

**Veranstalter:** Martin-Gropius-Bau

**Datum, Ort:** 19.03.2016–12.06.2016, Berlin

Moser, Walter; Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *Lee Miller*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 19.03.2016–12.06.2016. ISBN: 978-3-7757-3955-9; 160 S., 136 Abb.

**Rezensiert von:** Sandra Starke, Berlin

Um das Fazit schon vorwegzunehmen: Es ist gewiss kein Fehler, sich die Ausstellung „Lee Miller – Fotografien“ bis zum 12. Juni 2016 im Berliner Martin-Gropius-Bau anzusehen. Lee Millers Werk vom surrealistischen Experiment der frühen 1930er-Jahre bis zur Dokumentarfotografie am Ende des Zweiten Weltkrieges besitzt schon aufgrund seiner extremen Bandbreite und seiner eigenen starken Ästhetik eine große Faszination für das Publikum. Durch die knapp 100 gezeigten Fotografien in fünf chronologisch-thematischen Bereichen der Ausstellung kann diese inhaltliche und stilistische Vielfalt jedoch nur erahnt und schlaglichtartig umrissen werden. Solarisationen (extreme Überbelichtungen), Porträts, surreale Stillleben und Aktbilder, Reisefotografien und Modestrecken unter den Bedingungen des Krieges stehen in enormer Dichte nebeneinander. Das Spektrum im Gropius-Bau reicht von Millers surrealistischer Phase in Paris und New York (1929–1934) sowie ihren Jahren in Ägypten (1934–1939) über die Kriegszeit in England und Frankreich (1940–1944) bis hin zur Situation des Kriegsendes in Deutschland und den ersten Nachkriegsmonaten 1945 in Wien.

Aber gerade diese Fotografin (1907–1977) lässt sich nicht allein über ihr Werk und ihre von Brüchen durchzogene Biografie erklären. Im Gegensatz zu den meisten anderen Fotografen, die auf dem europäischen Kriegsschauplatz unterwegs waren, verstand sich Miller auch als Journalistin, mit dem Anspruch, ihre Texte gemeinsam mit den Bildern zu veröffentlichen. Diese eindrücklichen Reportagen entstanden unmittelbar während der Ereignisse. Leider haben sie trotz ihrer Veröffentlichung 1992 und der deutschen Übersetzung von 2013<sup>1</sup> nahezu keinen Eingang in die Ausstellung gefunden bzw. können dort leicht übersehen werden. Im Folgen-

den verwende ich sie daher ausschnitthaft als ergänzende Zitate.

Bildete Lee Miller eine spezifisch weibliche Sicht auf das Kriegsgeschehen ab – wie die vom 15. Oktober 2015 bis zum 24. April 2016 gezeigte, in der Fotoauswahl nicht identische Ausstellung im Londoner Imperial War Museum es durch ihren Titel „Lee Miller: A Woman’s War“ andeuten will?<sup>2</sup> Wahrscheinlicher ist, dass Miller als eine von fünf akkreditierten US-Fotografinnen auf dem europäischen Kriegsschauplatz die weibliche Leserschaft der Zeitschrift „Vogue“ im Hinterkopf behielt, als sie beispielsweise im befreiten KZ Buchenwald die Beine und Füße eines ehemaligen Häftlings in Streifenhose und mit selbstgemachten Schuhen fotografierte.<sup>3</sup> Vielleicht war gerade diese Fotografie als zynischer Kommentar und Gegenstück in einer visuellen Kontrastierung zu den etablierten Modestrecken des Magazins in Friedenszeiten gedacht.

Ein Aspekt, der in der Berliner Ausstellung vernachlässigt erscheint, ist die emotionale Haltung, mit der die Fotografin 1945 im besiegten Deutschland arbeitete. Sie war weit entfernt von einer neutral aufzeichnenden Dokumentarfotografie – Verachtung, tiefe Empörung, ja Hass waren wohl die Gefühle, die Miller am Kriegsende den Deutschen entgegenbrachte, die sie auch „Krauts“ oder „Hunnen“ nannte. So erweist sich die Überschrift eines Raumtextes in der Ausstellung als ungenau, denn eine „Stunde Null“, einen radikalen Neubeginn der deutschen Gesellschaft sah Miller 1945 mitnichten. Über ihre Begegnungen mit den Kölner Trümmer-

---

<sup>1</sup> Lee Miller’s War. Photographer and Correspondent with the Allies in Europe, 1944–45, ed. by Antony Penrose, London 1992; dt.: Lee Miller, Krieg. Reportagen und Fotos. Mit den Alliierten in Europa 1944–1945, hrsg. von Antony Penrose, aus dem Englischen von Andreas Hahn und Norbert Hofmann, Berlin 2013. Einer Notiz des Herausgebers zufolge war das Buch wohl ursprünglich schon 1982 geplant; vgl. S. 268.

