische Gehalt bezieht sich in diesem Fall auf die Kleidung und Statur des Toten, die ihn eindeutig als SS-Mann ausweisen – sein Aussehen unterscheidet sich durch die robuste und Autorität vermittelnde Uniformjacke grundlegend von der einfachen und oft zerlumften Bekleidung der Häftlinge. Er hebt sich weiters aufgrund seines kräftigen Körperbaus von den mangelernährten Insassen des Konzentrationslagers ab. Durch die diagonale Lage des Toten und die parallel dazu verlaufende Uferböschung zeichnet sich Millers Bild durch ein hohes Maß an Dynamik aus und steht somit in starkem Kontrast zu der ruhigen Komposition Millais' mit der waagrecht gelagerten Ophelia.

3.3 Exkurs: Tabubrüche – frühe fotografische Beispiele von Gewalt und Tod

Im Folgenden möchte ich mich mit der Fotografie der getöteten Kommunarden und den Lynching Postcards mit frühen fotografischen Beispielen von gewaltsam zu Tode gekommener Menschen zuwenden und diese mit Lee Millers Fotos aus den Konzentrationslagern vergleichen. Mich interessiert in diesem Zusammenhang die Frage nach möglichen Ähnlichkeiten in Bezug auf die Motivwahl und die dahinterstehende Intention, Gräuelbilder in Umlauf zu bringen.

3.3.1 Die Pariser Kommune

Als Pariser Kommune ging ein von 18. März 1871 bis 28. Mai 1871 andauernder bewaffneter Aufstand in die Geschichte ein. Soziale und politische Umwälzungen führten dazu, dass in Paris der „Rat der Kommune“ an die Macht kam und erstmals Angehörige des Proletariats und Kleinbürgertums die Geschicke der Stadt lenkten. Die Kommune wurde im Zuge der sogenannten „blutigen Woche“ von den Regierungstruppen niedergeschlagen. Nahezu 20.000 Menschen fielen den Vergeltungsmaßnahmen der Militärjustiz zum Opfer.³³⁷

Jenes André Adolphe-Eugène Disdèri zugeschriebene Bild, das die Leichen von zwölf Kommunarden in ihren Särgen zeigt, gilt als ikonische Fotografie der Pariser Kommune (Abb. 33). Die Männer wurden im Mai 1871 während der *semaine sanglante* erschossen.³³⁸

³³⁷ Vgl. Thankmar von Münchhausen, *72 Tage. Die Pariser Kommune 1871 – die erste „Diktatur des Proletariats“*, München 2015, S. 7-10.

³³⁸ Vgl. Herta Wolf, *Die Tränen der Fotografie*, in: Karin Harrasser/Thomas H. Macho/Burkhardt Wolf (Hg.), *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, Paderborn 2007, S. 139-163, hier S. 141, <https://doi.org/10.30965/9783846744154>.

Die offenen Särge wurden in zwei Reihen übereinandergestapelt und in Aufsicht fotografiert, wodurch die zuunterst liegenden Leichen nur bis zur Brust zu sehen sind. Die Leichen sind entweder vollständig oder teilweise bekleidet oder wurden in Tücher gehüllt, wodurch ihre nackten Oberkörper sichtbar bleiben. Jeder Leichnam trägt eine gut sichtbare Nummerierung auf der Brust. Der Tote im rechten Eck sticht in zweifacher Weise heraus: Er ist deutlich kleiner als die anderen Männer und hält als einziger einen weißen Kranz in den Händen. Der Fotograf lässt uns über den genauen Ort der Fotografie im Unklaren. Die am oberen Bildrand und den Seitenrändern erkennbare aufgeschüttete Erde lässt den Schluss zu, dass die Aufnahme kurz vor der Bestattung entstand.

Im direkten Vergleich mit Lee Millers Fotografien der Toten in den Konzentrationslagern fallen zunächst die auf Menschenwürde schließenden Umstände auf. Im Gegensatz zu den nackten Toten des Leichenstapels wurden die erschossenen Kommunarden zumindest mit Tüchern bedeckt und in Särgen aufgebahrt. Den Nummerierungen der Kommunarden steht mit dem Leichenstapel, der keinerlei Begrenzung in numerischer oder optischer Hinsicht bereithält, eine schier unendliche Zahl an Menschen gegenüber, die dem nationalsozialistischen Regime gewaltsam zum Opfer fielen. Dieser Masse an Toten stehen im Fall der Kommunarden aufgereihete und nummerierte Leichen gegenüber. Beide Fotografien konfrontieren die Betrachtenden direkt mit dem gewaltsamen Tod der Dargestellten. So wie in der Fotografie von Miller scheinen uns zwei der Kommunarden direkt anzublicken. Doch sowohl die Aufreihung der Särge als auch der Umstand, dass die Toten aufgebahrt sind und dadurch ein Minimum an Würde gewahrt wird, lässt die Fotografie erträglicher erscheinen.

Konträr zu Millers Bildern der toten Wachmänner bestehen hier keine Zweifel daran, dass die Kommunarden tot sind. Dies erschließt sich den Betrachtenden sowohl aus deren Körperhaltungen als auch aus der Tatsache, dass sie in Särgen aufgebahrt sind. Nichts lässt an eine schöne Seite des Todes denken; an der Inszenierung der Fotografie offenbart sich vielmehr eine abschreckende Intention. Das Militär sah sich gezwungen, die Revolutionäre zu töten, um wieder politische Ordnung zu schaffen.

Das Fotografieren gewaltsam zu Tode gekommener Menschen stellte im 19. Jahrhundert einen absoluten Tabubruch dar. Verstorbene wurden nur fotografiert, wenn sie eines natürlichen Todes gestorben waren und fungierten als Erinnerungsbilder, auf denen die Verstorbenen einen schlafenden Eindruck vermitteln sollten und so die Endgültigkeit des Todes abgemildert wurde. Bei der Fotografie der Kommunarden verhält es sich genau umgekehrt – die Männer sind zweifelsfrei tot. Herta Wolf verweist diesbezüglich auf den Aspekt der medialen und

politischen Relevanz der Fotografie.³³⁹ Sowohl die Fotografie der toten Kommunarden als auch Millers Gräuelfotos dienten propagandistischen Zwecken. Während die Verbreitung des Bildes der Kommunarden als abschreckendes Beispiel fungierte – die Ermordung als Konsequenz für revolutionäres Verhalten –, dienten Millers Fotos aus den Konzentrationslagern dem Bezeugen menschlicher Verbrechen.

3.3.2 Lynchfotografien aus den USA

In ähnlicher Weise, wie Millers Fotos der toten SS-Männer den Sieg des Guten beweisen sollten und Vergeltung an begangenen Verbrechen übten, dienten frühe Gräuelfotografien wie die sogenannten „Lynching Postcards“ dazu, Hinrichtungen als Vergeltungsmaßnahmen zu deklarieren. Mehr als 4.800 Menschen kamen zwischen 1890 und 1980 bei öffentlichen Lynch-Spektakeln in den USA ums Leben. Der Großteil der Taten wurde in den Südstaaten verübt, wo die weiße Bevölkerung auch nach dem offiziellen Ende der Sklaverei mit gewaltsamen Mitteln an ihrer Vormachtstellung festhielt und dabei keinerlei Bestrafung zu befürchten hatte. Zu den vorwiegenden Opfern zählten Afroamerikaner; aber auch Afroamerikanerinnen und weiße jüdische Männer wurden gelyncht. Dass die zahlreich entstandenen Lynchfotografien die Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerung fortschrieben, hängt nicht zuletzt mit dem Umstand zusammen, dass die Bilder bis 1908 als Postkarten verschickt werden konnten und somit große Verbreitung fanden. Während zunächst ausschließlich professionelle Porträtfotografen in Erscheinung traten, entstanden ab den 1930er-Jahren immer mehr Amateurfotografien. Die als öffentliche Spektakel organisierten Lynchmorde standen beinahe ausnahmslos im Zusammenhang mit behaupteten Vergewaltigungen weißer Frauen durch Afroamerikaner und fielen zeitlich mit der aufkommenden Bürgerrechtsbewegung zusammen. Folglich war die Angst weißer Männer vor dem Verlust ihrer politischen Vormachtstellung der eigentliche Grund für die Hinrichtungen.³⁴⁰

Wood unterstreicht die dem Lynchen inhärente symbolische Macht: „Lynching assumed this tremendous symbolic power precisely because it was extraordinary and, by its very nature, public and visually sensational.“³⁴¹ Als performative und ritualisierte Spektakel zogen sie Massen weißer Zuschauer*innen an, was auch am Beispiel der folgenden Fotografie der

³³⁹ Vgl. Wolf 2007, S. 144-145.

³⁴⁰ Vgl. Linda Hentschel, *Strange Fruit. Die visuelle Kultur des Lynchens in den USA*, in: Anna Pawlak/Kerstin Schankweiler (Hg.), *Ästhetik der Gewalt – Gewalt der Ästhetik*, Weimar 2013, S. 165-178, hier S. 165-166.

³⁴¹ Amy Louise Wood, *Lynching and Spectacle, Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*, Chapel Hill 2009, S. 1, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=354831&site=ehost-live> [03.09.2023].

gelynchten Männer Thomas Shipp und Abram Smith ersichtlich wird (Abb. 34).³⁴² Die beiden Männer hängen tot von einem Baum herab, am vorderen Bildrand sind die ausschließlich weißen Zuschauer*innen zu sehen. Einige von ihnen wenden sich dem Fotografen zu, ein mittig positionierter Mann deutet mit erhobenem linken Arm auf die Toten und blickt dabei direkt in die Kamera. Seine Pose lässt auf Furchtlosigkeit und Stolz schließen – dieser Zuschauer hat nichts zu befürchten, er fühlt sich im Recht. Darüber hinaus bezieht er die Betrachtenden durch seinen Blick und die Geste direkt mit ein und macht sie in Abhängigkeit von ihrer Hautfarbe zu potenziellen Vertrauten oder Opfern. Linda Hentschel hält fest, dass jene „Sichtbarkeitsverhältnisse“³⁴³ von Überlegenheit vor allem im Zusammenhang mit kriegerischen Auseinandersetzungen auftauchen. Die Autorin bezieht sich dabei auf fotografische Dokumente der Folterungen und Exekutionen von Zivilpersonen durch weiße Soldaten.³⁴⁴

Inwiefern lassen sich Verbindungen zu Lee Millers Fotos herstellen? Auch Miller wollte Unrecht sichtbar machen, indem sie mit ihren Fotografien klar zwischen Tätern und Opfern, Gut und Böse unterschied. Auch sie bezieht uns als Betrachtende direkt mit ein, indem sie beispielsweise die Häftlinge neben dem Knochenberg Aufstellung beziehen ließ oder sich schamlos vor dem gefolterten SS-Mann positionierte und uns sowohl mit seinem misshandelten Gesicht als auch mit der Frage nach Vergeltung konfrontiert. Ähnliches gilt für die Aufnahme des Häftlingstransports in Dachau, wo die von hinten fotografierten Soldaten an der offenen Waggontür als Zeugen der Gräueltaten fungieren. In Analogie zu den Lynching-Postcards, die eine große Verbreitung fanden, insistierte Miller sowohl auf die Veröffentlichung als auch ihre Glaubwürdigkeit als Fotografin.

3.4 Beispiele von Selbstinszenierungen in München

Von Dachau aus zogen Lee Miller und David E. Scherman weiter Richtung München, wo sie Ende April gemeinsam mit dem 179. Regiment der 45. Division der US-Armee eintrafen.³⁴⁵ Millers Fotos und Berichte aus München offenbarten ihr großes Interesse an Hitler sowie dem Nationalsozialismus im Allgemeinen. München stellte in Millers Vorstellung die Keimzelle des

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Hentschel 2013, S. 167.

³⁴⁴ Vgl. ebd.

³⁴⁵ Vgl. Elissa Mailänder, *In der Höhle des Löwen. Lee Millers Berichterstattung aus München*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015*, S. 104-114, hier S. 104.

Nationalsozialismus dar und war somit der geeignetste Ort, um der Person Hitler näher zu kommen.³⁴⁶ Aus München schrieb sie:

„Davie [sic] Scherman and I took off from Dachau to go look for the war front which seemed a mirage of cleanliness and humanity. The sight and thot of the blue and white striped tatters shrouding the bestial death of the hundreds of starved and maimed men and women had left us gulping for air and for violence, and if Munich the birthplace of this horror was falling we'd like to help.“³⁴⁷

Die mit *Hitleriana* betitelte Reportage über München und den Obersalzberg weckt Erwartungen an huldigende Beschreibungen des Führers, die jedoch aufgrund der negativen Berichterstattung über Hitler sowie ideologisch bedeutsamer Örtlichkeiten in Süddeutschland alsbald im Keim erstickt werden und somit keinen Zweifel an der Gesinnung der Autorin lassen.³⁴⁸ Indem die Amerikaner Hitlers großräumiges Apartment in der Prinzregentenstraße zu ihrer Kommandozentrale umfunktionierten, setzten sie ein starkes politisches Statement. Miller hielt die Inbesitznahme von Hitlers privatem Reich sowohl mit ihren Fotografien als auch ihren Texten für die *Vogue* fest.³⁴⁹

Am Ende eines Krieges proklamiert die siegreiche Seite traditionell das Recht, Souvenirs der Verliererseite an sich zu nehmen und Verhaltensweisen an den Tag zu legen, die an eine Art von „Kriegs-Tourismus“ denken lassen. Auch wenn die sehr subjektiv gefärbten Aneignungen in Form von Millers fotografischer Selbstinszenierungen in den Privatgemächern von Hitler und Braun in diesem Kontext zu verstehen sind, so unterscheiden sie sich doch sehr grundlegend von der unter den Armeeinghörigen üblichen Inbesitznahme materieller Gegenstände.³⁵⁰ So war es auch unter den alliierten Soldaten durchaus üblich, Gegenstände der Besiegten zu plündern und als Trophäen mitgehen zu lassen.³⁵¹ Für Menzel-Ahr bedeuten die Plünderungen eine „archaische Einverleibung des unterlegenen Feindes, die Möglichkeit, sich über Fetische seine Kraft und Stärke anzueignen.“³⁵² Jene Inbesitznahme materieller Gegenstände unterscheidet sich grundlegend von der sehr subjektiv gefärbten Aneignung in Form der Fotografien, die Lee Miller und ihr Kompagnon David E. Scherman von Hitlers Umfeld anfertigten.³⁵³

³⁴⁶ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 196-197.

³⁴⁷ Lee Miller 1945, zit. n. Menzel-Ahr 2005, S. 196.

³⁴⁸ Vgl. Rühse 2016, S. 161-162.

³⁴⁹ Vgl. Mailänder 2015, S. 104.

³⁵⁰ Vgl. Tucker 2013, S. 490.

³⁵¹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 197.

³⁵² Ebd., S. 197-198.

³⁵³ Vgl. Mailänder 2015, S. 104.

Diverse Trophäen, die sich heute im Lee Miller Archiv befinden, bezeugen ihr großes Interesse an Adolf Hitler und Eva Braun. Miller hoffte scheinbar, mithilfe der geplünderten Gegenstände mehr über deren ursprüngliche Besitzer in Erfahrung bringen zu können.³⁵⁴ Nachbar*innen, die Miller über das prominente Paar befragte, zeichneten das Bild einfacher und freundlicher Menschen.³⁵⁵ Diese Erfahrungen veranlassten Miller zu folgendem Schluss über Hitler:

„Also gut, er war tot. Für mich war er bis heute nie wirklich lebendig. Er war all diese Jahre ein böses Maschinen-Monster gewesen, bis ich die Orte sah, die er berühmt gemacht hatte, mit Menschen sprach, die ihn kannten, dem Hintertreppengerede nachforschte und in seinem Haus aß und schlief. Er wurde da schon weniger großartig und deshalb umso schrecklicher [...].“³⁵⁶

Die Bedeutung der Fotografien aus Hitlers Wohnung resultiert, so Zox-Weaver, nicht zuletzt daraus, dass es Miller verwehrt geblieben war, Adolf Hitler in persona zu fotografieren. Es blieb ihr also nur mehr die Möglichkeit, sich mit seinem banalen und gewöhnlichen Lebensstil auseinanderzusetzen. Umgelegt auf die der Fotografie zugeschriebene Glaubwürdigkeit bezeichnet die Autorin Millers Bilder aus Hitlers und Brauns Domizilen als Tatortfotos ohne Leichen.³⁵⁷

Die im lockeren Ton gehaltenen Reportagen machten es den *Vogue*-Leserinnen beinahe unmöglich, sich von den beschriebenen Schrecken zu distanzieren. Indem sie die Gewöhnlichkeit der Deutschen hervorhob, gelang es ihr zudem, sämtliche moralische Vorstellungen gegenüber den Nationalsozialist*innen ins Wanken zu bringen. Wie bereits im Zusammenhang mit den Fotografien der Täter in den Konzentrationslagern erwähnt, nimmt Miller damit Hannah Arendts Begriff der „Banalität des Bösen“ vorweg. Das Thema beschäftigte sie auch in München, als sie die Privatgemächer von Hitler und Braun inspizierte und deren Normalität – Brauns Badezimmer bezeichnete sie als „supernormal“³⁵⁸ – hervorhob.³⁵⁹

„Ich wohnte in Hitlers Privatwohnung, als sein Tod bekanntgegeben wurde. Sie befand sich an einem gewöhnlichen, altmodischen Eckhaus an einem Platz. [...] Auf den ersten Blick hätte diese Wohnung fast jedem mit einem mittleren Einkommen und ohne

³⁵⁴ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 199.

³⁵⁵ Vgl. ebd.

³⁵⁶ Miller 2015, S. 229.

³⁵⁷ Vgl. Zox-Weaver 2011, S. 182.

³⁵⁸ Miller 2015, S. 244.

³⁵⁹ Vgl. Lorraine Sim, *Ordinary Matters. Modernist Women's Literature and Photography*, New York 2016, S. 175, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1338295&site=ehost-live> [12.11.2022].

