



David E. Scherman: *Lee Miller mit den wesentlichen Dingen des Lebens*, Weimar, 1945

Text:
Katharina Günther



Lee Miller/David E. Scherman: *Lee Miller in Hitlers Badewanne*, Hitlers Wohnung, München, 1946

Eine Frau mit kurzem blonden Haar steht mit den *essentials of life* – der Zigarette in der Hand sowie einigen Weinflaschen und Benzinkanistern auf dem Boden neben ihr – vor dem Treppenaufgang der heutigen Trierer Straße 50 in Weimar. Es ist Mitte April 1945, der Zweite Weltkrieg noch nicht vorbei. Was tut sie dort? Die Frau heißt Lee Miller, sie ist Fotografin und arbeitet seit den späten 1930er Jahren für die Modezeitschrift Vogue. 1942 akkreditiert sie sich als Kriegsberichterstatterin bei der amerikanischen Armee und folgt den Truppen bei der Befreiung Europas von der Herrschaft der Nationalsozialisten. Der Anlass ihres Kommens liegt in Sichtweite: Wandte sie sich nach rechts und blickte die Straße hinauf, sah sie den Ettersberg, auf dem die Nationalsozialisten 1937 das Konzentrationslager Buchenwald errichtet hatten. Es war wenige Tage zuvor befreit worden.

Miller kam vermutlich am 15. April mit einem Frachtflugzeug der United States Army zusammen mit anderen Fotojournalist*innen aus Frankfurt nach Weimar.¹ In Frankfurt hatten sie Berichte über ein weiteres Konzentrationslager gehört,² das sich unweit der Klassiker-Stadt befand. General Pattons 4. und 6. Panzerdivisionen hatten es am 11. April erreicht und dort Unglaubliches vorgefunden. Die Gruppe der Journalist*innen fuhr wohl noch am Abend ihrer Ankunft in das Lager. Als Erstes begegnete ihnen auf der „Blutstraße“ genannten Zufahrt ein Beerdigungszug, den ehemalige Gefangene für ihre verstorbenen Kameraden ausgerichtet hatten.³ Im Licht des nächsten Tages dokumentierte Miller das ganze Ausmaß des Schreckens.

Miller wurde 1907 in Poughkeepsie, New York, geboren. Sie arbeitete erfolgreich als Fotomodell – der Überlieferung nach entdeckte sie Condé Nast, der Verleger von Vanity Fair und Vogue, als er sie in New York vor einem heranfahrenden Auto rettete. Doch ein Leben vor der Kamera genügte ihr nicht. 1929 wurde sie in Paris zur Muse und Assistentin des surrealistischen Künstlers Man Ray, traf die europäische Avantgarde der Zeit von

1 United States Holocaust Memorial Museum, Archivdokument (Régis Gignoux papers, Accession Number: 2006.66.1): undatiertes Brief eines Piloten, der nach eigener Aussage Lee Miller, Percy Knauth, Marguerite Higgins und Margaret Bourke-White nach Weimar geflogen hat

2 Das Zwangsarbeitslager Ohrdruf etwa war bereits Anfang des Monats befreit worden

3 Percy Knauth: *Germany in Defeat*, New York: Knopf 1946

Lee Miller: *Befreite Gefangene in gestreifter Gefängnisbekleidung neben einem Haufen aus Knochen von Leichen, die im Krematorium verbrannt wurden*, Buchenwald, 1945



Jean Cocteau bis Pablo Picasso und begann, ihre eigene, vom Surrealismus geprägte Bildsprache zu entwickeln. 1934 heiratete sie den kosmopolitischen Geschäftsmann Aziz Eloui Bey und folgte dem Ägypter in dessen Heimat. 1939 zog sie nach ausgiebigen Reisen durch Europa mit dem britischen Maler Roland Penrose nach London. Nach dem Krieg wurde er ihr zweiter Ehemann, sie bekamen einen Sohn, und die Familie bezog die Farley Farm im südenglischen Sussex. Ihre Kriegsfotografien wurden auf dem Dachboden verstaut – über diese Zeit wollte sie nicht mehr sprechen. Miller starb 1977.

Millers höchst diverses Werk reicht von surrealistischen Arrangements über Landschaftsaufnahmen der ägyptischen Wüste und Porträts ihrer Künstler-Freund*innen bis hin zu Dokumentaraufnahmen des in den Trümmern von „The Blitz“ liegenden London. Immer sind ihre Bilder von einer geschickt eingesetzten Lichtgebung, Bezügen zur Kunstgeschichte, ihrem Sinn für Humor sowie einer ausgeprägten künstlerischen Verspieltheit geprägt. Miller hat die faszinierende Fähigkeit, aus dem Beobachteten ein ganz eigenes Bild zu schaffen und triviale Szenen zu sprechenden, bedeutungsschweren Bildwelten aufzuladen. Dabei sind ihre Kompositionen stets gut durchdacht und sorgfältig inszeniert.