<sup>2</sup> Vgl. den Begleitband: Hilary Roberts, Lee Miller. A Woman’s War. Introduction by Antony Penrose, London 2015.

<sup>3</sup> Siehe etwa <<http://jewishquarterly.org/2016/01/eyewitness-the-photos-of-lee-miller/>> (23.04.2016). Im befreiten KZ Buchenwald fotografierte Miller wahrscheinlich zuerst am 16. April 1945, also fünf Tage nach seiner Befreiung. Das KZ Dachau erreichte sie nach eigener Aussage am 30. April, also nur einen Tag nach seiner Befreiung.

---

bewohnern im März oder April 1945 schrieb sie: „Man sah immer nur wenige Deutsche auf einmal, und die waren in ihrer Unterwürfigkeit, Scheinheiligkeit und Liebenswürdigkeit schlicht ekelregend.“<sup>4</sup> Selbstzweifel oder auch nur das Wissen um die Verbrechen, die in ihrem Namen begangen worden waren, schienen ihnen fremd zu sein. Der Anblick der noch immer pittoresken Landschaften und unberührten Dörfer sowie der Kontrast zum Kriegsgeschehen, insbesondere auch zur Entdeckung des NS-Lagersystems, beeindruckte Miller und viele andere GIs nachhaltig. „Mütter nähen, putzen und backen, Bauern pflügen und eggen; alles wie bei richtigen Menschen. Aber das sind sie nicht. Sie sind der Feind.“<sup>5</sup> Die zitierten Textfragmente sind der notwendige Kontext, vor dessen Hintergrund die Bilder und ihre Narration für das Publikum lesbar werden. Es wäre aber auch wünschenswert gewesen, etwas intensiver auf die speziellen Arbeitsbedingungen der Fotografin an der Front, die Zensur und Veröffentlichung der Bilder einzugehen, soweit sich diese Bedingungen anhand einzelner Bilder thematisieren lassen.

Die Ausstellung enthält sehr kleinformatige Vintage Prints neben größeren Modern Prints und erhebt den Anspruch, das vielfältige und eindrucksvolle fotografische Werk Lee Millers in fünf verschiedenen Zeithorizonten zu zeigen. Sie setzt dabei auf die puristische Präsentation von nur relativ wenigen Fotografien in Passepartouts und schwarzen Rahmen mit den originalen, teils ungenauen Bildunterschriften, die selten von ergänzendem Material begleitet werden, etwa von Kontaktabzügen oder gedruckten Veröffentlichungen in der „Vogue“.<sup>6</sup>

Miller durchlebte eine enorme persönliche und künstlerische Entwicklung vom Fotomodell und von der Modeikone zur Surrealistin sowie später zur Kriegsreporterin. Diese Wandlung vollzog Miller auch äußerlich, wie ihr Fotografen-Kollege David E. Scherman trocken konstatierte: „Ein gutes Jahr lang sah sie mit gelegentlichen Ausnahmen aus wie ein ungemachtes und ungewaschenes Bett.“<sup>7</sup> Das langsame Ineinandergreifen vom Interesse an Formen, Strukturen und Erscheinungsbildern bis hin zu sozialdokumentarischen Themen wird in der Ausstellung deutlich.

Millers Hinwendung zur Bildreporterin mit zunehmend sachlicher Bildsprache und am Zeitgeschehen orientierter Themenwahl überlagerte erst allmählich die künstlerische Suche und das Interesse am Paradoxen in der Wirklichkeit – ohne beides ganz an den Rand zu drängen. Und schließlich: Was könnte paradoxer sein als ein Kriegsschauplatz?

Das Paradoxe in der Abbildung der Wirklichkeit zu suchen kann man sicher als eine immer wiederkehrende Thematik des durch derartige Brüche geprägten Werkes von Lee Miller nennen. Dieses gerade im Medium Fotografie umzusetzen, das nach Roland Barthes per se als ein „Es-ist-so-gewesen“ gilt, ist eine Herausforderung, die Miller offensichtlich faszinierte. Ihre Bildwelt ist eine ganz eigene, eng mit der Person Lee Miller und ihrem Leben verbunden – und daher nicht verwechselbar mit den Bildern anderer Kriegsfotografen, die sich selbst vielleicht eher zurücknahmen und stärker im Sinne ihres eigentlichen Auftrages und der geplanten Veröffentlichung agierten. Dabei hat Miller einen Weg gefunden, der sich in mindestens einem Punkt deutlich abhebt von den bekannten Ikonen der sozialdokumentarischen Fotografie wie etwa Dorothea Langes 1936 entstandener „Migrant Mother“-Serie: der Empathie mit den Abgebildeten. Diese findet sich bei Miller so nicht, oder zumindest nicht direkt.