Erbstücke gehören können. Sie hatte weder Eleganz noch Charme, keine Intimität, war aber auch nicht imposant.“³⁶⁰

„Das Badezimmer [von Eva Braun] war supernormal, abgesehen von zwei Medizinschränken, die beide vollgepackt waren mit Tabletten und Markenpräparaten, genug für eine ganze Station von Hypochondern.“³⁶¹

Hitlers Wohnung bestach durch ihre unpersönliche Einrichtung. Bis auf wenige Gegenstände wie Bettwäsche und Geschirr, die mit dem Monogramm „AH“ und Hakenkreuzen versehen waren und eine Telefonanlage, die eine direkte Verbindung mit zentralen Stellen des Dritten Reichs garantierte, deutete nichts auf Adolf Hitler hin. Es hätte sich genauso gut um das Zuhause eines gutsituierten Bürgers handeln können.³⁶²

Neben dem Erbeuten von Souvenirs und der genauen Inspektion und Bewertung der Ausstattung der Wohnstätten gehörte die Inbesitznahme und damit einhergehende Dokumentation fremden Territoriums zu einer weiteren wichtigen Strategie der Siegermächte. Lee Miller und David E. Scherman führten diese Tradition fort, indem sie unter anderem Soldaten bei diversen Tätigkeiten in Hitlers Wohnung fotografierten. Dabei hielten sie fest, wie Hitlers Privaträume in eine Kommandozentrale umfunktioniert wurde oder Soldaten Hitlers Telefon benutzten. Die Aufnahmen aus München nehmen insofern eine Sonderstellung ein, als Miller hier so häufig wie auf keinem anderen Film zu sehen ist und sich darüber hinaus selbst für die Inszenierungen verantwortlich zeigte. Jene Fotografien, die Miller zusammen mit Soldaten zeigen, dienten dem Zweck, ihre Beteiligung am Kriegsgeschehen zu legitimieren.³⁶³ Dass Millers Aneignung fremden Territoriums bis in die intimsten Wohnbereiche von Hitler und Braun vordrang, wird im Folgenden veranschaulicht und diskutiert.

3.4.1 In Hitlers Badewanne

Das Bild von Lee Miller in Hitlers Wanne löst aufgrund des erotisch aufgeladenen Motivs der Badenden, seines satirischen Untertons und der von Miller in die Komposition eingefügten Requisiten bei den Betrachtenden sowohl Momente der Faszination als auch der Überraschung aus (Abb. 35). Obwohl sich die Bedeutung der Requisiten – das Foto von Hitler am linken

³⁶⁰ Miller 2015, S. 233.

³⁶¹ Ebd., S. 244.

³⁶² Vgl. Melody Davis, *Lee Miller. Bathing with the Enemy*, in: *History of Photography*, 21(4), 2015, S. 314-318, hier S. 314, <https://doi.org/10.1018/03087298.1997.10443853>.

³⁶³ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 202-203. Dazu zählt etwa eine Aufnahme, die Miller im Beisein mehrere Offiziere in Hitlers Salon zeigt. Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Menzel-Ahr 2005, S. 202.

Badewannenrand sowie die Venus-Statue im rechten Bildvordergrund – nicht auf den ersten Blick erschließt, spielen diese eine entscheidende Rolle in Bezug auf die Inszenierung.³⁶⁴

Wenngleich es als erwiesen gilt, dass David E. Scherman den Auslöser betätigt hatte, wies *Vogue* Lee Miller als Fotografin aus.³⁶⁵ Stilistische Vergleiche mit Bildern Schermans, insbesondere jenen aus Hitlers Wohnung, lassen den eindeutigen Schluss zu, dass die Komposition des Fotos auf Miller zurückgeht³⁶⁶ und aus diesem Grund als Selbstporträt bezeichnet werden kann.³⁶⁷ Es entstand eine Serie von Badewannenbildern, wobei Miller und Scherman auf ein durchgängiges Narrativ verzichteten.³⁶⁸ Im Vergleich zur badenden Lee Miller gibt der wie wild schrubbende Scherman ein bizarres Bild ab, das jegliche Komplexität im Hinblick auf die Inszenierung vermissen lässt (Abb. 36).³⁶⁹

Die Inbesitznahme der Badewanne Hitlers durch eine amerikanischen Kriegskorrespondentin lässt keine Zweifel über die Machtverhältnisse am 30. April 1945 offen, dem Tag, an dem die Aufnahme entstand. Es mag wie eine Ironie des Schicksals erscheinen, dass Hitler beinahe zeitgleich zu Millers Okkupation seiner Wohnung in Berlin Selbstmord beging.³⁷⁰

Eine Version der badenden Lee Miller wurde am Ende der Reportage *Hitleriana* im Juli 1945 in der britischen *Vogue* veröffentlicht.³⁷¹ Sie unterscheidet sich im Hinblick auf kompositionelle Aspekte jedoch ganz wesentlich von jenem Bild der Badezimmer-Serie, das ihr Sohn Antony Penrose in den 1980er-Jahren veröffentlichte und in weiterer Folge ikonischen Status erlangte (Abb. 38). Es zählt bis heute zu den bekanntesten Werken Millers.³⁷² Rühse weist darauf hin, dass die Aufnahme „mittlerweile als prägend für die allgemeine Wahrnehmung des Zweiten Weltkriegs bzw. dessen Ende erachtet [wird].“³⁷³ Das Bild verdankt seine Bekanntheit zahlreichen Veröffentlichungen in Publikationen und Katalogen sowie der häufigen Präsentation als Einzelbild in Ausstellungen. Im Unterschied zu jenem Foto, das *Vogue* publizierte, richtet Miller ihren Blick nach oben, wodurch ein weiterer Konnex zur

³⁶⁴ Vgl. Rühse 2016, S. 162.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 132.

³⁶⁶ Vgl. Rühse 2022, S. 132.

³⁶⁷ Vgl. Jutta Göner, *Lee Miller in Hitlers Badewanne. Selbstinszenierung einer amerikanischen Fotografin*, in: Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, 6 (11), 2017, S. 123-131, hier S. 123, <http://doi.org/10.25595/1622>.

³⁶⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 206.

³⁶⁹ Vgl. Zox-Weaver 2011, S. 182.

³⁷⁰ Vgl. Rühse 2022, S. 134.

³⁷¹ Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Karin Baumstark (Hg.), *Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour*, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 42-43.

³⁷² Vgl. Rühse 2022, S. 132-133.

³⁷³ Rühse 2016, S. 162.

Porzellanstatue hergestellt wird und das Bild eine zusätzliche metaphorische Aufladung erhält.³⁷⁴ Ich beziehe mich in der folgenden Beschreibung und Diskussion auf jene berühmte gewordene Version des Badewannen-Motivs.

Die Bilder der Serie weisen in Bezug auf die Position der Kamera und die Inszenierung der Requisiten lediglich minimale Unterschiede auf. Nur die Posen der Fotografierten sowie deren abgelegte Kleidungsstücke variieren. Mittig im Bild positioniert sitzt die nackte Lee Miller in einer die ganze Bildbreite einnehmenden Badewanne. Sie scheint dabei ganz in die Körperreinigung vertieft zu sein. Während ihr Blick nach rechts oben geht, ruht ihre rechte Hand mit dem Waschlappen auf ihrer linken Schulter.

Sowohl die Wände des Badezimmers als auch die Wanne selbst sind mit glänzenden Fliesen in einem hellen Farbton verkleidet. Im Kontrast dazu ist der Fußboden mit kleinen dunklen Kacheln verlegt. Die Zimmerdecke ist nicht zu sehen. Vom unteren Bildrand beschnitten liegt eine helle Badematte, auf der Miller ihre schmutzigen Stiefel abgestellt hat. Rechts davon dient ein weißer Hocker als Ablage für Millers dunkle Uniform und ihre Armbanduhr. Auf dem Tisch im rechten Bildvordergrund ist in direkter Nachbarschaft zu einer Klingelanlage Rudolph Kaesbachs Skulptur *Die Ausschauende* positioniert. Stark angeschnitten ist auf der gegenüberliegenden Seite ein weißes Waschbecken auszumachen. Im Bildhintergrund befinden sich drei an der Wand montierte Seifenschalen, Armaturen und ein herabhängender Duschschlauch. Am linken Badewannenrand lehnt eine ungerahmte Fotografie Hitlers.³⁷⁵

Obgleich sich viele Autor*innen mit der Deutung der Badeszene auseinandergesetzt haben, dürfte zuvorderst Millers banales Bedürfnis gestanden haben, das erste Mal seit langer Zeit ein heißes Bad zu nehmen. Erstaunlicherweise waren trotz der massiven Bombardierungen Münchens die Strom- und Warmwasserversorgung der Stadt nicht zum Erliegen gekommen.³⁷⁶ Scherman berichtete davon, dass während der Aufnahme ein ungeduldiger Leutnant an die Badezimmertür gehämmert hatte, um so seinem dringendem Bedürfnis nach einem Bad Ausdruck zu verleihen.³⁷⁷

Nach dem Krieg reflektierte Miller ihre Überlegenheit als Badende zunächst im Zusammenhang mit einem Bad in Luxemburg: „I had my first bath in several month [sic] – with the water heated by electricity from the Siegfried line – and the Germans didn’t know I

³⁷⁴ Vgl. Rühse 2016, S. 162.

³⁷⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 206.

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 205

³⁷⁷ Vgl. Davis 2015, S. 314.

was using it.”³⁷⁸ Im selbem Interview kam sie schließlich auch auf ihr Bad in Hitlers Wanne zu sprechen und betonte dabei den Umstand, dass sie direkt aus Dachau nach München gekommen war: „I had another odd bath when I washed the dirt of Dachau concentration camp off in Hitler’s own tub in Munich.“³⁷⁹ Miller brachte den Schmutz Dachaus direkt in Hitlers Badezimmer. Ihre schmutzigen Militärstiefel auf der hellen Badematte stehen sinnbildlich für das Bedürfnis, sich nach dem Besuch der Konzentrationslager zu reinigen.³⁸⁰ Der hinter Miller herabhängende Duschschauch verweist auf die als Duschen getarnten Gaskammern des Lagers.³⁸¹ Auch Melody Davis betont den Zusammenhang zwischen Hitlers Badewanne und den Gaskammern und interpretiert die Okkupation seines Badezimmers als Akt der Rache:

„For Scherman and Miller, there was no denying what Hitler has done. They brought the ashes of dead Jews into his apartment, grinding that soil into the white bath mat, up to the edge of the place where the Führer got clean. In a rite of revenge, they sullied Hitler and his ‘social cleansing’ by bringing the ashes that had been the people of the Mikvah* into the private bathroom of he who had made them dirt, making the body of the leader, the father, as dirty as they could by commingling what he loathed with his own cells. Dachau’s ‘showers’ became Hitler’s bath, and Miller’s body was the conduit, the place of meeting. The ritual of the Mikvah goes in reverse.”³⁸²

Als von Miller bewusst in die Szenerie eingefügte Requisiten kommen dem Foto Hitlers und der Statue Kaesbachs im Hinblick auf die Deutung der Fotografie große Bedeutung zu. Miller entfernte das Foto aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem der anderen Räume. Mit dem Badezimmer wählte Miller den mit Abstand ungeeignetsten Aufstellungsort für ein ungerahmtes und wasserempfindliches Foto.³⁸³ In leichter Untersicht und frontal zur Kamera positioniert, zeigt es ein halbfiguriges Porträt Hitlers aus dem Jahr 1933/4. Seinem persönlichen Fotografen, Heinrich Hoffmann, gelang es auf virtuose Weise, Hitler als Herrscher zu

³⁷⁸ Lee Miller o. J., zit. n. Menzel-Ahr 2005, S. 205.

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Vgl. Rühse 2016, S. 180.

³⁸¹ Die Gaskammern werden in Millers Reportage *Deutschland. Der Krieg ist gewonnen* explizit erwähnt: „Die Gaskammern sehen genauso aus, wie es die Schilder am Eingang versprechen: DUSCHRÄUME [Hervorhebung im Original]. Die selektierten Opfer zogen sich aus, ließen ihre Gefangenenkleidung zurück und betraten ahnungslos den Raum, um geduscht und entlaust zu werden. Sobald sie die Wasserhähne aufdrehten, töteten sie sich selbst und ersparten so der SS sogar das Stigma, Mörder zu sein.“ Miller 2015, S. 226.

* Im Judentum wird unter der *Mikwe* ein rituelles Tauchbad verstanden, dem eine sorgfältige körperliche Reinigung vorausgeht. Vgl. Désirée Schostak, *Der Weg der Mikwe in die Moderne. Ritualbäder der Emanzipationszeit im Spannungsfeld von öffentlicher Wahrnehmung und jüdischem Selbstverständnis*, Göttingen 2022, S. 34-35, <https://doi.org/10.13109/9783666560590>.

³⁸² Davis 2015, S. 315.

³⁸³ Vgl. Rühse 2016, S. 164-165.

inszenieren: Bekleidet mit seiner Uniform, posiert der Diktator in einer Entschlossenheit und Macht ausstrahlender Körperhaltung.³⁸⁴ Das mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass das Foto als Vorlage für das Plakat *Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer* herangezogen worden war.³⁸⁵ Indem Miller das Bild ganz bewusst in die Komposition einfügte, verwies sie direkt auf den Vorbesitzer der Wohnung.³⁸⁶

In Analogie zum Hitlerbild entfernte Miller auch die Porzellanstaute aus einem der anderen Räume. *Die Ausschauende* war zu dieser Zeit ein sehr beliebtes Motiv und entstand in Anlehnung an ein Modell von Rudolf Kaesbach. Die Skulptur entsprach den Idealen der Naziästhetik in mehreren Punkten: Wegen ihres nordisch-griechischen Stils traf sie nicht nur den persönlichen Geschmack des Führers, sondern verkörperte zudem „eine von den Nazis bevorzugte passive weibliche Erotik.“³⁸⁷ Umgelegt auf die sozialen Geschlechterrollen im Dritten Reich ging dies mit einer Reduzierung der Frau auf ihre Rolle als Mutter einher, wohingegen der Mann eine repräsentative Funktion nach außen einnahm, was auch seine aktive Teilnahme am Kriegsgeschehen beinhaltete.³⁸⁸

Aufgrund seiner Position am Badewannenrand blickt der Führer direkt auf die Aktskulptur. Diese hält zwar ihrem Titel entsprechend Ausschau, gleichzeitig signalisiert sie mit ihrer Armhaltung das Bedürfnis, sich vor gierigen Blicken zu schützen.³⁸⁹ Seit jeher ein beliebtes Thema in der Bildenden Kunst, fand das mit Erotik assoziierte Motiv der Badenden großen Anklang im Kontext nationalsozialistischer Kunstproduktion.³⁹⁰ Dies gründet sich nicht zuletzt auf der Tatsache, dass der Vorgang der Körperreinigung nicht unbedingt mit Voyeurismus in Verbindung gebracht wurde. Anders als im Fall von Miller waren die Darstellungen badender Frauen in der Natur angesiedelt.³⁹¹ Dem nationalsozialistischen Frauen- und Weltbild entsprechend wurde der weibliche Akt „mit Ganzheitsidealen, Natürlichkeits-, Reinheits- und Reinigungsvorstellungen“³⁹² assoziiert.

Das Sujet der Badenden blickt auf eine lange kunsthistorische Tradition zurück und steht in Zusammenhang mit den sehr unterschiedlichen Aspekten des Bades an sich, die von Körperreinigung über Initiation bis zu Heilung und Übergang reichen. In jedem Fall birgt die

³⁸⁴ Vgl. Rühse 2022, S. 134.

³⁸⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 206.

³⁸⁶ Vgl. Rühse 2022, S. 134.

³⁸⁷ Rühse 2016, S. 176.

³⁸⁸ Vgl. ebd.

³⁸⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 207.

³⁹⁰ Vgl. Göner 1997, S. 126.

³⁹¹ Vgl. Elke Frietsch, *Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*, Köln 2006, S. 224-225.

³⁹² Ebd., S. 226.

Nacktheit der Badenden das Risiko voyeuristischer Blicke und damit einer Missachtung der Intimsphäre.³⁹³ So auch im Fall von Lee Miller: Allein die Tatsache, dass sie sich in einem Badezimmer befindet, suggeriert den „Blick durchs Schlüsselloch“³⁹⁴ und appelliert an die Neugierde der Betrachtenden.

Miller wählte mit der Badewanne eine Kulisse aus, die aufs engste mit weiblicher Hygiene und Wohlbefinden verbunden ist. Dies verdeutlichen nicht zuletzt Filme jener Zeit, in denen sich berühmte Schauspielerinnen wie Marlene Dietrich lasziv im Badewasser räkeln. Im Fall des Badewannen-Fotos kontrastiert Miller die tradierten Geschlechterzuschreibungen, indem sie dem Bild Hitlers die Badewanne als einem Ort weiblichen Genusses entgegensetzt.³⁹⁵ Zwar wurde die Privatperson Hitler bereits seit 1932 zu propagandistischen Zwecken herangezogen, indem Bilder seiner Wohnung medial verbreitet wurden. Es wurde jedoch tunlichst vermieden, Bilder intimer Räumlichkeiten wie das Schlaf- oder Badezimmer zu veröffentlichen, da diese seiner Stilisierung entgegengestanden wären. Miller beraubt ihn dieser Überhöhung, indem sie mithilfe des Bildes im Bild darauf hinweist, dass selbst der Führer menschlichen Bedürfnissen wie der Körperhygiene nachkommen musste. Auf diese Weise gelang es Miller, den Kult um den Führer ein Stück weit zu entmystifizieren.³⁹⁶

Die mitunter ambivalente und verstörende Wirkung dieser Fotografie resultiert nicht zuletzt daraus, dass Miller zwar das Sujet der Badenden aufgreift, diese Bildtradition aber zugleich konterkariert, indem sie den Blick auf ihren eigenen Körper verstellt und dadurch die erotische Präsentation ihrer eigenen Person verhindert.³⁹⁷ Jene von Kaesbach gewählte Pose mit erhobenen, angewinkelten Armen ist in Verbindung mit Darstellungen der Badenden besonders beliebt und dient in der Hauptsache dazu, die weibliche Brust möglichst gut in Szene zu setzen.³⁹⁸ Während die Skulptur aufgrund ihrer Aufstellung im Bildvordergrund den Blicken der Betrachtenden schutzlos ausgeliefert ist, wird Millers nackter Körper vom Badewannenrand verdeckt. Auf diese Weise entging Miller auch der Zensur – *Vogue* hätte wohl kaum ein Foto der entblößten Miller veröffentlicht.³⁹⁹ Ein wichtiger Aspekt besteht meines Erachtens darin, dass Miller als Fotografin selbst über ihre Pose bestimmen konnte – darin besteht der große

³⁹³ Vgl. Jacques Bonnet, *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006, S. 18.

