

„Aren't you rather far up front?“ „Well, aren't you?“ „Yes, but you're a girl.“
„But I try to take pictures.“ „What do you want? How we wear our helmet nets
and GI frontline fashions?“ „Sure, if it had any variety, [...].“ „You'd be surprised,
we have our fashion laws in the 3rd Division.“ [...] „What are you, a nurse?“ [...] „
What paper do you work for?“ „Vogue ... a woman's paper.“
„Vogue? Your mean VOGUE? What of all things is Vogue doing here?“
„Taking pictures...“
„What of, how we wear our camouflage?...“ „Yes, sometimes...“
„But I thought it was just a fashion paper. Those crazy hat from paris“ „No, you
couldn't mean VOGUE“ „But it only has pictures of styles...“ „That proves you
haven't looked at it...or read it.“ [...] „
But what are you doing HERE...? ...well, that's where you are ... and I never did
like table top photography.“ [...] „
What does Vogue CARE about what we're doing?“
„Well, my editor does ... and girls don't read men's papers ... and we thought maybe
what a woman wrote and saw would be different.“ [...] „
He says that you can go home any time you want to ... is it true?“ Yes. „And you
stay here because you want to?“ „Yes, Yes“, „Are you crazy?“ „...“, I guess so.“ „Well,
if your editor could see you now!“²

Diesen imaginären Dialog schickt Lee Miller, seit 1944 fotografierende und schreibende Kriegskorrespondentin für die britische und amerikanische Vogue, aus dem Elsass zu ihrer Herausgeberin Audrey Withers nach London.³ Es überrascht, dass aus dem Top-Model der Zwanziger Jahre, das sich nach einer Ausbildung bei Man Ray mit Werbeaufnahmen und glamourösen Porträts selbstständig gemacht und im Umfeld der Surrealisten ausgestellt hatte, bevor sie bei Kriegsbeginn in London begann, für Vogue Mode zu fotografieren, eine Kriegskorrespondentin wurde. Und dass Vogue, Inbegriff des Frivolen und des Luxus, Fotografien und Berichte von Kriegsschauplätzen und gerade befreiten Konzentrationslagern publizierte, scheint mit der üblichen Mischung aus Mode und Gesellschaftsthemen nicht vereinbar zu sein. Selbst die Herausgeberin erinnerte sich: „We were the last people one could conceive having this type of article, it seemed so incongruous in our pages of glossy fashion“.⁴

Ich werde darlegen, wie die Zeitschrift Vogue mit Hilfe der vestimentären Inszenierungen Lee Millers Krieg und Mode miteinander zu einer *Modeberichterstattung* verzahnte, um der Zeitschrift auch in Kriegsjahren eine Existenzberechtigung zuzuschreiben, die selbst die eigenen Mitarbeiter oftmals anzweifelten.

Vogue wollte ihren Teil zum Sieg beitragen: Zu Kriegsbeginn hatte die britische Redaktion ein mit „Vogue – Veteran of the last war, combatant in the present, proposes now to carry on“ überschriebenes Editorial veröffentlicht, das kämpferisch verkündete, man wolle „die Standards der Zivilisation erhalten“. Gleichzeitig wurde die Modepresse bei der umfassenden Mobilisierung an der Heimatfront zum Propagandamedium. Withers erinnerte sich, die Ministerien hätten die Herausgeber häufig zu Briefings eingeladen, wenn sie ihre Ratschläge zur Gesundheit, Ernährung und Kleidung verbreiten wollten.

In den Vorkriegsjahren die wichtigste Instanz, was die Rocklänge und das Debütantinnenkleid anging, gab Vogue nun Ratschläge, 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. Zu den „Standards der Zivilisation“ gehörte das gepflegte Aussehen der Frauen, das zur patriotischen Pflicht erhoben wurde. Neben Schauspielerinnen und Damen der Gesellschaft führte „the widow of the first American in the R.A.F. to be killed in action“⁵ Mode vor. Trotz solcher, nicht immer geschmackvollen patriotischen Bemühungen, die Leserinnen auf die Erfordernisse der Kriegsgesellschaft einzustimmen, musste Miller feststellen: „The entire current edition of Vogue is out of date as two years ago peace time cooking recipes, in that half the shops credited have been burnt to the ground and nobody wants to buy anything anyway except a tin hat, ski-trousers and lie-lows,“ und schrieb 1942 ihren Eltern: „[...] 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.“

Miller versuchte ihre Moral zu heben und Anteil an den spektakulären Ereignissen zu haben, indem sie sich akkreditieren ließ, was zunächst nur zu Berichten über *Frauenthemen* wie die amerikanischen Krankenschwestern in England führte. Auch ihr erster Auftrag auf dem Kontinent, ein Bericht über Krankenschwestern in der Normandie, war speziell für Kriegskorrespondentinnen, die nicht in die Nähe der Front sollten.