Diese Fähigkeiten nimmt sie mit in den Krieg. Auch dort kuratiert sie manchmal die Szene, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Ein Paradebeispiel dieser Vorgehensweise ist eines der bekanntesten Bilder der Fotografiegeschichte – Miller in Hitlers Badewanne am Prinzregentenplatz in München. Dort ließ sie sich von ihrem Freund, dem Life-Fotografen David E. Scherman, ablichten, nicht ohne vorher eine Fotografie des Diktators am Badewannenrand zu platzieren. Ihre groben

Armeestiefel beschmutzen Hitlers Badematte mit dem Dreck des kurz zuvor befreiten Konzentrationslager Dachau, aus dem Miller und Scherman gerade zurückgekehrt waren. Zufällig am Tag von Hitlers Selbstmord am 30. April 1945 aufgenommen sagt dieses Bild „hier ist kein Platz mehr für dich, wir sind nun hier“.

Bei der journalistischen Berichterstattung über die befreiten Konzentrationslager hatten sich sowohl in der schriftlichen als auch der fotografischen Dokumentation bestimmte Muster herausgebildet. Ob des unfassbaren Grauens fanden viele Journalist*innen keine Worte für das Gesehene, sondern bemühten Formulierungen aus dem Themenkreis Hölle oder Inferno. Den Deutschen, die nach dem Krieg gerne behaupteten, von nichts gewusst zu haben, kam dies zupass. Denn es förderte eine Entortung der Lager und beschrieb sie als etwas Unreales, als etwas, das außerhalb von jeglicher Zivilisation und Kultur stattgefunden hatte.⁴ Oft konzentrierten sich die Berichte auch auf eine detaillierte Begehung der Lager, bei der die Gebäude und Schauplätze Schritt für Schritt beschrieben wurden. Dieses Schema wurde von den Fotojournalist*innen wiederholt.⁵ Wo genau sich ein Lager befand und was dessen Charakteristika waren, blieb somit zweitrangig. Diese Dynamiken gingen so weit, dass manchmal Fotografien aus dem einen Lager zur Illustration der Berichte aus einem anderen verwendet wurden.

Miller nimmt die Krematorien in Buchenwald ebenso auf, wie die von der US-amerikanischen Armee erzwungene Konfrontation der Weimarer Bevölkerung mit dem Ort der Verbrechen. In diesem Lager wurden bis 1945 etwa 56.000 Menschen ermordet, darunter politische Gegner*innen, Jüd*innen, Sinti*innen und Rom*nja, Homosexuelle, Wohnungslose, Zeug*innen Jehovas und verurteilte Verbrecher*innen. Besonders eindrücklich vergegenwärtigt Millers Fotografie überlebender Häftlinge vor einer Ansammlung menschlicher Knochen aus dem Krematorium die unfassbare Zahl an Opfern. Doch an vielen

4 Jörn Glasenapp: *For most of it I have no words. Zur Befreiung der Konzentrationslager in der westlichen Bildpresse*, in: Barbara Korte und Horst Tonn (Hg.), *Kriegskorrespondenten: Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2007

5 Barbie Zelizer: *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago/London: the University of Chicago Press 1998

6 Simon Schama: *Landscape and Memory*, New York: Knopf 1995; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Verlag C.H. Beck 1999

Stellen weichen ihre Aufnahmen von den vorherrschenden Mustern ab. Sie denkt anders. Sie sieht anders. So tritt sie nah an die aufgeschichteten Leichen vor dem Krematoriumsgebäude heran – die geschwächten Gefangenen waren oft nicht mehr in der Lage, die ihnen von den Helfern angebotene Nahrung aufzunehmen und starben noch Tage nach der Befreiung. Das Gesicht im Zentrum der Komposition in *Die Schrecken des Konzentrationslagers, unvergesslich, unverzeihlich* ist gut zu erkennen, und der Blick lässt nicht zu, dass sich die Betrachter*in entzieht. Miller vermittelt so gleichermaßen Empathie für die Opfer wie einen unmittelbaren Eindruck der Gräueltaten.