³⁹⁴ Menzel-Ahr 2005, S. 207.

³⁹⁵ Vgl. Rühse 2022, S. 134.

³⁹⁶ Vgl. Rühse 2016, S. 169-170.

³⁹⁷ Vgl. Göner 1997, S. 126.

³⁹⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 207.

³⁹⁹ Vgl. Rühse 2016, S. 177.

Unterschied zu ihrer Zeit als Fotomodel und Muse, wo sie als zu fotografierendes Objekt den kompositorischen Anweisungen des jeweiligen Fotografen folgen musste. Als besonders grenzüberschreitendes Beispiel sei jenes Foto erwähnt, das Theodore Miller von seiner erwachsenen Tochter in der Badewanne eines Stockholmer Hotels schoss.⁴⁰⁰

Millers Stiefel und Uniform verweisen nicht nur auf ihre Tätigkeit als Kriegsreporterin, sondern korrespondieren aufgrund ihrer maskulinen Konnotation auch mit Hitlers Porträt. Gleichzeitig weckt Miller als Badende Assoziationen mit weiblichen Stereotypen wie dem passiven Objekt und stellt dadurch eine Verbindung zu Kaesbachs Aktstatue her. Entgegen der tradierten passiven Rolle eines Aktmodells nahm Miller ihren Platz in der Wanne des Führers jedoch aktiv ein und verstellte durch ihre Positionierung zudem den voyeuristischen Blick Hitlers auf die Skulptur.⁴⁰¹ Indem sich Miller zentral zwischen Foto und Skulptur positionierte, gelang es ihr auf sehr subtile Weise, traditionelle Rollenklischees von Männlichkeit und Weiblichkeit in ihrer Person zu vereinen und in Frage zu stellen.⁴⁰² Millers Nacktheit lässt jene Distanz vermissen, die ihre Selbstinszenierung in Brauns Bett auszeichnet. Auf diese Weise gelingt Miller ein direkter Bezug zu Kaesbachs Statue.

Es ist weiters sehr ungewöhnlich, dass sich ausgerechnet eine Frau, die innerhalb der militärischen Hierarchie traditionell eine sehr niedrige Position einnimmt, als Siegerin über den Führer inszeniert. Wenngleich es am Ende des Zweiten Weltkriegs durchaus üblich war, rangniedrige Einzelpersonen als Stellvertreter der Siegermächte fotografisch in Szene zu setzen, handelte es sich dabei ausschließlich um Männer.⁴⁰³

Wie viele andere surrealistische Künstler*innen hinterfragte Miller die traditionellen Geschlechterkategorien und setzte sich damit gegen jene Gruppe misogyner Surrealisten ab, welche die Frau zum Lustobjekt männlicher Begierde degradierten. Davon zeugt neben ihrer Tätigkeit als selbständiger Fotografin vor dem Krieg insbesondere ihr Einsatz als Kriegskorrespondentin sowie ihre eigene Inszenierung als *Femme soldat*. Um ihrer männlichen Erscheinung während des Krieges Ausdruck zu verleihen, ließ sich Miller wiederholt von Scherman in Militärkleidung fotografieren.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Conekin 2013, S. 25.

⁴⁰¹ Vgl. Göner 1997, S. 127.

⁴⁰² Vgl. Rühse 2016, S. 177.

⁴⁰³ Vgl. ebd., S. 168.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 179.

Rühse verweist darauf, dass Millers Schilderungen und Fotografien Hitlers Wohnung als ironische Referenz auf das vor allem im Kontext von Modemagazinen beliebte Genre der „Home Story“ interpretiert werden können. *Vogue* veröffentlichte bereits 1936 ein Foto von Hitlers Esszimmer im Berghof nahe Berchtesgaden. Es wurde als gemütlich beschrieben, was eine Trivialisierung Hitlers und seines nationalsozialistischen Gedankenguts nahelegt. Doch statt der im Rahmen von Home Storys üblichen wohlwollenden Darstellungen beschrieb Miller die Badezimmereinrichtung als durchschnittlich. Da nur ein Drittel des gesamten Badezimmers auf Millers Foto zu sehen ist, erscheint der Raum zudem sehr klein.⁴⁰⁵ In der Reportage *Hitleriana* äußert sich Miller sehr abwertend über Hitlers Badezimmereinrichtung: „Das Badezimmer [...] hätte aus einem Einrichtungskatalog stammen können.“⁴⁰⁶ Die Fotografin deutet Hitlers biedere Inneneinrichtung als Sinnbild des Nationalsozialismus. Dies entspricht dem Grundton ihrer Kriegsreportagen, in denen sie ihrer Abneigung gegen die Nazis Ausdruck verleiht und deren Banalität betont.⁴⁰⁷

Miller lässt im Zusammenhang mit ihrer Bestandsaufnahme der Privaträumlichkeiten Hitlers außer Acht, dass die mit 397 Quadratmetern herrschaftlich dimensionierte Wohnung sehr wohl über – wenn auch geschickt kaschierten – Luxus verfügte. Dies ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass sich der von Hitler bevorzugte Architekt Paul Ludwig Troost für die Inneneinrichtung der Wohnung verantwortlich zeichnete. Davon zeugen einige Details des Badezimmer-Interieurs – wie beispielsweise der aufwendig gearbeitete Teppich, die Klingelanlage, mit der Personal gerufen werden konnte, sowie die schlichte, auf die Raumgröße abgestimmten Möbel. Letztere stammten nicht, wie von Miller angenommen aus einem Möbelkatalog, sondern waren von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk angefertigt worden. In Bezug auf das vergleichsweise kleine Badezimmer muss zudem bedacht werden, dass sich das Badezimmer als moderner, funktional ausgestatteter Raumtyp zur Zeit der Errichtung des Gebäudes erst langsam zu etablieren begann. Obwohl Millers kritische Berichterstattung über Hitlers Wohnung mit historisch belegten Tatsachen ergänzt werden muss, dient diese als wichtiger historischer Beleg eines privaten Refugiums, das bis zu diesem Zeitpunkt kaum fotografiert worden war.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Vgl. Rühse 2022, S. 134.

⁴⁰⁶ Miller 2015, S. 235.

⁴⁰⁷ Vgl. Rühse 2016, S. 171.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 172-173.

In Anspielung auf die von Surrealist*innen häufig angewandte Methode, Ereignissen eine symbolische Bedeutung beizumessen, kann das Bad als Sinnbild für das Kriegsende gedeutet werden. Dafür sprechen sowohl die Führerthematik als auch die Ikonografie der Badenden. Das Sujet der Badenden vereint einen moralisch aufgeladenen Reinheitsgedanken mit idealisierter Ästhetik.⁴⁰⁹ Miller nimmt ersteren Aspekt auf, indem sie mit ihrer Fotografie „die politische und geistige Reinigung Europas von Nazideutschland“⁴¹⁰ thematisiert. Bereits während der Weimarer Republik entstandene Werke, die sich im Zusammenhang weiblicher Aktdarstellung der Wassermetaphorik bedienten, rekurrten auf „Vorstellungen notwendiger und möglicher Genesung des nationalen Kollektivs.“⁴¹¹

Wie oben ausführlich diskutiert, stellt sie zentrale Themen der nationalsozialistischen Ideologie wie Hitlers Stilisierung zum Führer und Geschlechterrollen in Frage. Mit ihrer Aufnahme gelingt Miller zudem die Visualisierung des Sieges über Nazi-Deutschland. Dabei gilt es zu bedenken, dass sich die weitreichende Bedeutung der sinnbildlichen Reinigung erst im Kontext von Millers Kriegsbildern und -korrespondenzen, vor allem aber ihrer Dokumentation der Nazi-Gräueltaten in den Konzentrationslagern, erschließt.⁴¹²

Carolyn Burke schließt von Millers ernstem Gesichtsausdruck auf die traumatisierenden Erlebnisse, die ihr im Zusammenhang mit der Dokumentation des Kriegsgeschehens, insbesondere der Konzentrationslager, widerfahren. Möglicherweise entspricht der ernste Blick ihrer Skepsis und Resignation nach Kriegsende, die sich vorrangig auf Schuldabwehr und Verblendung seitens der deutschen Bevölkerung bezogen.⁴¹³

Für ihren subtilen Triumphgestus bediente sich die Fotografin einer avantgardistischen, vom nationalsozialistischen System verschmähten Ästhetik. Als wichtige Referenz diente Miller dabei der Surrealismus: Davon zeugen nicht zuletzt das Hitlerfoto und die Aktskulptur, die zum Zweck der Aufnahme aus anderen Räumlichkeiten entfernt worden waren und denen somit die Bedeutung surrealistischer *Objets trouvés* zukommt. Daneben versinnbildlichen von Miller bewusst ins Bild gesetzte Gegensätzlichkeiten wie das Macht suggerierende Hitlerporträt und die passive Venusstatue das surrealistische Ideal der „konvulsivischen Schönheit“.⁴¹⁴

⁴⁰⁹ Vgl. Rühse 2016, S. 180.

⁴¹⁰ Ebd., S. 180-181.

⁴¹¹ Frietsch 2006, S. 226.

⁴¹² Vgl. Rühse 2016, S. 180-181.

⁴¹³ Vgl. Burke 2005, S. 262.

⁴¹⁴ Vgl. Rühse 2016, S. 182-183.

Melody Davis legt eine auf psychoanalytischen Thesen beruhende Entschlüsselung von Millers Selbstinszenierung in Hitlers Badewanne vor. Ich möchte dabei beispielhaft auf jene Deutungen von Davis eingehen, die sich auf Sigmund Freuds Theorien über Trauma und die psychosexuelle Entwicklung beziehen. Nach Ansicht der Autorin führten traumatische Erlebnisse in Millers Kindheit zu einer masochistischen Persönlichkeitsstruktur. Bedingt durch ihre Erfahrungen mit ihrem autoritären und Grenzen missachtenden Vater und dem sexuellen Missbrauch durch einen Freund der Familie im Alter von sieben Jahren versuchte Miller im Erwachsenenalter ihrer Opferrolle durch risikoreiches Verhalten und ihre unkonventionelle Berufswahl als Kriegskorrespondentin zu entkommen. Erschwerend kam hinzu, dass Miller in Folge des Missbrauchs an einer Geschlechtskrankheit litt, die mit schmerzhaften Duschen behandelt werden musste. Die darauffolgenden Jahre waren geprägt von Schulabbrüchen, ihrem Aufbegehren gegen Autoritäten und dem Aufbruch Richtung Europa, wo sie sich dem von Rebellion geprägten Zirkel der Surrealist*innen anschloss.⁴¹⁵

Hitlers Badewanne bot ihr eine einmalige Gelegenheit zur Reinszenierung ihrer erlebten Traumata. Doch im Unterschied zu ihren Erfahrungen als Kind lag nun die Kontrolle dieser Situation ganz in ihrer Hand. Zum einen wusch sie sich in Analogie zu den heilenden Spülungen als Teil der Behandlung im Kindesalter in Hitlers Badewanne den Schmutz von Dachau vom Körper. Zum anderen kam die nackte Miller in der Badewanne dem Führer sehr nahe und nahm seine in der Wanne verbliebenen Hautzellen in sich auf. Dabei lag die Kontrolle über diese Situation ganz in ihrer Hand. Davis bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „The skin, here, is the sight of the incorporation of the Führer’s horrible body, the place of penetration, and the melting of boundaries. Bathing with Hitler recreates an ultimate violation – but on the side of choice. It is a willingness to absorb the skin of genocide.”⁴¹⁶

Der unbewusste, in der ödipalen Phase wurzelnde, Wunsch des kleinen Mädchens nach einem gemeinsamen Kind mit dem Vater wird im Rahmen der hier vollführten Reinszenierung zu einer Vereinigung mit „the ultimate father, Hitler, and his monstrous baby, social eugenics.“⁴¹⁷ Die Wanne repräsentiert nicht nur die guten und schlechten Anteile der Vaterfigur Hitler, sondern verschmolz zudem mit den negativ behafteten Duscherfahrungen ihrer Kindheit und den Duschräumen Dachaus. Letztere stellen in Form von Hitlers Eugenik eine Verbindung mit der unmittelbaren Gegenwart dar. Die Vaterfigur Hitler repräsentiert nicht nur die

⁴¹⁵ Vgl. Davis 2022, S. 112-114. Paula M. Salvio vertritt die Meinung, dass die Kunst des Surrealismus geradezu prädestiniert sei, um sich mit traumatischen Ereignissen auseinanderzusetzen: „The female genius embodied in the photojournalism of Lee Miller is exemplary of the strengths of surrealism as a mode for encountering and representing traumatic histories.” Salvio 2009, S. 525.

⁴¹⁶ Davis 2022, S. 114.

⁴¹⁷ Ebd., S. 115.

Vergewaltigung Millers, sondern steht darüber hinaus für die Misshandlung des „sozialen Körpers“. ⁴¹⁸ Die Macht über den Ausgang liegt wiederum bei Miller:

„Miller’s body becomes the condensation of original, incestual energy and Hitler’s genetic policy, a rape of the reproductive organs of society, death of its genes. Miller can bear the baby of the bad father, because she has before, and by so doing a second time, she controls the scene, laughing at the Führer, who is already becoming dirt, and making public his repulsive secrets.“ ⁴¹⁹

Das Plündern und Okkupieren von Wohnsitzen der ehemals Mächtigen am Ende eines Krieges hat bis zum heutigen Tag Tradition. Okkupationen sehr persönlicher Räume werden jedoch nur dann fotografiert, wenn es sich um luxuriöse Ausstattungen handelt. Sergeant Hewitt fotografierte etwa einen Kollegen beim Baden in der prunkvollen Krupp-Villa in Essen. ⁴²⁰ Dass sich dieses Muster bis in die jüngere Vergangenheit zurückverfolgen lässt, zeigen folgende Beispiele. So existieren etwa zahlreiche Fotografien von US-Soldaten, die sich in Saddam Husseins Palast beim Schwimmen im Pool vergnügten. ⁴²¹ Benjamin Lowy wiederum fotografierte im Sommer 2011 libische Kinder beim Spielen im luxuriösen Wellness-Bereich von Muatassim Gaddafi. ⁴²² Da auf den genannten Vergleichsbeispielen ausschließlich Männer und Jugendliche abgebildet sind, lassen diese die angesprochenen Aspekte in Bezug auf Erotik und Geschlechterrollen vermissen. Millers Selbstinszenierung unterstreicht deshalb umso mehr ihre Rolle als Frau unter ausschließlich männlichen Armeeingehörigen. Anders als die Vergleichsbilder, denen der Charakter von Schnappschüssen anhaftet, fordert uns Miller zu einer Entschlüsselung ihrer symbolisch aufgeladenen Inszenierung auf.

3.4.2 In Eva Brauns Bett

Anfang Mai 1945 suchte Miller Eva Brauns Einfamilienhaus in der Wasserburgerstraße 12 auf, das sich in geringer Entfernung von Hitlers Wohnung befand. Hitler hatte es 1935 erworben und drei Jahre später auf seine Geliebte überschreiben lassen. In ihrer Funktion als Fotografin trug Braun viel zum Mythos des Führers bei, indem sie Szenen aus dem Alltag Hitlers festhielt, die mitunter in den Fotobänden des Parteifotografen Heinrich Hoffmann veröffentlicht

⁴¹⁸ Vgl. Davis 2022, S. 114-115.

⁴¹⁹ Ebd., S. 115.

⁴²⁰ Vgl. Rühse 2016, S. 168-169. Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Menzel-Ahr 2005, S. 205.

⁴²¹ Vgl. Tucker 2012, S. 490.

⁴²² Vgl. Rühse 2016, S. 169. Für eine Abbildung der Fotografie siehe: Rühse 2016, S. 169.

wurden.⁴²³ In Eva Brauns Villa fotografierte Miller unter anderem befreite Zwangsarbeiterinnen und Frauen aus der näheren Umgebung beim Durchstöbern der Schränke und okkupierte für eine ihrer Selbstinszenierungen Brauns Bett (Abb. 37). Dafür ließ sie das Bett, bei dem es sich bei genauerem Hinsehen eher um ein Sofa handelt, mit frischer Wäsche beziehen.⁴²⁴ Über Brauns Schlafzimmer berichtete Miller:

„Evas Bett war mit gestreiftem eisblauem Satin überzogen. Die Wäsche trug die Initialen E.B., und die fast leeren Schränke waren mit chintzüberzogenen Kleiderbügeln und gepolsterten Hutständern ausgestattet. [...] Ich machte ein Nickerchen auf Evas Bett und probierte die Telefone aus [...]. Es war bequem, aber auch makaber: Ein Fensterladen war aus massivem Stahl, der andere mit klappbaren Auslegern verbarrikadiert, ich döste auf dem Kissen eines Mädchens und eines Mannes, die jetzt tot waren, und ich war froh, dass sie tot waren, wenn es denn stimmte.“⁴²⁵

David E. Scherman positionierte sich als ausführender Fotograf schräg vor dem Fußende des Bettes, in dem Miller unter einer aufgebauchten Daunendecke in einer seitlichen, leicht aufrechten Position liegt. Eine brennende Zigarette in der rechten Hand haltend, stützt sich Miller auf ihrem linken Ellbogen ab. Unter der voluminösen Decke liegend ist Millers Oberkörper nur bis knapp unter der Brust zu sehen. Das voluminöse Federbett verdeckt Millers Körper bis knapp unter ihrer Brust. Armeekappe und Uniformjacke weisen sie als Teil der Truppe aus, sie trägt darüber zudem eine Pelzweste. Ihr Blick ist nicht in die Kamera, sondern aus dem Bild hinaus gerichtet. Direkt neben dem Bett, am rechten Bildrand, steht ein runder Tisch mit einer Glaskaraffe mit vermutlich alkoholischem Inhalt. An der Wand, die an das Kopfende des Bettes grenzt, hängen ein Telefon und ein nicht näher bestimmtes, vielleicht religiös konnotiertes Objekt.⁴²⁶

In Hitlers Wohnung entstand folgende satirisch anmutende Aufnahme, für die sich Sergeant Arthur Peters samt Militärstiefeln in Hitlers Bett legte, um dort *Mein Kampf* lesend und telefonierend von Miller fotografiert zu werden (Abb. 38). Am Kopfende des Bettes lehnt eine Fotografie des Führers an der Wand. Als bewusst in die Szene eingefügtes Element signalisiert die Fotografie zum einen, dass es sich um das Bett des Führers handelt. Zum anderen konterkariert Miller aufgrund der satirisch anmutenden Szenerie die propagandistische

⁴²³ Vgl. Mailänder 2015, S. 108.