Die Niederlage der besiegten Deutschen war auch Millers persönlicher Triumph. Besonders deutlich wird diese Tatsache an ihren Porträts von SS-Leuten, jenen geflohenen Bewachern der KZs, die in der näheren Umgebung durch GIs oder ehemalige Häftlinge festgesetzt oder erschlagen worden waren. In der Ausstellung sind drei dieser Täterporträts zu sehen. Als einzige der anwesenden Foto-

---

<sup>4</sup> Miller, Krieg, S. 205. Diese Reportage, unter dem Titel „Germans Are Like This“ abgedruckt in der amerikanischen „Vogue“ vom Juni 1945 (und etwas variiert auch in der englischen Ausgabe), ist in einer Vitrine der Ausstellung zu sehen. Aus diesem Text stammt auch das folgende Zitat.

<sup>5</sup> Ebd., S. 201.

<sup>6</sup> Einen visuellen Eindruck von den Ausstellungsräumen und den gezeigten Bildern vermittelt der knapp dreiminütige Film unter <<https://www.youtube.com/watch?v=R4CMWqH3M8M>> (23.04.2016).

<sup>7</sup> Miller, Krieg, S. 15.

grafien interessierte sich Miller nicht nur für die ganz offensichtlichen Zeugnisse der Verbrechen, die später zu visuellen Ikonen des Holocaust wurden – Krematoriumsöfen, Leichen und Knochenasche sowie die Überlebenden –, sondern auch für die noch lebenden Täter, die sie mitleidlos frontal und aus kurzer Distanz im ehemaligen Arrestzellenbau Buchenwalds porträtierte. „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.“<sup>8</sup>

Diese persönliche Dimension ihrer Arbeit kennzeichnet auch das genau inszenierte Foto David E. Schermans, das sie weltberühmt machte: Lee Miller in Adolf Hitlers Badewanne in seiner Münchener Wohnung – am 30. April 1945, dem Tag von Hitlers Selbstmord in Berlin.<sup>9</sup> Buchstäblich hatte sie den Dreck des eben befreiten KZ Dachau von ihrer Haut und ihren Militärstiefeln sorgsam auf Hitlers weißer Badematte zerstampft. Wie nebenbei diskreditierte sie durch die auf der Kommode stehende Skulptur von Rudolf Kaesbach den kleinbürgerlichen Kunstgeschmack Hitlers, und durch das ikonische Propagandafoto Hitlers (von Heinrich Hoffmann) zwang sie stellvertretend den Abwesenden, ihr gleichsam machtlos bei ihrem Bade zuzusehen. Der Sieg der Amerikaner und die Beleidigung des übermenschlichen Hitlers durch sie persönlich fand mit der Entweihung eines der intimsten und persönlichsten Orte statt: seines privaten Badezimmers, so banal dieses auch gewesen sein mochte. Im Juli 1945 erschien dieses Foto zusammen mit einigen anderen unter dem Titel „Hitleriana“ als Bild-Text-Reportage in der englischen „Vogue“ – allerdings nur in ganz kleinem Format.

Obwohl Miller selbst ihre Fotos als „Dokumentaraufnahmen [...] und keine Kunst“ beschrieb<sup>10</sup>, ist den Bildern doch ein künstlerischer Gestaltungswille eigen, der auch nicht vor Inszenierungen und gestellten Konstellationen zurückschreckte. Diese sichtbaren Arrangements entsprachen aber durchaus dem Zeitgeschmack und dienten der Verstärkung der Bildaussage; der authentische Charakter der Bilder blieb davon zunächst unberührt. Das ist unter anderem auch auf den in der

Ausstellung zu sehenden Kontaktbögen ihrer Mittelformatkamera Rolleiflex mit den quadratischen Negativen erkennbar. Miller fotografierte in Leipzig die Familie des stellvertretenden Oberbürgermeisters, die sich kurz vor der Einnahme der Stadt in dessen Büro das Leben nahm. Als Fotografin bezog sie verschiedene Perspektiven und Standpunkte im Raum, um die drei Personen aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu fotografieren. Zunächst hauptsächlich durch Überblicksaufnahmen näherte sie sich den Details der einzelnen Toten. Anhand von zwei direkt aufeinanderfolgenden Fotos aus leicht erhöhter Perspektive auf den gesamten Raum fällt auf, dass der Bildvordergrund – ein umgestürzter Stuhl bedeckt mit einer Landkarte – zwischen den zwei Aufnahmen verändert wurde: Die Landkarte wurde entfernt, um den Blick des Betrachters auf das Geschehen im Bildhintergrund zu lenken. Diese geringfügige Veränderung der fotografierten Situation ist nur ein Beispiel für eine damals absolut gängige Praxis unter den Kriegsfotografen, die jedoch in gravierenderen Fällen nicht unumstritten war.