Lee Miller ist die einzige Fotografin, die sich auch den Tätern widmet. So hält sie etwa die von ihren ehemaligen Gefangenen übel zugerichteten SS-Aufseher im Bild fest. Im Gegensatz zu anderen Fotojournalist*innen und den Grundsätzen der Dokumentarfotografie – dem unverstellten Einfangen des Augenblicks – zeigt sich in Millers Bildern immer wieder ihr enger Bezug zur Kunstgeschichte. Ein Überlebender präsentiert in *Ohne Titel (Beine eines Gefangenen)* seine selbst hergestellten Schuhe in einer fast tänzerischen Pose, die an Pierrot- oder Akrobatendarstellungen erinnern mag, wie auch Picasso sie in Werken wie *Akrobat und junger Harlekin* 1905 gemalt hatte.

Am deutlichsten weicht sie jedoch mit ihren Bildern der Beerdigungszüge von den etablierten Konventionen ab. Sie begleitet die Prozession mit der Kamera auf dem Weg aus dem Lager hinaus, und in zwei Aufnahmen zeigt sie den Zug am Südhang des Ettersbergs. Dabei blickt sie Richtung Weimar, beziehungsweise auf dessen westliche Vororte wie Tröbsdorf. Gen Horizont löst sich die thüringische Landschaft im Nebel auf. Aufnahmen, die wie diese die Lager oder deren Folgen im



Lee Miller: *Ohne Titel (Beine eines Gefangenen)*, Weimar, 1945



Lee Miller: *Ohne Titel (Goethes Haus)*, Weimar, 1945

Kontext der Umgebung, in die sie eingebettet waren, zeigen, sind in den Tagen der Befreiung äußerst selten.

Landschaften und Orte sind mehr als geografische Koordinaten, geologische Formationen und Vegetation. Sie werden oft mit Erinnerung, Kultur und Geschichte aufgeladen.⁶ Die Landschaft, in der Miller die Begräbnisprozession aus dem ehemaligen Konzentrationslager aufnimmt, ist die Kulturlandschaft bei Weimar. Weimar steht synonym für die Weimarer Klassik und ihre Protagonisten, insbesondere Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller. Mit dem durchaus kontrovers diskutierten Begriff Weimarer Klassik werden Errungenschaften in der Literatur, Philosophie, Architektur, dem Theater und anderen Disziplinen beschrieben, die um 1800 in Weimar hervorgebracht wurden. Im Vordergrund standen dabei die Erziehung des Menschen und die Veränderung der Gesellschaft durch Kultur und Bildung. Noch heute steht der Begriff für die deutsche humanistische Hochkultur.

Die Weimarer Klassik wurde von den politischen Systemen späterer Jahre als für Deutschland identitätsstiftend angeeignet. 1923 bezeichnete ein Stadtführer Weimar bereits als „Heimat aller Deutschen“⁷. Während der Herrschaft der Nationalsozialisten wurde der Verbindung von Ort und Gedankengut eine solche Kraft zugesprochen, dass das ursprünglich als „K.L. Ettersberg“ bezeichnete Lager umbenannt wurde. Theodor Eicke, Inspekteur der Konzentrationslager, schrieb im Juli 1937 an Heinrich Himmler „[d]ie angeordnete Bezeichnung, K.L. Ettersberg‘ kann nicht angewendet werden, da die N.S.-Kulturgemeinde in Weimar hiergegen Einspruch erhebt, weil Ettersberg mit dem Leben des Dichters Goethe im Zusammenhang steht“⁸.

Nach dem Ende des Krieges und dem Sichtbarwerden der Verbrechen, die in Buchenwald stattgefunden hatten, schrieb der neue Weimarer Oberbürgermeister Fritz Behr zusammen mit

7 Leonhard Schrickel: *Weimar – Eine Wallfahrt in die Heimat aller Deutschen*, Weimar: Lese-gemeinschaft für das gute deutsche Buch 1926

8 *Ausgrenzung und Gewalt 1937 bis 1945*, Volkhard Knigge / Michael Löffelsender / Rikola Gunnar Lüttgenau / Harry Stein (Hg.),

Göttingen: Wallstein 2016
9 ebd.

10 Jens Schley: *Nachbar Buchenwald. Die Stadt Weimar und ihr Konzentrationslager 1937–1945*, Köln: Böhlau 1999

11 ebd.