⁴²⁴ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 202-211.

⁴²⁵ Miller 2015, S. 243-246.

⁴²⁶ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 211.

Bildsprache der zeitgenössischen Hitler-Darstellungen, die den Führer im Licht eines Heilands erstrahlen lassen.⁴²⁷ Allmer deutet die wiederholte Einbeziehung von Hitler-Porträts als „Miller’s allusion to the Baroque tradition in representing Hitler’s portraits as transgressing frames.“⁴²⁸

Millers Selbstinszenierung lässt jenen sarkastischen Unterton der Fotografie von Sergeant Arthur Peters in Hitlers Bett vermissen. Sowohl ihre Körperhaltung als auch die wuchtige Decke, unter der Miller beinahe zu verschwinden scheint und die sich wie ein Schutzwall zwischen Miller und uns Betrachtende schiebt, lassen auf ihr großes Unbehagen schließen. Im Gegensatz zu Peters’ entspannter Körperhaltung suggeriert Millers Pose, dass sie nicht vorhat, länger als für den Moment der Aufnahme in Brauns Bett zu verweilen. Anders als im Fall der Aufnahme von Sergeant Peters bezieht sich Miller auf keine explizit mit Braun in Verbindung stehenden Objekte wie beispielsweise eine Fotografie. In Analogie zu Peters legte sie sich voll bekleidet in das Bett und wahrte so, anders als im Fall des Badewannenbildes, Distanz zur ehemaligen Bewohnerin. Zugleich demonstriert sie als amerikanische Staatsbürgerin einen unmissverständlichen Siegesgestus.⁴²⁹ Die Aufnahme besticht durch ihre sehr direkte Bildsprache, denn sowohl die brennende Zigarette in Millers Hand als auch die Karaffe mit Alkohol am Nachttisch symbolisieren wichtige Aspekte von Macht. Miller widersetzte sich damit den Vorschriften des Führers, der Zigaretten und Alkohol strikt ablehnte. Historische Bilder offenbaren, dass Braun entgegen der offiziellen Propaganda ein Leben in Saus und Braus führte und dabei weder auf Reisen noch Abendkleider, Kosmetika oder Champagner verzichten musste. Miller nutzte die fotografische Selbstinszenierung, um sich als unabhängige Frau zu präsentieren, die sich nicht verbieten lässt, zu rauchen und Alkohol zu trinken. In Opposition dazu stellte sie Braun in ihrer Berichterstattung als biedere und angepasste Luxusfrau dar. Dies entsprach jedoch keineswegs ihrer tatsächlichen Position an der Seite Adolf Hitlers, die von großer Macht und bedingungsloser Identifikation mit den Werten der NS-Politik geprägt war.⁴³⁰

⁴²⁷ Vgl. Allmer 2012, S. 408-409.

⁴²⁸ Ebd., S. 409.

⁴²⁹ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 211-212.

⁴³⁰ Vgl. Mailänder 2015, S. 110.

4 Lee Millers Kriegsfotografien im Kontext von Susan Sontags *Das Leiden anderer betrachten*: Überlegungen zur Legitimation von Kriegsfotografien

Mit *Das Leiden anderer betrachten* lieferte Susan Sontag den bekanntesten Beitrag zur Kriegsfotografie. Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Fotografie nach Ansicht von Sontag im Kontext moderner Kriege zur „Schocktherapie“ avanciert, tritt sie in ihrem Essay für eine Auseinandersetzung mit den moralischen Konsequenzen von Gräuelbildern ein. Ihr 1977 erschienener Essayband *Über Fotografie* ist von einem durchwegs despektierlichen Urteil über die Fotografie geprägt. Sontag vergleicht Kameras mit Schusswaffen und spricht dem Akt des Fotografierens einen hohen Grad an Passivität und Aggressivität zu. Sie geht zudem davon aus, dass die Allgegenwart von Bildern zu einer Abstumpfung vonseiten der Betrachter*innen führt. Wenn auch in abgeschwächter Form, so plädiert die Autorin auch in ihrem zweiten fototheoretischen Werk für eine kritische Sichtweise:

„Man kann es für eine Pflicht halten, Fotos zu betrachten, auf denen Grausamkeiten und Verbrechen festgehalten sind. Man sollte es in jedem Falle für eine Pflicht halten, darüber nachzudenken, was es heißt, solche Bilder zu betrachten, und wie es um die Fähigkeit bestellt ist, sich das, was sie zeigen, tatsächlich anzueignen.“⁴³¹

Neben Fragen nach dem Verhältnis von Fotografie und Realität widmet sich die Autorin in *Das Leiden anderer betrachten* der Rolle von Bildern innerhalb der menschlichen Erinnerung und hinterfragt deren Legitimation. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage nach den Wirkungsweisen: Lösen Schockbilder Mitleid aus? Können schockierende Bilder zu einer Veränderung beitragen?

Im Zuge der Auseinandersetzung mit Lee Millers Kriegsfotografien stellt sich für mich zwangsläufig die Frage nach deren Legitimation: Sollen Gewaltbilder gezeigt werden? Eine Frage, die heute angesichts zeitgenössischer Konflikte wie des Ukraine-Kriegs genauso wie zum Zeitpunkt der erstmaligen Veröffentlichung von Millers Bildern im Jahr 1945 sowie deren spätere Präsentationen im musealen Kontext keinesfalls an Brisanz und Dringlichkeit eingebüßt hat.

In Bezug auf die Veröffentlichung von Lee Millers Schockbildern aus den Konzentrationslagern hatte Audrey Withers zunächst ablehnend reagiert, mit deren Inadäquatheit argumentiert sowie die mangelnde Aktualität ins Treffen geführt. Wie erwähnt,

⁴³¹ Sontag 2010, S. 111.

wurden einige von Millers Gräuelbildern schließlich doch publiziert, wenngleich sich Unterschiede zwischen amerikanischer und britischer *Vogue* feststellen lassen. Die amerikanische *Vogue* tat dies vor dem Hintergrund der Verleugnung und Verharmlosung nationalsozialistischer Verbrechen. Im Zusammenhang mit Lee Millers Fotografien aus Deutschland stellen sich Fragen wie: Legitimiert diese Intention die Publikation unsagbaren Leides? Ist mit dem Betrachten von Gewaltverbrechen nicht immer auch Voyeurismus verbunden? Intendiert das Zeigen von Gewaltbildern ein Abstumpfen aufseiten der Betrachter*innen?

4.1 Realität und Erinnerung

In ihrem Essayband *Über Fotografie* überwiegt Sontags kritische Einstellung gegenüber der Macht der Medien und der damit einhergehenden massenhaften Verbreitung von Bildern: „Ein Krieg wird ‚real‘, wenn es von ihm Bilder gibt.“⁴³² Unser Interesse wird demnach erst geweckt, wenn Bilder eines Krieges existieren. Über vierzig Jahre später erscheint diese Feststellung in Anbetracht der Fülle von Schreckensbildern, mit denen wir tagtäglich konfrontiert werden und der Vielfalt der medialen Kanäle, die uns ebensolche Bilder auf Knopfdruck liefern, an Brisanz verloren zu haben – Gräuelbilder sind jederzeit abrufbar.

Darüber hinaus spricht Sontag damit die der Fotografie weiterhin beigemessene Garantie für Objektivität an:⁴³³ „Die Fotografien sind ein Mittel, etwas ‚real‘ (oder ‚realer‘) zu machen, das die Privilegierten und diejenigen, die einfach nur in Sicherheit leben, vielleicht lieber übersehen würden.“⁴³⁴ Daneben trug die technische Weiterentwicklung der Fotografie dazu bei, dass historischen Bildern als Dokumenten von Geschichte mit weniger Skepsis begegnet wird. Im Vergleich zu zeitgenössischer Digitalfotografie mit ihren unzähligen Manipulationsmöglichkeiten ist unsere Tendenz, historische Fotografien unhinterfragt als wahr anzuerkennen, umso größer. Dies gilt umso mehr, als Schwarzweißaufnahmen generell ein hohes Maß an Authentizität zugesprochen wird.⁴³⁵

Dennoch betont Sontag, dass eine Fotografie „kein einfaches Abbild, kein ‚Durchschlag‘ von etwas Geschehenem sein [kann]. Es ist immer ein Bild, das jemand gewählt hat; Fotografieren [sic] heißt einen Ausschnitt wählen, und einen Ausschnitt wählen heißt Ausschließen [sic].“⁴³⁶

⁴³² Sontag 2010, S. 121.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 33.

⁴³⁴ Ebd., S. 14.

⁴³⁵ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 12-13.

⁴³⁶ Sontag 2010, S. 55-56.

Diesen Aspekt verdeutlichten die zahlreichen Bildvergleiche derselben Sujets. So fotografierten Margaret Bourke-White und Lee Miller unter anderem in Leipzig mit dem Suizid der Familie Lisso zwar dieselbe Begebenheit – ihre Kompositionen und Bildausschnitte unterschieden sich jedoch deutlich voneinander. Während Bourke-White die Familie von einer erhöhten Position fotografierte, die eine die Situation überblickende Distanz suggeriert, positionierte sich Miller in unmittelbarer Nähe. Dies macht es den Betrachtenden ungleich schwerer, sich dem Anblick der Toten zu entziehen.

Sontag geht weiters davon aus, dass die abschreckende Wirkung dieser Bilder aufgrund einer Übersättigung mit Bildern nachlässt und die Menschen in ihren Reaktionen abstumpfen. „Für das Böse gilt dasselbe wie für die Pornographie. Die Schockwirkung fotografierter Greuelthaten läßt bei wiederholter Betrachtung nach, genau wie die Überraschung und Verwirrung, mit denen man den ersten pornographischen Film betrachtet, nachlassen, sobald man sich weitere ansieht. [...] Der umfassende fotografische Katalog des Elends und der Ungerechtigkeit in aller Welt hat jedermann mehr oder weniger mit Grausamkeiten vertraut gemacht.“⁴³⁷ Die Autorin relativiert ihre früheren Ansichten: Es gibt Bilder, deren Eindringlichkeit nicht nachlässt.⁴³⁸

Dass Fotografien eine so große Bedeutung zugemessen wird, hängt ferner mit der Vorstellung respektive der Erinnerung an schreckliche Ereignisse wie Kriege zusammen. Kriegsfotografien prägen insbesondere die Vorstellungen jener Menschen, die nicht über eigene Kriegserfahrung verfügen. In Bezug auf die Erinnerung kommt Bildern eine ungleich größere Bedeutung zu, da unser Gedächtnis auf Bilder angewiesen ist. Das damit verbundene Problem liegt, so Sontag darin, dass sich Menschen ausschließlich an bestimmte Fotos erinnern und auf diese Weise andere Formen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit vernachlässigt werden: „Erinnern bedeutet immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können.“⁴³⁹ Damit geht die steigende gesellschaftliche Relevanz von Bildern einher: Sontag negiert die Existenz eines kollektiven Gedächtnisses und spricht stattdessen von einem „Sicheinigen [sic]“⁴⁴⁰ auf Geschichte und den damit in Verbindung stehenden Bildern, mit derer Hilfe sich Menschen erinnern. Für die heutige Rezeption der Fotografien von Lee Miller kommt diesem Aspekt insofern große Bedeutung zu, als sie sich auf historische

⁴³⁷ Susan Sontag, *Über Fotografie*, München 1984, S. 26.

⁴³⁸ Vgl. Sontag 2010, S. 97.

⁴³⁹ Ebd., S. 104.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 100.

Ereignisse beziehen, die mehrheitlich nicht mit subjektiven Erinnerungen der Betrachtenden verknüpft sind.

Die davon ausgehende Gefahr besteht weniger darin, dass Bilder ihre Schockwirkung verlieren, als vielmehr darin, dass sie im Unterschied zum gesprochenen oder geschriebenen Wort nichts zum besseren Verständnis der abgebildeten Geschehnisse beitragen können: „Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas anderes: sie [sic] suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.“⁴⁴¹ Um die Umstände, die Zusammenhänge des Grauens zu verstehen, die ein Bild in Ausschnitten festhält, bedarf es demnach mehr als der bloßen Betrachtung desselben. Nichtsdestotrotz plädiert Sontag dafür, sich „von den grausigen Bildern heimsuchen [zu lassen].“⁴⁴² In ihrer Funktion als bloße Markierungen, die sich trotz ihres Anspruchs, die Realität in ihrer Ganzheit einzufangen, lediglich auf marginale Ausschnitte derselben beziehen, können sie etwas Wichtiges bezeugen: „Menschen sind imstande, dies hier anderen anzutun – vielleicht sogar freiwillig, begeistert, selbstgerecht. Vergeßt [sic] das nicht.“⁴⁴³

Informationen in Form von Bildlegenden spielen vor allem dann eine große Rolle, wenn mit Fotografien propagandistische Zwecke verfolgt und gegnerisches Unrecht nachgewiesen werden soll.⁴⁴⁴ So auch im Fall von Lee Miller, die mit ihren Berichten die Aussagen ihrer Fotografien untermauerte, indem sie nicht nur die Kollektivschuld der Deutschen hervorhob, sondern zudem die Alliierten und sich selbst als Sieger inszenierte.

4.2 Fotografien der Konzentrationslager

Fotografien der befreiten Konzentrationslager finden in den Texten von Sontag wiederholte Erwähnung und nehmen unter den besprochenen Gräuelbildern eine Sonderstellung ein. Für Sontag stellen diese Fotografien insofern eine Zäsur dar, als sie es vermochten, „Realitäten nicht nur aufzuzeichnen, sondern regelrecht zu definieren, [und damit] alle noch so komplexen Erzählungen übertrumpften“.⁴⁴⁵ Sontag verweist damit auch auf die im Zusammenhang mit Berichten aus den nationalsozialistischen Lagern oft erwähnte Sprachlosigkeit.

⁴⁴¹ Sontag 2010, S. 104.

⁴⁴² Ebd., S. 133-134.

⁴⁴³ Ebd., S. 134.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 32.

Zudem beziehen sie sich – wie die meisten Schockbilder – auf Vergangenes, zeigen uns unabänderbare Überreste des Grauens und lassen uns schockiert zurück.⁴⁴⁶ Dies wird auch in Sontags Buch *Über Fotografie* deutlich, in dem die Autorin ihre Reaktion, als sie 1945 zum ersten Mal auf Fotos aus Konzentrationslagern stieß, als „negative Epiphanie“⁴⁴⁷ bezeichnete:

„Nichts, was ich jemals gesehen habe – ob auf Fotos oder in der Realität –, hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erschien es mir ganz selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte einzuteilen: in die Zeit, bevor ich die Fotos sah [...] und die Zeit danach [...]. [...] Als ich diese Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir. Eine Grenze war erreicht, und nicht nur die Grenze des Entsetzens; ich fühlte mich unwiderruflich betroffen, verwundet, aber etwas in mir begann sich zusammenzuballen; etwas starb; etwas weint noch immer.“⁴⁴⁸

In Anbetracht jener Fotos, die in den befreiten Konzentrationslagern aufgenommen wurden, schreibt Sontag von deren „Fähigkeit, die abscheulichsten Realitäten nicht nur aufzuzeichnen, sondern regelrecht zu definieren.“⁴⁴⁹

Sontag weist in Anlehnung an Hannah Arendt auf einen weiteren wichtigen Aspekt in Bezug auf den dokumentarischen Wert der Fotos aus den Konzentrationslagern hin. Sie legen kein Zeugnis des grausamen Alltags von Konzentrationslagern ab, sondern können aufgrund ihres nachträglichen Erscheinens den Horror der Lager nur mehr bruchstückhaft dokumentieren. Fotos von Konzentrationslagern führen die Betrachter*innen

„[...] insofern in die Irre [...], als sie diese Lager im Augenblick des Einmarschs der alliierten Soldaten zeigen. Was diese Lager so unerträglich macht – die Leichenberge, die zu Skeletten abgemagerten Überlebenden –, war gar nicht typisch für die Lager, die, solange sie funktionierten, ihre Insassen systematisch [...] ausrotteten und anschließend sofort verbrannten.“⁴⁵⁰

Miller war sich zum Zeitpunkt der Aufnahmen weder über Ausmaß noch über Funktion und Bedeutung der Lager bewusst. Für sie stand die Dokumentation von Verbrechen ungekannten Ausmaßes im Vordergrund. Während 1945 der fotografische Beweis von Verbrechen im Vordergrund stand, stellt sich heute vielmehr die Frage nach dem Stellenwert dieser Fotografien im Rahmen einer angemessenen Erinnerungskultur.

⁴⁴⁶ Sontag 2010, S. 97.

⁴⁴⁷ Sontag 1984, S. 25.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 25-26.