Die offizielle Bildpolitik des Inszenierungsverbots zielte auf einen streng dokumentarischen Charakter; bei nachgewiesenen Fakes konnten auch Disziplinarmaßnahmen gegen Militärfotografen verhängt werden. Überzeugende und beeindruckende Bilder zu liefern war die Aufgabe der Fotografen – was mitunter schwer zu erfüllen war. So ist ein Fall von Fotografen der 166. Signal Photographic Company (SPC) bekannt, die während der Ardennenoffensive zwei Tage in ihrem Jeep einen toten deutschen Soldaten mitführten und ihn im Vordergrund verschiedener Kampfszenen ablegten, um der Szene mehr

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 204.

<sup>9</sup> Siehe etwa <[http://blog.albertina.at/?attachment\\_id=1927](http://blog.albertina.at/?attachment_id=1927)> (23.04.2016).

<sup>10</sup> „Ich möchte sie anschreien, wenn sie versuchen, mir zu erklären, dass das ausgebombte Hofbräuhaus kein interessantes Bild abgibt, weil es völlig zerstört ist, und dass es keinen Sinn habe, die Sehenswürdigkeiten der Stadt zu fotografieren, weil sie nur noch Ruinen sind. Zehnmal erkläre ich, dass ich Dokumentaraufnahmen mache und keine Kunst, und beim elften Mal fange ich an zu brüllen: Verdammst noch mal, haltet die Klappe und kümmert euch um euren eigenen Dreck – ihr sollt mir nur sagen, was es mit diesen Orten auf sich hat.“ Miller, Krieg, S. 239f.

---

Authentizität zu verleihen.<sup>11</sup>

30.04.2016.

Lee Millers bewegte und ungewöhnliche Biografie ist eng mit ihrem Werk verflochten. Zu ihrer Rätselhaftigkeit gehört sicher auch die von Miller selbst in die Welt gesetzte Legende, ihr fotografisches Werk sei durch Kriegszerstörungen vernichtet worden. Ihr Sohn Antony Penrose (geb. 1947), der das komplette Archiv von 60.000 Negativen, Manuskripten und Briefen nach ihrem Tod auf dem Dachboden des Elternhauses vorfand und erschlossen hat, kümmert sich heute um den Nachlass und sorgte für das Bekanntwerden der Bilder. Was auch immer Miller nach ihren Kriegserfahrungen bewogen hat, das Werk zu verstecken und die Fotografie fast aufzugeben, liegt im Bereich der Spekulation. So kann auch die Ausstellung die Gründe für Millers Rückzug ins Private nicht klären. Ob und inwieweit sie durch den Krieg traumatisiert war oder ob ihre Probleme wie zeitweiser Alkoholismus und Depressionen andere Ursachen hatten, ist reine Vermutung. Das letzte Bild der Ausstellung zeigt einen privaten Besuch der Künstlerfreunde Georges Limbour und Jean Dubuffet in East Sussex 1955, porträtiert hinter einer Glasscheibe, in der sich die Fotografin vage spiegelt. Der Text kommentiert die Bilderlosigkeit vielleicht etwas zu lakonisch und klischeehaft: „[...] sie [...] konzentrierte sich stattdessen darauf, eine hervorragende Köchin und Gärtnerin zu werden.“

Die Ausstellung wird ergänzt durch einen deutsch-englischen Katalog mit zusätzlichen Bildern, dessen kenntnisreiche Beiträge die gut gedruckten Fotostrecken besser und eindrücklicher kontextualisieren, als die Raumtexte es tun. Für Besucher/innen ohne Vorkenntnisse über Lee Miller hinterlässt die Ausstellung einen stark fragmentierten Eindruck ihres Werkes – und zu viele offene Fragen. Trotzdem lohnt sich ein Besuch schon wegen der künstlerisch und historisch gleichermaßen beeindruckenden Aufnahmen, die in der Zusammenstellung belegen, dass Miller mehr war als nur Kriegsphotografin.

Sandra Starke über Moser, Walter; Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.): *Lee Miller*. Ostfildern 19.03.2016–12.06.2016, in: H-Soz-Kult

---

<sup>11</sup> Peter Maslowski, *Armed with Cameras. The American Military Photographers of World War II*, New York 1993; vgl. S. 72.