Vertretern der katholischen und evangelischen Kirche und Hans Wahl, dem Leiter der Weimarer Kulturstätten, der amerikanischen Militärregierung, dass man von den Gräueltaten im Lager nichts gewusst habe und darum keine Schuld trage. Man bitte daher darum, die „alte Kulturstadt Weimar“ nicht mit einem „Makel zu behaften, den sie nicht verdient hat“⁹. Allgemein war man der Auffassung, dass die Wahrnehmung Weimars als Deutschlands „kulturelles Herz“ die dominierende bleiben solle und nicht durch das kurze und nun in der Vergangenheit liegende Bestehen des Lagers überschattet werde möge¹⁰ – als könne man das eine von dem anderen abspalten.

In der Realität hatte diese Trennung nie existiert.¹¹ Das „Konzentrationslager Buchenwald/Post Weimar“, so die offizielle Bezeichnung, wurde bereits 1937 eingemeindet und war mit der Stadt untrennbar durch ein dichtes Netz an infrastrukturellen, administrativen und wirtschaftlichen Verknüpfungen verbunden. Für alle sichtbar arbeiteten die Häftlinge auch außerhalb des Lagers, etwa um nach den Bombenangriffen der Alliierten die Trümmer zu räumen.

Millers Bilder unterbinden endgültig dieses Narrativ. Wir wissen nicht, wie intensiv sie sich mit den Werken von Goethe und Schiller auseinandersetzte. Sicher ist, dass sie sich sehr wohl bewusst war, wo sie sich befand und welche kulturellen Konnotationen die Stadt hatte. So schrieb sie in der amerikanischen *Vogue* „[i]m nah gelegenen Weimar ist der Marktplatz eine Ruine, obwohl das Rathaus und das Hotel Elephant unzerstört geblieben sind. Auch das Cranachhaus sieht noch vergleichsweise heil aus. Das Goethehaus ist ziemlich mitgenommen. Eine Bombe hat das Dach durchschlagen und die Vorderseite zerstört. Das Schillerhaus ist ebenfalls übel getroffen worden. Die



Lee Miller: *Erster Leichenzug (Detail)*, Buchenwald, 1945

Einrichtung hat man vermutlich irgendwo ausgelagert.“¹² Tatsächlich hatte der damalige Bürgermeister Otto Koch für die Ausstellungsräume Repliken der Schiller-Möbel in den Werkstätten des Konzentrationslagers in Auftrag gegeben, um die Originale vor möglichen Kriegsschäden zu schützen. Auch Fotografien der Innenstadt Weimars, zumal dieser Motive, sind in direkter chronologischer Nähe der Befreiung des Lagers extrem rar: Miller jedoch nahm das beschädigte Schillerhaus sowie das von einer Bombe halb zerstörte Goethe-Wohnhaus auf, machte aber auch Bilder des Rathausplatzes.

So steht Miller nun rauchend neben den Benzinkanistern in Weimar. Ihr eigener Antrieb war es, mit wachem, empathischem und durchaus parteiischem Auge das Kriegsgeschehen und seine Folgen einzufangen. Ihre Bilder waren dabei hochexplosiv. Mit ihren Aufnahmen widerlegt Miller die behauptete Trennung von Stadt und Lager. Damit nimmt sie den Deutschen die Möglichkeit, sich der Verantwortung für die dort stattgefundenen Gräueltaten zu entziehen, um darüber hinaus die Illusion zu zerstören, dass der Holocaust ein Phänomen gewesen sei, das losgelöst von der deutschen (Kultur-) Geschichte und Gesellschaft stattgefunden hätte. In ihren Bildern des Beerdigungszuges geschieht dabei etwas Ähnliches wie in den Fotografien ihrer selbst in Hitlers Badewanne. Sie „beschmutzt“ die Weimarer Landschaft und damit die Aura Goethes und Schillers synonym mit der Weimarer Klassik und deutscher Hochkultur mit der Präsenz der ehemaligen Buchenwald-Häftlinge und ihren verstorbenen Kameraden auf gleiche Weise, wie sie später Hitlers Badematte mit dem Staub aus dem Konzentrationslager Dachau besudeln sollte. Mit ihrem scharfen künstlerischen Blick findet sie eine passende visuelle Metapher für die Widersprüchlichkeit eines Volkes, das sowohl die leuchtenden Spitzen einer humanistischen Hochkultur als auch die tiefsten Abgründe menschlicher Grausam-

keit hervorgebracht hatte. Ihre Bilder zeigen: Deutsche Identität ist beides – Weimar und Buchenwald.

12 Lee Miller: *Germany – the war that is won*, in: Britische Vogue, Juni 1945, Übersetzung zitiert aus Lee Miller: *Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944–1945*. Reportagen und Fotos, Antony Penrose (Hg.), Berlin: Verlag Klaus Bittermann 2013



Mehr lesen,
hören, erfahren