⁴⁴⁹ Sontag 2010, S. 32.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 97-98.

Im Unterschied zu wiederholt geführten Debatten über das (Nicht-)Zeigen von Aufnahmen der Konzentrationslager⁴⁵¹ beschäftigt sich Sontag in ihren Überlegungen auch mit wichtigen Fragen bezüglich der würdevollen Präsentation solcher Bilder. Es gilt den Kontext und Ort der Präsentation dieser Fotografien zu beachten, denn sie „wirken und wiegen sehr unterschiedlich, je nachdem, wo man sie sieht.“⁴⁵² Dabei stellt sich die Frage, ob Museen eine geeignete Umgebung darstellen, um diese Bilder mit gebührender Andacht betrachten zu können. Sontag konstatiert, dass Gräuelbilder im Rahmen von Ausstellungen nicht nur zu Kunstwerken werden, sondern darüber hinaus zu musealen „Stationen eines Spaziergangs“⁴⁵³ mutieren. Sie schließt daraus, dass Publikationen in Büchern eine angemessenere Art der Auseinandersetzung ermöglichen, wenngleich diese nur von temporärer Natur ist und endet, sobald das Buch zugeklappt wird.⁴⁵⁴

Für eine museale Präsentation von Bildern mit schockierenden Sujets spricht sicherlich der Umstand, dass im Gegensatz zu Publikationen ein ungleich größeres Publikum erreicht werden kann. Damit deren Betrachtung nicht zu einem bloßen Zeitvertreib wird, bedarf es einer angemessenen Vermittlung, die sich unter anderem mit dem jeweiligen Entstehungszusammenhang und möglichen Absichten der jeweiligen Fotograf*innen auseinandersetzt. Es bleibt die Frage, inwieweit *Vogue* ein geeignetes Medium für die Publikation von Millers Kriegs fotografien darstellte. Umgeben von Werbungen und Kochrezepten können Schockbilder wohl kaum mit der dafür als notwendig erachteten Andacht betrachtet werden. Auch das mitunter sehr klein gewählte Format der Aufnahmen trug nichts zu einer angemessenen Art der Präsentation bei.

4.3 Was lösen Schockbilder aus?

Vor allem bei Fotos, die sich auf ein weit zurückliegendes Ereignis wie den Zweiten Weltkrieg beziehen, muss ein weiterer wichtiger Aspekt beachtet werden: Cornelia Brink hält fest, dass „Bedeutungen der Fotografie, die zwischen Fakt und Fiktion oszilliert, [...] nicht statisch [sind].“

⁴⁵¹ Mit dem Verweis auf die Undarstellbarkeit der Shoah verzichtete Claude Lanzmann für seinen gleichnamigen Dokumentarfilm bewusst auf historische Aufnahmen. Vgl. Peter Geimer, „*Wir müssen diese Bilder zeigen*“ – *Ikografie des Äußersten*, in: Karin Harrasser/Thomas H. Macho/Burkhardt Wolf (Hg.), *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, Paderborn 2007, S. 119-132, hier S. 120, <https://doi.org/10.30965/9783846744154>. Die Kontroverse wurde neu entfacht, als sich Georges Didi-Huberman mit seinem Buch *Bilder trotz allem* der Analyse von vier Fotografien widmete, die 1944 aus dem KZ Auschwitz geschmuggelt worden waren. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007.

⁴⁵² Sontag 2010, S. 139-140.

⁴⁵³ Ebd., S. 141.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 141-142.

In wechselnden gesellschaftlichen Kontexten werden Fotos immer wieder neu gesehen.“⁴⁵⁵ 1945, am Ende des Zweiten Weltkrieges, standen in Bezug auf die Publikation von Bildern mit schockierenden Sujets weniger moralische denn patriotische und propagandistische Überlegungen im Vordergrund. *Vogue* sah sich trotz Vorbehalte einerseits dazu verpflichtet, von den Grauen des Krieges zu berichten und bot ihren Leserinnen mit Lee Miller andererseits eine weibliche Identifikationsfigur. Durch die Fotografien konnten die Alliierten Staaten ferner in ein ruhm- und siegreiches Licht gerückt werden. Mit der Überschrift *Believe It!* bezog sich die amerikanische *Vogue* ferner explizit auf den Wahrheitsanspruch der Fotografie.

Zwar bezieht sich Sontag nicht explizit auf die erwähnte Debatte des (Nicht-)Zeigens von Bildern aus den Konzentrationslagern. Es ist dennoch auffallend, dass mit Ausnahme der deutschen Erstausgabe, auf deren Schutzumschlag eine Radierung von Francisco de Goyas *Schrecken des Krieges* zu sehen ist, die von Sontag erwähnten Bilder zwar zum Teil sehr ausführlich beschrieben, jedoch nicht gezeigt werden. Über mögliche Gründe kann nur spekuliert werden, da die Autorin nicht darauf eingeht. Erwähnenswert scheint mir in diesem Zusammenhang Brinks Argumentation, die im Rahmen ihres Artikels über *Fotografien wider Willen* ebenfalls auf deren Abbildung verzichtet. Abbildungen, so Brink, würden die Aufmerksamkeit verschieben: Nicht die zur Diskussion stehenden Fragen bezüglich des Umgangs mit spezifischen Bildern, sondern einzelne Bilder und die damit in Verbindung stehenden Ereignisse würden im Fokus stehen.⁴⁵⁶ Für eine fruchtbare theoretische Auseinandersetzung mit Gräuelfotos wäre demnach eine gewisse Distanz notwendig.

Geimer führt Sontags Verzicht auf Bilder auf die von ihr ins Treffen geführten unkontrollierbaren affektiven Auswirkungen von Schockbildern zurück. Das Problem besteht darin, dass sich diese mitunter heftigen Reaktionen nicht steuern lassen. Aufgrund ihrer Intensität können sie eine wissenschaftlich intendierte Argumentation sowohl bestärken als auch hemmen.⁴⁵⁷ Sontag schreibt dazu: „Die Absichten des Fotografen bestimmen die Bedeutung des Fotos nicht, das vielmehr zwischen den Launen und Loyalitäten der verschiedenen Gruppen, die etwas mit ihm anfangen können, seinen eigenen Weg geht.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Cornelia Brink, *Vor aller Augen. Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung*, in: Werkstatt Geschichte 47, Essen 2008, S. 61-74, hier S. 64, URL: https://werkstattgeschichte.de/wp-content/uploads/2017/01/WG47_061-074_BRINK_AUGEN.pdf [15.09.2023].

⁴⁵⁶ Vgl. ebd., S. 62.

⁴⁵⁷ Vgl. Peter Geimer, *Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern*, in: Katharina Sykora/Ludger Derenthal/Esther Ruelfs (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 245-257, hier S. 252-253.

⁴⁵⁸ Sontag 2010, S. 48.

Indem Autor*innen wie Sontag explizit von der Präsentation schockierender Bilder absehen, verweisen sie auf deren Machtpotential. Diese Macht gründet sich nicht nur auf den unkontrollierbaren Reaktionen, sondern auch auf der Überlegenheit, die Bilder gegenüber sprachlichen Ausführungen einnehmen. Die Fotografie bildet Dinge ab, die nicht in Worte gefasst werden können: „Doch sobald sich die Kamera vom Stativ emanzipiert hatte, [...] wuchs der Fotografie bei der Vermittlung des Schreckens von massenhaft produziertem Tod eine Unmittelbarkeit und eine Autorität zu, die jeder sprachlichen Darstellung überlegen war.“⁴⁵⁹

Was lösen Schockbilder bei den Betrachter*innen aus? Sontags Ausführungen dazu bewegen sich zwischen Voyeurismus, Sensationslust und Mitleid. Sie geht davon aus, dass sich Menschen zu Bildern des Schreckens und des Todes richtiggehend hingezogen fühlen: „Anscheinend ist der Appetit auf Bilder, die Schmerzen leidende Leiber zeigen, fast so stark wie das Verlangen nach Bildern, auf denen nackte Leiber zu sehen sind.“⁴⁶⁰ Fotografien von Leichen rufen bei ihren Betrachter*innen durchwegs ambivalente Emotionen hervor. Neben Gefühlen wie Scham und Schuld kann beispielsweise zugleich das große Bedürfnis stehen, die eigene Neugierde oder das Verlangen nach Horror zu stillen.

Es steht außer Zweifel, dass das Betrachten von unsagbarem Leid in keinem Verhältnis zum direkten Erleben desselben steht. Auch führt das Betrachten von schockierenden Bildern nicht zwangsläufig zu Mitleid, wie Sontag auch in *Über Fotografie* ausführt: „Zu leiden ist etwas anderes, als mit fotografischen Abbildungen des Leides zu leben, was nicht unbedingt bedeutet, daß das Gewissen geschärft und die Mitleidsfähigkeit gesteigert wird. Es kann sie auch korrumpieren.“⁴⁶¹ Nach Ansicht von Salvio gelang es Miller die Gemeinsamkeiten von Traumata und Fotografien in Hinblick auf Erfahrung und Verständnis hervorzuheben, da ihre Bilder aufgrund der gewählten Motive und Kompositionen bei den Betrachtenden eine Ahnung der Wucht traumatischer Ereignisse hervorrufen:

“Miller provided her audience with images of war trauma that summons and makes present what trauma and photography share – a profound gap between experience and comprehension, in turn offering educators a challenge to understanding how conventions of reference work and how a traumatic event that cannot register as experience can impress itself and register so deeply on a person’s mind and body.”⁴⁶²

⁴⁵⁹ Sontag 2010, S. 31-32.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 50.

⁴⁶¹ Sontag 1984, S. 26.

⁴⁶² Salvio 2009, S. 529.

Millers fotografische Kompromisslosigkeit wurzelt in erster Linie in der Intention, Glaubhaftigkeit zu vermitteln. So scheute die Fotografin nicht davor zurück, Leichen aus nächster Nähe zu fotografieren und, wie im Falle des Zuges in Dachau, die Perspektive zu wechseln. Insofern stimmt ihre Intention mit Sontags Feststellung überein: „Wenn Fotos anklagen und womöglich Verhalten ändern sollen, müssen sie schockieren.“⁴⁶³ In diesem Zusammenhang stellt sich unweigerlich die Frage, ob sich die Eindringlichkeit mancher Fotos abnutzen kann, ob sich Menschen an gewisse Schocks gewöhnen können.⁴⁶⁴ Millers Bilder aus den befreiten Konzentrationslagern wurden in der amerikanischen *Vogue* erst im Juni 1945 veröffentlicht. Sie hatten also, wie Withers feststellte, keinen Neuigkeitswert mehr, da die amerikanischen Medien ihr Publikum bereits im April mit ausführlichem Bild- und Filmmaterial aus den Konzentrationslagern informiert hatte. Verloren sie deshalb für die zeitgenössischen Betrachter*innen an Wert? Oder nützt sich ihre Eindringlichkeit etwa deshalb nicht ab, „weil man sie nicht oft ansehen kann?“⁴⁶⁵

Mitunter rufen auch Millers Sujets sehr unterschiedliche Reaktionen hervor. Sontag meint dazu: „Aber nicht alle Gewalt wird mit der gleichen distanzierten Gelassenheit betrachtet. Manche Katastrophen eignen sich besser als andere für eine ironische Reaktion.“⁴⁶⁶ Ich bin der Ansicht, dass Miller mit ihrer propagandistischen (Bild-)Sprache wesentlich dazu beitrug, dass ihre Gräuelbilder durchaus unterschiedliche Reaktionen hervorrufen. Vor allem Millers Inszenierung der Täter*innen als schöne Leichen trägt dazu bei, der Konfrontation mit dem Tod standzuhalten und dem Anblick nicht auszuweichen. Gänzlich anders verhält es sich bei den Bildern der Leichenstapel in Buchenwald, die uns mit der Tatsache unsagbaren Leids konfrontieren.

Wenn Kriegsbilder unser Mitleid erregen, führen sie uns gleichzeitig unsere Ohnmacht und Angst vor Augen. Sontag appelliert stattdessen dafür, die Wirkung von Gräuelfotos als Initialzündung für ein Nachdenken über unsere Privilegien und das Leid der vom Krieg betroffenen Menschen zu verstehen.⁴⁶⁷ Dass sich Miller mehrheitlich den Überlebenden der Konzentrationslager widmete, zeugt von ihrer Sorge um deren Versorgung. *Vogue* ignorierte dieses Problem, indem sie die Fotos Überlebender entweder beschnitt oder von deren

⁴⁶³ Sontag 2010, S. 95.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd., S. 95-97.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 97.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 117.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., S. 118-119.

Veröffentlichung absah. Es galt vielmehr einen Schlussstrich unter die Verbrechen zu ziehen und ihre Leserinnen sollten sich nicht dafür verantwortlich fühlen.⁴⁶⁸

Sontag spricht mit der zeitlichen Distanz zwischen dem Zeitpunkt des fotografierten Ereignisses und dessen Betrachtung einen weiteren wichtigen Aspekt in Bezug auf die Rezeption von Schockbildern an: Aus der Tatsache, dass Fotos dazu beitragen können, den Widerstand zu stärken, resultiert eine gewisse Pflicht, diese Bilder zu betrachten: „Denn gegen das, was sie zeigten, ließ sich in diesem Augenblick etwas tun.“⁴⁶⁹ Naturgemäß verändert sich dieser Zugang, wenn uns Fotos mit dem Grauen eines weit zurückliegenden Krieges konfrontieren. Bezogen auf eine Ausstellung der besprochenen Lynchbilder fragt Sontag deshalb: „Wozu stellt man sie aus? Um Empörung zu wecken? [...] Bestätigen sie nicht bloß, was wir schon wissen (oder wissen wollen)?“⁴⁷⁰ Auch in Bezug auf Millers Kriegsфотографien stellt sich die Frage, inwieweit diese heute anders beurteilt werden als zum Zeitpunkt ihrer Erstveröffentlichung im Frühjahr 1945. Schon damals konfrontierten sie die Betrachter*innen mit zurückliegenden Tatsachen. Sie dokumentieren Verbrechen und sollten die Schuld der Deutschen belegen. Heute begegnen wir diesen Photographien in einem völlig anderen Kontext; Schuld und Vergeltung stehen dabei nicht mehr im Vordergrund. In Übereinstimmung mit Anton Holzer plädiere ich dafür, dass eine theoretische Beschäftigung mit Bildern der Gewalt uns zu Fragen anregen sollte, die unter anderem folgendermaßen lauten könnten: „Wozu werden solche Photographien gemacht? Weshalb wird an den Orten der Gewalt so manisch fotografiert? In welchem Verhältnis steht das Herstellen solcher Bilder zu den Gewalttaten, Folterungen und Demütigungen, die sie zeigen? Welche Blicke halten diese Aufnahmen fest? Und schließlich: Und warum lassen uns diese Bilder nicht mehr los?“⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Vgl. Menzel-Ahr 2005, S. 249.

⁴⁶⁹ Sontag 2010, S. 106.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 106-107.

⁴⁷¹ Anton Holzer, *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918*, Darmstadt 2008, S. 166.

5 Conclusio

Die Beschäftigung mit den wichtigen fotografischen Stationen Lee Millers hob die Vielfältigkeit ihres Schaffens hervor. Bedingt durch die Zusammenarbeit mit Man Ray in Paris eignete sich Miller eine surrealistische Bildsprache an und komponierte mithilfe ungewöhnlicher Arrangements, enger Bildausschnitte und Fragmentierungen rätselhafte Bilder, die an die Fantasie der Betrachtenden appellieren. Dabei emanzipierte sich Miller vom zeitgenössischen Frauenbild der Muse und Geliebten und etablierte sich als selbständige Fotografin in Bereichen wie der Kunst-, Mode-, Werbe- und Porträtfotografie.

Als Miller 1940 bei der britischen *Vogue* als Modefotografin angestellt wurde, sah sich die Zeitschrift mit der Herausforderung konfrontiert, ihr weiteres Erscheinen in Zeiten des Krieges zu rechtfertigen. Unter dem Motto „Beauty and Duty“ verband *Vogue* typische Frauenthemen wie Mode und Schönheit mit patriotischen Pflichten und hielt ihre Leserinnen dazu an, auch in schwierigen Zeiten auf ihr Aussehen zu achten. Miller inszenierte dafür nicht nur den propagierten Chic der Uniformen von Frauen, die Kriegsdienst verrichteten, sondern widmete sich dem Einsatz und Mut dieser Frauen mit zahlreichen Aufnahmen, die im Fotoband *Wrens in Camera* erschienen.

Mit dem Aufschwung der Magazine Ende der 1930er-Jahre gewann die Fotografie innerhalb der Berichterstattung an enormer Bedeutung. Dies galt insbesondere für die männlich dominierte Kriegsfotografie, die mit möglichst spektakulären Bildern nicht nur die Kriegspropaganda bediente, sondern den Magazinen zudem zu großen Auflagen verhalf. Neben Lee Miller, die Ende 1942 ihre Akkreditierung erhielt, gab es nur vier weitere offiziell akkreditierte Kriegskorrespondentinnen. Zwar genoss Miller als freie Fotografin mehr Freiheiten als ihre Kollegen beim Militär, dennoch blieb ihr als Frau die Berichterstattung von der unmittelbaren Front verwehrt. Nichtsdestotrotz ist es Miller zu verdanken, dass die Zeitschrift *Vogue* ihr Spektrum um ernstzunehmende Kriegsberichterstattung erweiterte. Wie ausführlich beschrieben, bestechen ihre Reportagen durch einen sehr subjektiven und sarkastischen Stil.

Die ausgewählten Bilder entstanden im Frühjahr 1945, als Lee Miller durch West- und Süddeutschland folgte. Als Ausgangspunkt dienten Millers Aufnahmen aus dem Leipziger Rathaus, mit denen sie die Suizide der Familie Lisso festhielt. Die Besonderheiten ihrer Herangehensweise wurden durch Vergleiche mit Bildern anderer Fotograf*innen hervorgehoben. Im direkten Vergleich mit Fotografien von Margaret Bourke-White wurde

deutlich, dass sich Miller sehr nah an die Toten heranwagte und die Betrachtenden dadurch stärker mit dieser schauerlichen Szenerie konfrontiert. Anhand der Aufnahme von Regina Lisso habe ich aufgezeigt, dass Miller nicht nur auf den in der Romantik wurzelnden Topos der „schönen Leiche“ rekurrierte, sondern mit dem Motiv der scheinbar schlafenden Frau ein typisches Motiv des Surrealismus aufgriff.

Mit den Aufnahmen aus den befreiten Konzentrationslagern Buchenwald und Dachau setzte sich Miller über die Anweisung der *Vogue*-Herausgeberin Audrey Withers hinweg, die der Veröffentlichung schockierender Bilder zunächst skeptisch gegenüberstand. Mit der Botschaft „I indore you to believe this is true“ insistierte Miller auf deren Wahrheitsgehalt. *Vogue* sah sich schließlich dazu gezwungen, einige der Aufnahmen aus den Lagern zu veröffentlichen. Miller widmete den Großteil der in den Konzentrationslagern entstandenen Bildern den Überlebenden und legte großen Wert darauf, die Würde der Fotografierten zu achten. Das Bild der ehemaligen Häftlinge vor einem Knochenberg unterstreicht diese Herangehensweise und hält die andächtige Stimmung der Männer fest. Die besprochenen Vergleichsbeispiele zeichnen sich im Gegensatz dazu von einer neugierigen Haltung der Abgebildeten aus und appellieren so an die Schaulust der Betrachter*innen.

Dass Miller bei ihrer Motivwahl von ihren Erfahrungen als Modejournalistin beeinflusst wurde, verdeutlichte die Aufnahme der Beine eines ehemaligen Häftlings. Wie bei ihren Aufnahmen für Schuh- und Strumpfmode fokussierte Miller ausschließlich die Beine des Porträtierten. Die selbstgenähten Schuhe korrespondieren zudem mit *Vogues* Bestreben, ihre Leserinnen zu kreativen Näharbeiten zu motivieren.

Die Fotos der toten Häftlinge gehören zweifelsohne zu den schockierendsten Bildern aus Millers Zeit in Deutschland. Wie ich ausführlich erläutert habe, konfrontiert uns Millers Fotografie des Leichenstapels durch den engen Bildausschnitt mit dem unsagbaren Leid der ausgemergelten Leichen. Anders als die zum Vergleich herangezogene Aufnahme Bourke-Whites erlaubt Miller den Betrachter*innen kein Abschweifen – stattdessen wird unser Blick auf das mittig positionierte Gesicht eines der Toten gelenkt. Auch der sogenannte „Buchenwaldzug“ diente vielen Fotografen als Motiv. Millers besprochene Aufnahme des Zuges besticht vor allem durch die beiden an der offenen Wagentür stehenden Soldaten, die als Rückenfiguren nicht nur unseren Blick ins Innere des Wagens lenken, sondern als Vertreter der Siegermächte zudem die Schuld der Deutschen bezeugen.

Die Bilder misshandelter und toter Täter stellen eine Besonderheit innerhalb Millers Œuvre dar. Für die Aufnahme eines gefangenen Wärters positionierte sie sich direkt vor dem Mann, dessen geschundener Anblick durchaus ambivalente Gefühle bei den Betrachtenden hervorruft. Miller

suggestiert mit dieser kompromisslosen Inszenierung Vergeltung an den Tätern – es scheint, als habe sie ihre Kamera wie eine Schusswaffe auf den Porträtierten gerichtet. Die Fotografie eines toten SS-Mannes im Kanal von Dachau verweist nicht nur wiederholt auf den Topos der „schönen Leiche“, sondern lässt aufgrund der überhöhten Darstellung des Toten zudem Parallelen zur nationalsozialistischen Ästhetik zu. Mit John Everett Millais' Gemälde der *Ophelia* wurde zudem eine kunsthistorische Referenz als Vergleich herangezogen. Im Kontrast zum erlösenden Tod der jungen Frau ist Millers Bild vom lauten Ruf nach Schuld und Vergeltung geprägt.

Die Auseinandersetzung mit frühen Beispielen von Gräuelbildern zeigte insofern Parallelen zu Millers Bildern auf, als auch diese propagandistischen Zwecken zugutekamen. Sowohl die Fotografie der ermordeten Kommunisten als auch die Lynching-Postcards dienten dem vordergründigen Ziel der Abschreckung, indem sie die brutale Vergeltung begangenen Unrechts festhielten. Die herangezogenen Vergleiche lassen genauso wie Millers Bilder keine Zweifel an der Schuld der Abgebildeten offen.

In München inszenierte sich Miller in Adolf Hitlers und Eva Brauns Privatdomizilen als Siegerin über den Nationalsozialismus. Vor allem ihr Selbstporträt in Hitlers Badewanne besticht durch die symbolisch aufgeladene Inszenierung. Mithilfe der am Badewannenrand aufgestellten Fotografie Hitlers und der neben der Wanne positionierten Statue *Die Ausschauende* stellte Miller nicht nur das vom Nationalsozialismus propagierte Geschlechterverhältnis in Frage, sondern setzte zudem ein klares Zeichen in Bezug auf die Machtverhältnisse zum Zeitpunkt der Aufnahme. Die schmutzigen Stiefel im Bildvordergrund verweisen auf den einen Tag zurückliegenden Besuch des Konzentrationslagers in Dachau. Am Beispiel von Melody Davis' Deutung habe ich einen möglichen Zusammenhang zwischen Millers erlebter Traumata in der Kindheit und ihrem Bad in Hitlers Wanne erörtert. Die Aufnahme von Miller in Eva Brauns Bett lässt im Gegensatz dazu auf großes Unbehagen der Fotografin schließen. Sie distanziert sich von Braun, indem sie sich rauchend und angezogen in deren Bett legte und sich in Abgrenzung zur als angepasst geltenden Braun als unabhängige Frau inszenierte.

Die zahlreichen Vergleiche mit Werken der Kunstgeschichte und Bildern anderer Fotograf*innen illustrierte Millers Vorliebe für kompositionelle Aspekte. Dabei ließen sich mit dem vermehrten Einsatz von Nahaufnahmen, Rahmungen und Bild im Bild Parallelen zur Bildsprache des Surrealismus nachweisen. Zudem kam Miller bei ihren sorgsam inszenierten ihre langjährige Erfahrung in der Modefotografie zugute. Im Kontext ihrer Reportagen konkretisierte sich ihre große Wut auf die Täter und der damit verbundene Ruf nach

Vergeltung. Dies manifestierte sich vor allem in ihren Bildern aus den befreiten Konzentrationslagern, mit denen sie uns mit der Wucht der nationalsozialistischen Todesmaschinerie konfrontiert. Miller bewegte sich mit ihren Fotografien aus Deutschland innerhalb jener für das Kriegsende typischen Ikonografie, indem sie den Sieg der Alliierten fotografisch dokumentierte und die kollektive Schuld der Deutschen hervorhob. Vor allem die Bilder aus Hitlers Wohnung und Eva Brauns Haus stehen im Zusammenhang mit Plünderungen am Ende des Krieges. Sie lassen keine Zweifel am Sieg der alliierten Staaten. Als Stellvertreterin der Siegermächte positionierte sich die Amerikanerin Lee Miller an besonders intimen Plätzen der Mächtigsten.

Das letzte Kapitel diente einer theoretischen Erörterung und widmete sich der Frage nach der Legitimation von Gräuelbildern. Dieser Frage wurde im Kontext von Susan Sontags Buch *Das Leiden anderer betrachten* nachgegangen. Die Frage nach der Legitimität von Bildern schockierenden Inhalts resultiert nicht zuletzt daraus, dass Fotografien ein hoher Grad an Authentizität zugesprochen wird. Dies geschieht jedoch ungeachtet der Tatsache, dass diese immer nur einen Teil, eine Sichtweise der Realität wiedergeben, indem sich die Fotograf*innen für ihre Aufnahmen für einen ganz bestimmten Ausschnitt entscheiden müssen. Bildern kommt weiters deshalb große Bedeutung zu, als unsere Erinnerung auf Bilder angewiesen ist. Damit prägen Kriegsfotografien auch die Erinnerung jener Menschen, die über keinerlei Kriegserfahrungen verfügen. Sontag betont deshalb die Wichtigkeit von erklärenden Erzählungen. Diese Feststellung erscheint mir besonders im Kontext der Bilder aus den Konzentrationslagern und der damit in Verbindung stehenden Diskussion, ob der Holocaust überhaupt abgebildet werden kann, von großer Bedeutung. Dass Millers Bilder einen Krieg dokumentieren, der rund 80 Jahre zurückliegt, konfrontiert uns mit der zusätzlichen Frage, wie mit Bildern umzugehen ist, die lange zurückliegendes Leid zeigen. Ich bin der Ansicht, dass uns Millers Bilder nicht nur zu einem Nachdenken über deren Entstehungszusammenhang anregen sollten. Ihre Legitimation resultiert nicht zuletzt aus der Frage, was schockierende Bilder auch nach so vielen Jahren in uns auslösen.

In Anbetracht gegenwärtiger Kriege und Konflikte hat die Frage nach der Legitimation und Verbreitung von Kriegsfotografien leider nicht an Aktualität und Dringlichkeit verloren. Es bedarf deshalb einer ständigen Neubewertung und Diskussion, ob und in welchem Kontext Gräuelbilder veröffentlicht werden sollten.

6 Literaturverzeichnis

Allmer 2012

Patricia Allmer, *Lee Miller's Revenge on Fascist Culture*, in: *History of Photography*, 36 (4), 2012, S. 397-413, <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.703374>

Allmer 2016

Patricia Allmer, *Lee Miller. Photography, Surrealism and Beyond*, Manchester 2016

Arendt 2008

Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2008

Ariès 1980

Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München u.a. 1980

Barnouw 1997

Dagmar Barnouw, *Ansichten von Deutschland (1945). Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Fotografie*, Basel u.a. 1997

Beckmann/Korn 2019

Anne-Marie Beckmann/Felicity Korn, *Fotografinnen an der Front – Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus*, in: Dies. (Hg.), *Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus* (Kat. Ausst. Kunstpalast, Düsseldorf 2019; Fotomuseum Winterthur, 2020), München 2019, S. 11-21

Benjamin 2001

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Bd. V [1]. Das Passagenwerk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2001

Bessel 2018

Richard Bessel, *Lee Miller Deutschland 1945*, Köln 2018

Birchall 2016

Heather Birchall, *Präraffaeliten*, Köln 2016

Bonnet 2006

Jacques Bonnet, *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006

Bottinelli/Laxton 2018

Katherine Bottinelli/Susan Laxton, *Psychoanalytic Feminism and the Depiction of Women in Surrealist Photography*, in: *UC Riverside Undergraduate Research Journal*, 12 (1), 2018, S. 21-27, <https://doi.org/10.5070/RJ5121039158>

Bouhassane 2019

Ami Bouhassane, *Lee Miller*, London 2019

Bourke-White 1964

Margaret Bourke-White, *Licht und Schatten. Mein Leben und meine Bilder*, München u.a. 1964

Bourke-White 1979

Margaret Bourke-White, *Deutschland, 1945 (Dear Fatherland Rest Quietly)*. Geschrieben und fotografiert von Margaret Bourke-White, München 1979

Breton 1985

André Breton, *L'Amour fou*, Frankfurt am Main 1985

Breit 2020

Johannes Breit, *Befreiung und Besatzung 1945. Überlegungen zu einer visuellen Geschichte*, in: Peter Pirker/Matthias Breit (Hg.), *Schnappschüsse der Befreiung. Fotografien amerikanischer Soldaten im Frühjahr 1945*, Innsbruck 2020, S. 21-28

Brink 2008

Cornelia Brink, *Vor aller Augen. Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung*, in: Werkstatt Geschichte 47, Essen 2008, S. 61-74, URL: https://werkstattgeschichte.de/wp-content/uploads/2017/01/WG47_061-074_BRINK_AUGEN.pdf [15.09.2023]

Bronfen 1994

Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994

Bronfen 2015

Elisabeth Bronfen, *Faszinierende Zerstörung des Krieges: Drei weibliche Ansichten*, in: Elisabeth Bronfen/Daniel Kampa (Hg.), *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne. Drei Frauen berichten über den Krieg: Margaret Bourke-White, Lee Miller und Martha Gellhorn*, Hamburg 2015, S. 297-354

Bronfen 2023

Elisabeth Bronfen, *Lee Millers surrealistischer Blick auf den Krieg*, in: Karin Baumstark (Hg.), *Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour*, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 18-29

Burke 2005

Carolyn Burke, *Lee Miller. A Life*, Chicago 2005

Calvocoressi 2002

Richard Calvocoressi, *Lee Miller. Begegnungen*, Berlin 2002

Chadwick 2021

Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 2021

Conekin 2013

Becky E. Conekin, *Lee Miller. Fotografin Muse Modell*, Zürich 2013

Court 2021

Isabelle de le Court, *A New Visual Structure for the Unthinkable. The Surreal Aesthetic and the Concentrationary Sublime in Lee Miller's Photographs of Buchenwald and Dachau*, in: Griselda Pollock/Maxim Silverman (Hg.), *Concentrationary Memories. Totalitarian Terror and Cultural Resistance*, London 2021, S. 115-131, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2985558&site=ehost-live> [02.09.2023]

Davis 2015

Melody Davis, *Lee Miller. Bathing with the Enemy*, in: *History of Photography*, 21(4), 2015, S. 314-318, <https://doi.org/10.1018/03087298.1997.10443853>

Davis 2022

Melody Davis, *Lee Miller. Revisiting the Enemy*, in: Lynn Hilditch (Hg.), *Lee Miller's Surrealist Eye. New Insights*, Cambridge 2022, S. 104-117

Didi-Huberman 2007

Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007

Friedländer 1986

Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, München 1986

Frietsch 2006

Elke Frietsch, *Kulturproblem Frau. Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*, Köln 2006

Gallagher 1998

Jean Gallagher, *The World Wars Through the Female Gaze*, Carbondale 1998, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=11594&site=ehost-live> [23.02.2022]

Geimer 2006

Peter Geimer, *Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern*, in: Katharina Sykora/Ludger Derenthal/Esther Ruelfs (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, S. 245-257

Geimer 2007

Peter Geimer, „Wir müssen diese Bilder zeigen“ – *Ikonografie des Äußersten*, in: Karin Harrasser/Thomas H. Macho/Burkhardt Wolf (Hg.), *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, Paderborn 2007, S. 119-132, <https://doi.org/10.30965/9783846744154>

Göner 1997

Jutta Göner, *Lee Miller in Hitlers Badewanne. Selbstinszenierung einer amerikanischen Fotografin*, in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung*, 6 (11), 1997, S. 123-131, <http://doi.org/10.25595/1622>

Grothe 2015

Solveig Grothe, *Frau unter Feuer*, in: Elisabeth Bronfen/Daniel Kampa (Hg.), *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne. Drei Frauen berichten über den Krieg: Margaret Bourke-White, Lee Miller und Martha Gellhorn*, Hamburg 2015, S. 11-15

Hanreich 2015

Anna Hanreich, *Amerikanische Fotojournalistinnen in Europa. Lee Miller, Margaret Bourke-White und Thérèse Bonney*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015*, S. 46-54

Haworth-Booth 2007

Mark Haworth-Booth, *The Art of Lee Miller* hg. v. ders. (Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum, London 2007), London 2007

Heinemann 2015

Andreas Heinemann, *Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*, Bielefeld 2015, <https://doi.org/10.1515/9783839432143-fm>

Hentschel 2013

Linda Hentschel, *Strange Fruit. Die visuelle Kultur des Lynchens in den USA*, in: Anna Pawlak/Kerstin Schankweiler (Hg.), *Ästhetik der Gewalt – Gewalt der Ästhetik*, Weimar 2013, S. 165-178

Hilditch 2017

Lynn Hilditch, *Lee Miller, Photography, Surrealism and the Second World War: from Vogue to Dachau*, Newcastle upon Tyne 2017, URL:

<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1692286&site=ehost-live> [26.07.2023]

Hilditch 2022

Lynn Hilditch, *Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Lee Miller's Surrealist Eye. New Insights*, Cambridge 2022, S. x-xii

Holzer 2008

Anton Holzer, *Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918*, Darmstadt 2008

Hornstein/Jacobowitz 2003

Shelley Hornstein/Florence Jacobowitz, *Introduction*, in: Dies. (Hg.), *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, Bloomington 2003, S. 1-7

Hüppauf 2015

Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, Paderborn 2015, <https://doi.org/10.30965/9783846758281>

Hug 2023

Cathérine Hug, *Viele Leben, ein Paar Augen. Überlegungen zu Lee Millers surrealistischer Betrachtungsweise*, in: Karin Baumstark (Hg.), *Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour* (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023), Hamburg 2023, S. 30-39

Kindler 2004

Simone Kindler, *Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv*, Berlin 2004

Knigge 1998

Volkhard Knigge, *Buchenwald*, in: Detlef Hoffmann (Hg.), *Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945-1995*, Frankfurt am Main 1998, S. 92-173

Krieger 2006

Verena Krieger, *Einführung. „L'Amour fou“. Die Erotikkonzeption des Surrealismus*, in: Dies. (Hg.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg 2006, S. 7-12

Lowe 2019

Paul Lowe, *Framing the Perpetrators, Lee Miller's Photography of the Liberation of Dachau*, in: *Journal of Perpetrator Research*, 2 (2), 2019, S. 216-223, <https://doi.org/10.21039/jpr.2.2.53>

Mahler 2015

Astrid Mahler, *Prägende Jahre. Lee Miller und der Surrealismus*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015*, S. 8-16

Mailänder 2015

Elissa Mailänder, *In der Höhle des Löwen. Lee Millers Berichterstattung aus München*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015*, S. 104-114

Mellor 2004

David Alan Mellor, *Lee Miller*, in: Miria Swain (Hg.) *Wherever I am*. Yael Bartana, Emily Jacir, Lee Miller (Kat. Ausst. Modern Art Oxford, Oxford 2004), Oxford 2004, S. 51-64

Menzel 2003

Katharina Menzel, *Kriegsschauplatz Modemagazin*, in: *Frauen Kunst Wissenschaft*, 36 (2), 2003, S. 45-59, URL: <https://arthist.net/archive/26199> [07.11.2022]

Menzel-Ahr 2005

Katharina Menzel-Ahr, *Lee Miller. Kriegskorrespondentin für Vogue. Fotografien aus Deutschland 1945*, Marburg 2005

Menzel-Ahr 2023

Katharina Menzel-Ahr, *Korrespondentin für Vogue in Deutschland*, in: Karin Baumstark (Hg.), *Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023)*, Hamburg 2023, S. 41-53

Miller 2014

Lee Miller, *Lee Miller's War. Beyond D-Day*, hg. v. Antony Penrose, London 2014

Miller 2015

Lee Miller, *Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944-1945. Reportagen und Fotos*, hg. v. Antony Penrose, München 2015

Müller/Schwerda 2006

Juliane Müller/Sabine Schwerda, *Von der Hysterie zur Ekstase – Karriere eines Krankheits-Bildes*, in: Verena Krieger (Hg.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, Hamburg 2006, S. 13-34

Münchhausen 2015

Thankmar von Münchhausen, *72 Tage. Die Pariser Kommune 1871 – die erste „Diktatur des Proletariats“*, München 2015

Oldfield 2016

Philippa Jane Oldfield, *Calling the Shots. Women's Photographic Engagement with War in Hemispheric America, 1910-1990*, Diss. (unpubl.), Universität Durham 2016, URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11786/> [20.03.2023]

Paul 2004

Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004

Penrose 2002

Antony Penrose 2002, *Lee Miller Archives, FAQs*, URL: https://www.leemiller.co.uk/article/About/fL6QSzWLjnBAKavVRh_9BA..a?cl=fL6QSzWLjnBAKavVRh_9BA..a [08.05.2023]

Penrose 2015

Antony Penrose, *Introduction. Lee Miller. The Ubiquitous Image*, in: Hilary Roberts (Hg.), *Lee Miller. A Woman's War* (Kat. Ausst. Kat. Imperial War Museum, London 2015), London 2015, S. 6-13

Penrose 2021

Antony Penrose, *The Lives of Lee Miller*, London 2021

Roberts 2015

Hilary Roberts, *Lee Miller. A Woman's War*, hg. v. dies. (Kat. Ausst. Imperial War Museum, London 2015/2016), London 2015

Rosenblum 1994

Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York 1994

Rosenfeld 2012

Jason Rosenfeld, *John Everett Millais*, London 2012

Rühse 2016

Viola Rühse, *Lee Miller als surrealistische Kriegskorrespondentin in Hitlers Badewanne*, in: Alexandra Klei/Katrin Stoll/Annika Wienert (Hg.), 8. Mai 1945. Internationale und interdisziplinäre Perspektiven, Berlin 2016, S. 161-186, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1487191&site=ehost-live> [20.03.2023]

Rühse 2022

Viola Rühse, *At the Frontline. Lee Miller as a Surrealist War Correspondent*, in: Lynn Hilditch (Hg.), *Lee Miller's Surrealist Eye. New Insights*, Cambridge 2022, S. 118-140

Salvio 2009

Paula M. Salvio, *Uncanny Exposures: A Study of the Wartime Photojournalism of Lee Miller*, *Curriculum Inquiry*, 39 (4), 2009, 521-536, <https://doi.org/10.1111/j.1467-873X.2009.00455.x>

Schostak 2022

Désirée Schostak, *Der Weg der Mikwe in die Moderne. Ritualbäder der Emanzipationszeit im Spannungsfeld von öffentlicher Wahrnehmung und jüdischem Selbstverständnis*, Göttingen 2022, <https://doi.org/10.13109/9783666560590>

Sim 2016

Lorraine Sim, *Ordinary Matters. Modernist Women's Literature and Photography*, New York 2016, URL:
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1338295&site=ehost-live> [12.11.2022]

Sliwinski 2010

Sharon Sliwinski, *Visual Testimony. Lee Miller's Dachau*, in: *Journal of Visual Culture*, 9 (3), 2010, S. 389-408, <https://doi.org/10.1177/1470412910380358>

Slusher 2007

Katherine Slusher, *Lee Miller, Roland Penrose. The Green Memories of Desire*, München u.a. 2007

Sontag 1984

Susan Sontag, *Über Fotografie*, München 1984

Sontag 2010

Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2010

Struk 2011

Janina Struk, *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*, London 2011

Tucker 2012

Anne Wilkes Tucker, *War's End*, in: Anne Wilkes Tucker/Will Michels/Natalie Zelt (Hg.), *War/Photography. Images of Armed Conflict and its Aftermath* (Kat. Ausst. Museum of Fine Arts, Houston 2012/2013 u.a.), New Haven 2012, S. 488-492

Ward 2008

Edward Ward, *Leipzig. Suicides in Rathaus 19.4.1945*, in: *Victory in Europe 1944/45. Archive British Broadcast Recordings including the Battle of Arnheim, the Rhine Crossing & the Defeat of Germany*, Audiodatei, 2:02, 2008, URL: <https://open.spotify.com/intl-de/track/5fHsaYhYWXpc2Ad5Py7glM> [16.08.2023]

Wolf 2007

Herta Wolf, *Die Tränen der Fotografie*, in: Karin Harrasser/Thomas H. Macho/Burkhardt Wolf (Hg.), *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, S. 139-163, <https://doi.org/10.30965/9783846744154>

Wood 2009

Amy Louise Wood, *Lynching and Spectacle, Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*, Chapel Hill 2009, URL:
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=354831&site=ehost-live> [03.09.2023]

Wrocklage 2015

Ute Wrocklage, „Believe It“. *Lee Millers Fotografien der befreiten Konzentrationslager Buchenwald und Dachau für das Modemagazin Vogue*, in: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller* (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016), Ostfildern 2015, S. 70-82

Zemel 2003

Carol Zemel, *Emblems of Atrocity. Holocaust Liberation Photographs*, in: Shelley Hornstein/Florence Jacobowitz (Hg.), *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, Bloomington 2003, S. 201-219

Zox-Weaver 2003

Annalisa Zox-Weaver, *When the War Was in Vogue. Lee Miller's War Reports*, in: *Women's Studies. An Inter-Disciplinary Journal* 32 (2), 2003, S. 131-163, <https://doi.org/10.1080/00497870310062>

Zox-Weaver 2011

Annalisa Zox-Weaver, *Women Modernists and Fascism*, Cambridge 2011, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511844089>

7 Abbildungen

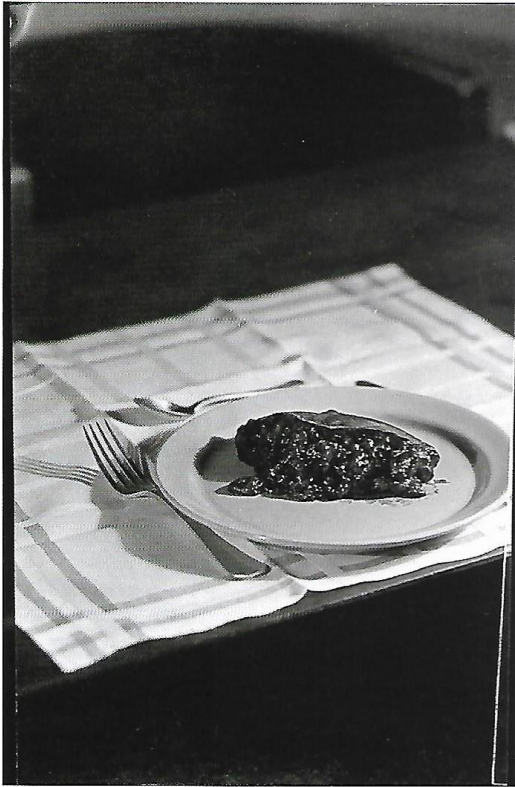


Abb. 1: Lee Miller, *Untitled [Severed breast from radical surgery in place setting 2]*, Paris, Frankreich, ca. 1929



Abb. 2: Lee Miller, *Untitled [Exploding Hand]*, Guerlain Parfumerie, Paris, Frankreich, ca. 1931

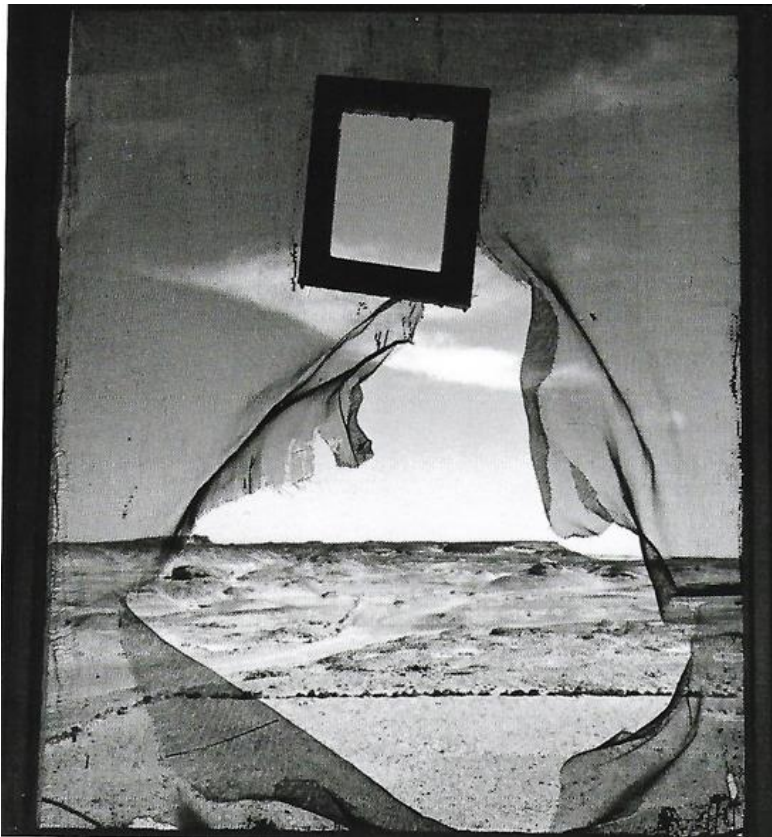


Abb. 3: Lee Miller, *Portrait of Space*, Al Bulwayeb, Ägypten, 1937



Abb. 4: Lee Millers Dienstausweis als US-Kriegsberichterstatlerin, 1942



Abb. 5: Lee Miller, *Nazi Harvest*, in: *American Vogue*, Juni 1945, S. 106 f.



Abb. 6: Margaret Bourke-White, *Suicides*, Leipzig, Deutschland, 1945



Abb. 7: Lee Miller, *Suicided Bürgermeister, wife and daughter, Renate and Regina Lisso*, Rathaus, Leipzig, Deutschland, 1945



Abb. 8: Lee Miller, *The Deputy Bürgermeister's daughter*, Rathaus, Leipzig, Deutschland, 1945



Abb. 9: J. Malan Heslop, *Ohne Titel [Suicide]*, Leipzig, Deutschland, 1945

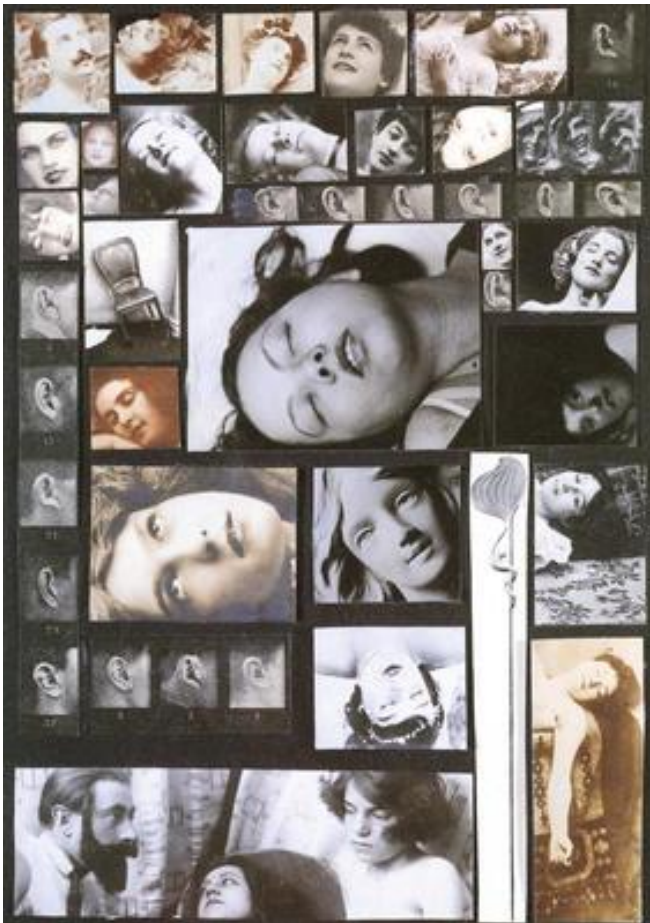


Abb. 10: Salvador Dalí, *Le Phénomène de l'extase*, 1933, Fotocollage, 27 cm x 18,5 cm, Privatbesitz



Abb. 11: *Je ne vois pas la cachée*, Fotomontage in *La Révolution surréaliste*, 1929, unter Verwendung von René Magritte, *La femme cachée*, Öl auf Leinwand, 1929



Abb. 12: Roland Penrose, *Four women asleep* [Lee Miller, Ady Fidelin, Nusch Eluard and Leonora Carrington], Lambe Creek, Cornwall, England, 1937



Abb. 13: Lee Miller, *Reflection of Lee Miller in the Guerlain shopfront window*, 68 Avenue des Champs-Élysées, Paris, Frankreich, ca. 1930

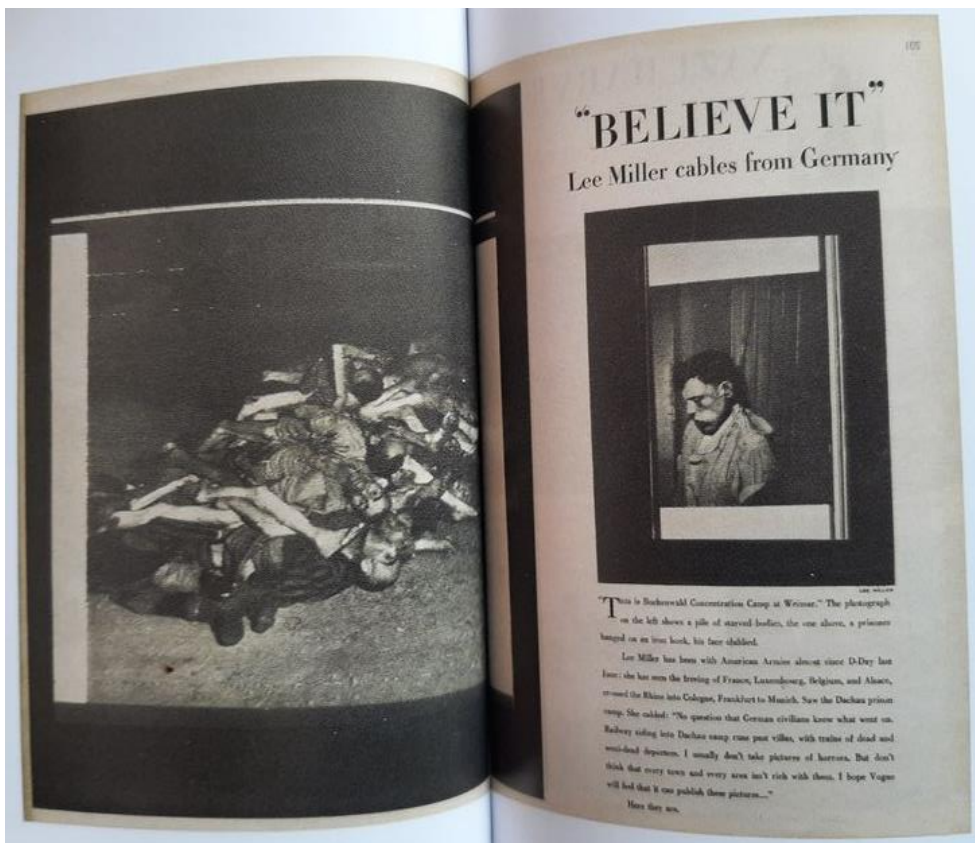


Abb. 14: Lee Miller, *Believe It*, in: *American Vogue*, Juni 1945, S. 104 f.

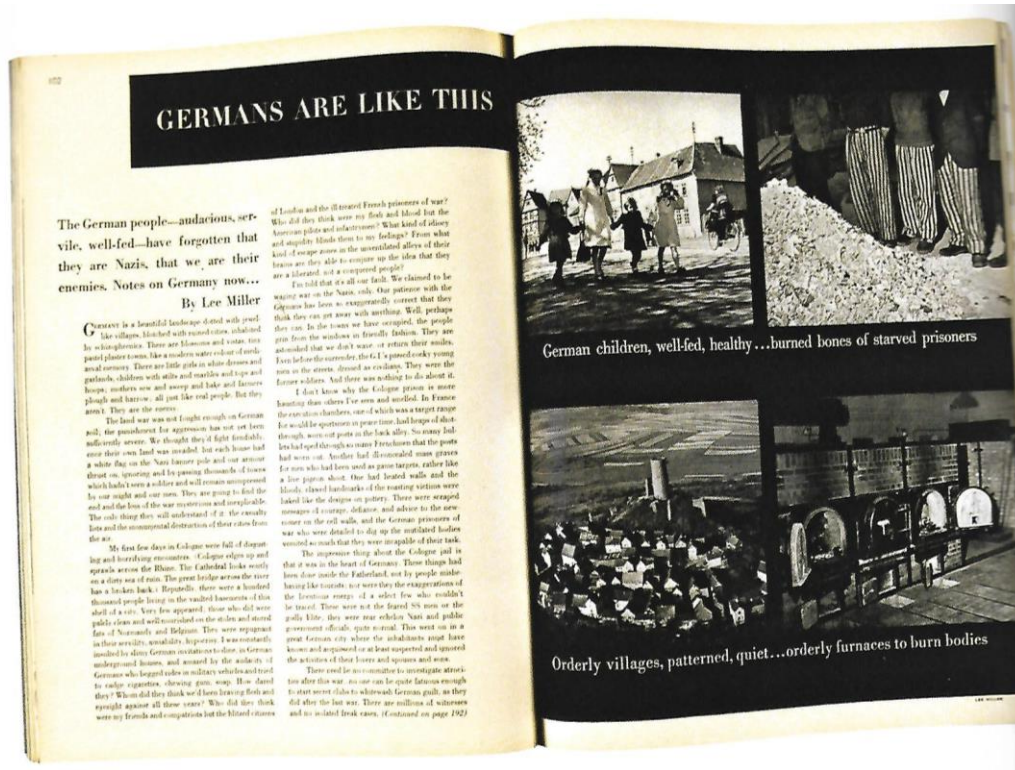


Abb. 15: Lee Miller, *Germans are Like This*, in: *American Vogue*, Juni 1945, S. 102 f.



Abb. 16: Lee Miller, *Released prisoners in striped prison dress beside a heap from bodies burned in the crematorium*, Buchenwald, Deutschland, 1945



Abb. 17: Ardean R. Miller, *ATROCITY... Buchenwald Concentration Camp*. A prisoner at the Buchenwald Concentration Camp holds a human bone as he stands in front of a pile of bones shoveled out of a crematory, Buchenwald, Deutschland, 1945



Abb. 18: Anonym, *Guerre 1939-1945. Buchenwald, camp de concentration peu après sa libération*. Délégué CICR devant le four crématoire. Tas d'ossements. Visite des délégués CICR, Dr. Descoedres et M. Adrien Liengme, Buchenwald, Deutschland, 1945



Abb. 19: Lee Miller, *Released prisoners in striped prison dress beside a heap of bones from bodies burned in the crematorium, Buchenwald, Deutschland, 1945*



Abb. 20: Lee Miller, *Untitled [Prisoner's Legs], Buchenwald, Deutschland, 1945*



Abb. 21: David E. Scherman, *Ohne Titel* [Motiv: Blick auf die FüÙe einer der überlebenden Frauen des Außenlagers Penig. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich um die von Katalin Boros], Penig, Deutschland, 1945



Abb. 22: Lee Miller, *Horrors of a concentration camp, unforgettable, unforgivable*, Buchenwald, Deutschland, 1945



Abb. 23: Margaret Bourke-White, *LKW-Anhänger mit Leichen im Innenhof des Krematoriums, KZ Buchenwald, Deutschland, 16. April 1945*



Abb. 24: Lee Miller, *Germany, the War that Is Won*, British Vogue, Juni 1945, S. 42/43

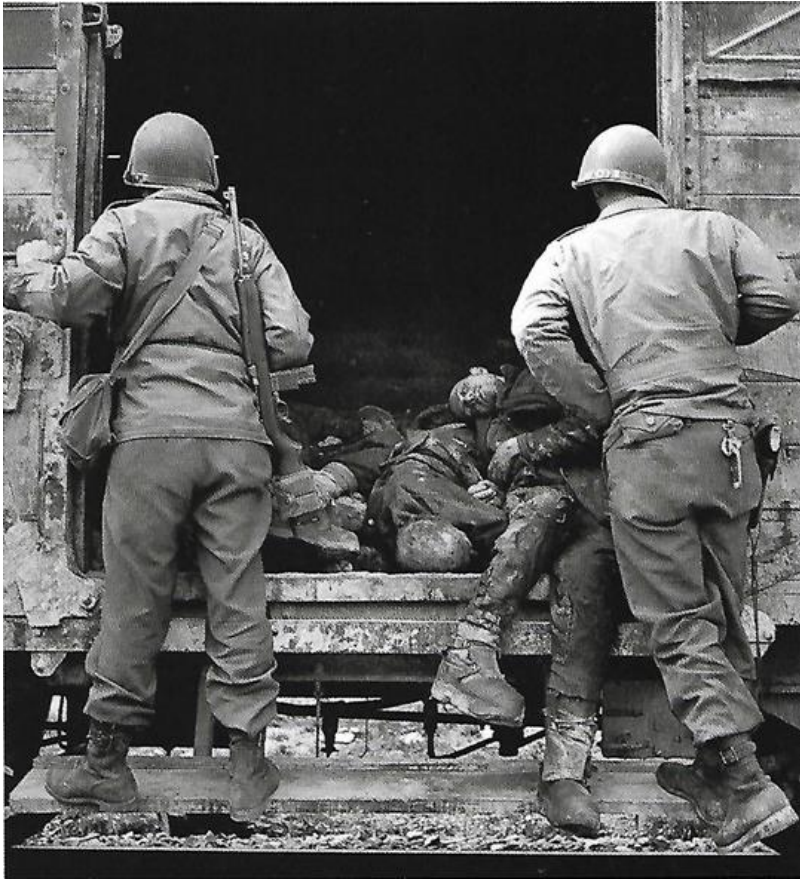


Abb. 25: Lee Miller, *US soldiers examine a rail truck loaded with dead prisoners, Dachau, Deutschland, 30. April 1945*



Abb. 26: Anonym, *American soldiers view the bodies in one of the open railcars of the Dachau death train, Dachau, Deutschland, 3. Mai 1945*



Abb. 27: Paul Averitt, *Corpses in a death train in Dachau*, Dachau, Deutschland, 29. April 1945



Abb. 28: Lee Miller, *US soldiers examine a rail truck load of dead prisoners*, Dachau, Deutschland, 1945



Abb. 29: Lee Miller, *Beaten SS prison guard*, Buchenwald, Deutschland, 1945



Abb. 30: Lee Miller, *Dead SS prison guard floating in canal*, Dachau, Deutschland, 1945



Abb. 31: Harry Oakes, *The liberation of Bergen-Belsen Concentration Camp, Germany. A German SS camp guard carries an emaciated corpse to one of the mass graves, KZ Bergen-Belsen, Deutschland, 22. April 1945*



Abb. 32: John Everett Millais, *Ophelia*, 1851/2, Öl auf Leinwand, 76,2 x 111,8 cm, Tate Britain, London



Abb. 33: André Adolphe-Eugène Disdère (zugeschrieben), *Kommunarden [Kommunarden in ihren Särgen]*, Paris, Frankreich, Mai 1871



Abb. 34: Anonym, *The lynching of Thomas Shipp and Abbe Smith*, Marion, Indiana, USA, 1930



Abb. 35: Lee Miller/David E. Scherman, *Lee Miller in Hitler's bathtub, Hitler's apartment, Prinzregentenplatz 16, München, Deutschland, 1945*



Abb. 36: Lee Miller, *David E. Scherman in Hitler's bathtub, München, Deutschland, 1945*



Abb. 37: Lee Miller/David E. Scherman, *Lee Miller in Eva Braun's bed*, Wasserburger Straße 12, München, Deutschland, 1945



Abb. 38: Lee Miller, *Sergeant Arthur Peters on Hitler's bed*, München, Deutschland, 1945

8 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Lee Miller, *Untitled [Severed breast from radical surgery in place setting 2]*, Paris, ca. 1929, Quelle: Karin Baumstark (Hg.), Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 103
- Abb. 2 Lee Miller, *Untitled [Exploding Hand]*, Guerlain Parfumerie, Paris, Frankreich, ca. 1931, Quelle: Karin Baumstark (Hg.), Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 112
- Abb. 3 Lee Miller, *Portrait of Space*, Al Bulwayeb, Ägypten, 1937, Quelle: Karin Baumstark (Hg.), Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 124
- Abb. 4 *Lee Millers Dienstaussweis als US-Kriegsberichterstatteerin*, 1942, Quelle: Richard Calvocoressi, Lee Miller. Begegnungen, Berlin 2002, S. 8
- Abb. 5 Lee Miller, *Nazi Harvest*, in: American Vogue, Juni 1945, S. 106f., Quelle: Karin Baumstark (Hg.), Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 44-45
- Abb. 6 Margaret Bourke-White, *Suicides*, Leipzig, Deutschland, 1945, Quelle: Patricia Allmer, Lee Miller. Photography, Surrealism and Beyond, Manchester 2016, S. 168
- Abb. 7 Lee Miller, *Suicided Bürgermeister, wife and daughter, Renate and Regina Lisso*, Rathaus, Leipzig, Deutschland, 1945, Quelle: Annalisa Zox-Weaver, Women Modernists and Fascism, Cambridge 2011, S. 178, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511844089>
- Abb. 8 Lee Miller, *The Deputy Bürgermeister's daughter [Regina Lisso]*, Rathaus, Leipzig, Deutschland, April 1945, Quelle: Richard Calvocoressi, Lee Miller. Begegnungen, Berlin 2002, S. 13
- Abb. 9 J. Malan Heslop, *Ohne Titel [Suicide]*, Leipzig, Deutschland, 1945, Quelle: Bringham Young University Library, URL: <https://contentdm.lib.byu.edu/digital/collection/JMHes/id/2604/rec/15> [16.08.2023]
- Abb. 10 Salvador Dalí, *Le Phénomène de l'extase*, 1933, Fotocollage, 27 cm x 18,5 cm, Privatbesitz, Quelle: Rosalind Krauss/Jane Livingston/Alan Axelrod (Hg.), L'Amour fou. Photography and Surrealism (Kat. Ausst. Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. 1985), New York, 1985, S. 26
- Abb. 11 *Je ne vois pas la cachée*, Fotomontage in *La Révolution surréaliste*, 1929, unter Verwendung von René Magritte, *La femme cachée*, Öl auf Leinwand, 1929,

Quelle: Christina Natlacen, Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen, Petersberg 2010, S. 39

- Abb. 12 Roland Penrose, *Four women asleep [Lee Miller, Ady Fidelin, Nusch Eluard and Leonora Carrington]*, Lambe Creek, Cornwall, England 1937, Quelle: Becky E. Conekin, Lee Miller. Fotografin Muse Modell, Zürich 2013, S. 47
- Abb. 13 Lee Miller, *Reflection of Lee Miller in the Guerlain shopfront window*, 68 Avenue des Champs-Élysées, Paris, Frankreich, ca. 1930, Quelle: Becky E. Conekin, Lee Miller. Fotografin Muse Modell, Zürich 2013, S. 72
- Abb. 14 Lee Miller, *Believe It*, in: *American Vogue*, Juni 1945, S. 104 f., Quelle: Karin Baumstark (Hg.), Lee Miller. Fotografin zwischen Krieg und Glamour, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 48-49
- Abb. 15 Lee Miller, *Germans are Like This*, in: *American Vogue*, Juni 1945, S. 102f., Quelle: Anne-Marie Beckmann/Felicity Korn (Hg.), Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedrighaus (Kat. Ausst. Kunstpalast, Düsseldorf 2019; Fotomuseum Winterthur, 2020), München 2019, S. 72
- Abb. 16 Lee Miller, *Released prisoners in striped prison dress beside a heap from bodies burned in the crematorium*, Buchenwald, Deutschland, 1945, Quelle: Klaus Honnef/Ursula Breymayer (Hg.), Ende und Anfang. Photographen in Deutschland um 1945 (Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1995), Berlin 1995, S. 157
- Abb. 17 Ardean R. Miller, *ATROCITY... Buchenwald Concentration Camp. A prisoner at the Buchenwald Concentration Camp holds a human bone as he stands in front of a pile of bones shoveled out of a crematory*, Buchenwald, Deutschland, 1945, Quelle: Fotoarchiv Buchenwald, URL: <https://fotoarchiv.buchenwald.de/detail/2229> [24.08.2023]
- Abb. 18 Anonym, *Guerre 1939-1945. Buchenwald, camp de concentration peu après sa libération. Délégué CICR devant le four crématoire. Tas d'ossements. Visite des délégués CICR, Dr. Descoedres et M. Adrien Liengme*, Buchenwald, Deutschland, 1945, Quelle: Fotoarchiv Buchenwald, URL: <https://fotoarchiv.buchenwald.de/detail/5685> [24.08.2023]
- Abb. 19 Lee Miller, *Released prisoners in striped prison dress beside a heap of bones from bodies burned in the crematorium*, Buchenwald, Deutschland, 1945, Quelle: Katherine Slusher, Lee Miller, Roland Penrose. *The Green Memories of Desire*, München u.a. 2007, S. 67
- Abb. 20 Lee Miller, *Untitled [Prisoner's Legs]*, Buchenwald 1945, Quelle: Richard Bessel, Lee Miller Deutschland 1945, Köln 2018, S. 82
- Abb. 21 David E. Scherman, *Ohne Titel [Motiv: Blick auf die Füße einer der überlebenden Frauen des Außenlagers Penig. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich um die von Katalin Boros]*, Penig, Deutschland, 1945, Quelle: Fotoarchiv Buchenwald, URL: <https://fotoarchiv.buchenwald.de/detail/4960> [24.08.2023]

- Abb. 22 Lee Miller, *Horrors of a concentration camp, unforgettable, unforgivable*, Buchenwald 1945, Quelle: Karin Baumstark (Hg.), Lee Miller. Fotografien zwischen Krieg und Glamour, (Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2023) Hamburg 2023, S. 194
- Abb. 23 Margaret Bourke-White, *LKW-Anhänger mit Leichen im Innenhof des Krematoriums*, KZ Buchenwald, Deutschland, 16. April 1945, Quelle: Maria Schindelegger, Die Armierung des Blickes. Margaret Bourke-Whites Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2017, S. 323
- Abb. 24 Lee Miller, *Germany, the War that Is Won*, British Vogue, Juni 1945, S. 42/43, Quelle: Katharina Menzel-Ahr, Lee Miller. Kriegskorrespondentin für Vogue. Fotografien aus Deutschland 1945, Marburg 2005, S. 221
- Abb. 25 Lee Miller, *US soldiers examine a rail truck loaded with dead prisoners*, Dachau, Deutschland, 30. April 1945, Quelle: Lee Miller, Lee Miller's War. Beyond D-Day, hg. v. Antony Penrose, London 2014, S. 183
- Abb. 26 Anonym, *American soldiers view the bodies in one of the open railcars of the Dachau death train*, Dachau, 3. Mai 1945, Quelle: United States Holocaust Memorial Museum, URL: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1059594> [09.09.2023]
- Abb. 27 Paul Averitt, *Corpses in a death train in Dachau*, Dachau, 29. April 1945, Quelle: United States Holocaust Memorial Museum, URL: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1143485> [09.09.2023]
- Abb. 28 Lee Miller, *US soldiers examine a rail truck load of dead prisoners*, Dachau, April 1945, Quelle: Antony Penrose, The Lives of Lee Miller, London 1985, S. 141
- Abb. 29 Lee Miller, *Beaten SS prison guard*, Buchenwald, Deutschland, 1945, Quelle: Klaus Honnef/Ursula Breymayer (Hg.), Ende und Anfang. Photographen in Deutschland um 1945 (Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1995), Berlin 1995, S. 152
- Abb. 30 Lee Miller, *Dead SS prison guard floating in canal*, Dachau, Deutschland, 1945, Quelle: Klaus Honnef/Ursula Breymayer (Hg.), Ende und Anfang. Photographen in Deutschland um 1945 (Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1995), Berlin 1995, S. 162
- Abb. 31 Harry Oakes, *The liberation of Bergen-Belsen Concentration Camp, Germany. A German SS camp guard carries an emaciated corpse to one of the mass graves*, KZ-Bergen Belsen, Deutschland, 22. April 1945, Quelle: Anne Wilkes Tucker/Will Michels/Natalie Zelt (Hg.), War/Photography. Images of Armed Conflict and its Aftermath (Kat. Ausst. Museum of Fine Arts, Houston 2012/2013 u.a.), New Haven 2012, S. 507
- Abb. 32 John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, Öl auf Leinwand, 76,2 x 111,8 cm, Tate Britain, London, Quelle: Tate Britain, URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> [01.10.2023]

- Abb. 33 André Adolphe-Eugène Disdèri (zugeschrieben), *Kommunarden [Kommunarden in ihren Särgen]*, Mai 1871, Quelle: Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York, 1984, S. 183
- Abb. 34 Anonym, *The lynching of Thomas Shipp and Abbe Smith*, Marion, Indiana, 1930, Quelle: Amy Louise Wood, *Lynching and Spectacle, Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*, Chapel Hill 2009, S. 102, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=354831&site=ehost-live> [03.09.2023]
- Abb. 35 Lee Miller/David E. Scherman, *Lee Miller in Hitler's bathtub, Hitler's apartment*, Prinzregentenplatz 16, München, Deutschland, 1945, Quelle: Alexandra Klei/Katrin Stoll/Annika Wienert (Hg.), 8. Mai 1945. *Internationale und interdisziplinäre Perspektiven*, Berlin 2016, S. 163, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1487191&site=ehost-live> [20.03.2023]
- Abb. 36 Lee Miller, *David E. Scherman in Hitler's bathtub*, Prinzregentenplatz 16, München, 1945, Quelle: Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Lee Miller (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2015; NSU Art Museum, Lauderdale 2015/2016)*, Ostfildern 2015, S. 123
- Abb. 37 Lee Miller/David E. Scherman, *Lee Miller in Eva Braun's bed*, Wasserburger Straße 12, München, Deutschland, Quelle: Lee Miller. *Der Krieg ist aus. Deutschland 1945*, Berlin 1995, S. 92
- Abb. 38 Lee Miller, *Sergeant Arthur Peters on Hitler's bed*, Prinzregentenplatz 16, München, Deutschland, 1945, Quelle: Alexandra Klei/Katrin Stoll/Annika Wienert (Hg.), 8. Mai 1945. *Internationale und interdisziplinäre Perspektiven*, Berlin 2016, S. 167, URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1487191&site=ehost-live> [20.03.2023]