Millers Präferenz, über die Infanterie zu berichten, wurde zunächst nicht von ihren Arbeitgebern geteilt. Nach Frankreich hatte Vogue 1944 auf Millers Themenvorschläge geantwortet: „[...] the political and military side is amply covered by the dailies and weeklies much more quickly than we can do it. It seems to me that your first thought should be for what I may call the natural Vogue subjects – personalities, clothes, homes, meals, amusements – in each case, of course, where suitable.“ Dennoch waren es gerade diese Artikel, die Harry Yoxall, Vogues Managing Direktor, ein Jahr später zur Quintessenz dessen erklärte, was man aus Vogue in den Kriegsjahren hätte machen wollen: „A picture of the world at war, an encouragement to our readers to play their part, with no flinching from death and destruction; but with a realisation that these are not all, that taste and beauty represent the permanent values.“⁶

Lee Miller als ‘natural Vogue subject’

Ich möchte darlegen, dass gerade die Publikation von politischen und militärischen Berichten dadurch möglich wurde, dass Miller selbst (bis heute) ein *natural Vogue subject* ist. Der Verleger Condé Nast persönlich hatte sie der Legende nach entdeckt, und bereits 1927 zierte ihr Gesicht das Cover der amerikanischen Ausgabe der Zeitschrift, unzählige Aufnahmen berühmter Fotografen von ihr erschienen. Noch während sie als Modell arbeitete, wurden ihre eigenen fotografischen Arbeiten aus ihrer Pariser Zeit publiziert. Somit hatte sie bereits vor dem Krieg die Funktion eines Leitbildes, verkörperte in Couturekleidern Eleganz und glamouröses Leben, wie es sich die Leserinnen wünschten (und kaufen sollten). Im Krieg hingegen wurde ein Frauentyp propagiert, der in Uniform oder Overall seinen Beitrag leistete. Lee Miller passte sich den veränderten Anforderungen spätestens mit ihrer Akkreditierung 1942 an.

Wie sehr Millers Vorbildfunktion mit ihrem Äußeren zusammenhängt, wird deutlich, wenn noch 1994 Janine di Giovanni, eine Reporterin, die in Sarajewo unterwegs war, Miller als ihr *Role model* beschrieb und dabei ihr Erscheinungsbild betonte. Millers Uniform sei in Savile Row maßgeschneidert und sie wäre die einzige Korrespondentin des Zweiten Weltkrieges gewesen, die ein „girly“ geblieben sei.⁷ Doch diese Vorstellung gehört zur reichen Mythenbildung um Millers Person, denn ihr Erscheinungsbild während ihrer Monate in Europa unterlag Veränderungen, die sich nicht allein auf Sachzwänge zurückführen lassen, sondern von der Fotografin gezielt kontrolliert wurden.

Obwohl ihre Texte erheblich gekürzt wurden, und nur ein kleiner Teil ihrer Fotografien publiziert werden konnte, fanden ihre Reportagen in der britischen und der amerikanischen Vogue viel Raum. Hatte Miller in England um ihre Namensnennung kämpfen müssen, so stellte die Redaktion sie nun groß heraus. Die LeserInnen wurden am Ende ihrer Reportage aus St. Malo vom Herausgeber an ihre doppelte Rolle als ehemaliges Modell und Fotografin erinnert.⁸ Vogue sollte an diesem Konzept der personalisierten Berichterstattung für den Rest des Krieges festhalten.

Die Neuetablierung Millers begann mit der ersten Reportage aus Frankreich, zu der Porträts der Fotografin – damals sehr unüblich – publiziert wurden. Die Bilder zeigen sie mit einem speziellen Helm, der an der Stirn ausgeschnitten und mit einem mittelalterlich bemalten, herunter klappbaren Visier versehen ist, um das Fotografieren zu erleichtern (Abb. 1). Sie trägt ihre korrekte Uniform mit Krawatte, die sonst nur von Studioaufnahmen in London und einigen wenigen Bildern aus dem befreiten Paris bekannt ist.⁹

Den Ritterhelm legte sie bald ab. Schon auf Bildern ihrer nächsten Reportage (St. Malo) erscheint sie mit einem ganz gewöhnlichem Helm.¹⁰ Die amerikanische Vogue-Fotografie zeigt Miller umgeben von Ruinen auf einen Stein drapiert, hinter ihr vier bewaffnete GIs. Alle blicken aus dem Bild, die Inszenierung wirkt, als wären sie hinter der Häuserecke in Deckung gegangen und beobachteten den Feind. Besonders Miller „in vorderster Front“ wirkt angespannt. Die Fotografin

UNARMED WARRIORS

Lee Miller, of Vogue's staff, first woman photographer to visit Normandy, brought back these pictures, this account of medical wonders behind the battle front.



As we flew into sight of France I swallowed hard on what were trying to be terse and punchy and a movie actress kissing a handful of earth. My self-conscious analysis was forgotten in greedily studying the soft, grey-kied panorama of nearly a thousand square miles of France . . . of freed France. The sea and sky joined in a careless watercolour

barrier across to hills heavy with poppies and dahlias. The kilometers had been painted over to miles on the signs and roadstones; and the hedges, were draped with dozens of strands of wire—looped into each other like filigree. Gray wire-rattles of wire were overhead, and on the walls and crossing the arms of a roadside crossway. Road-gangs, civilian and military, were building a road under our nosing wheels; and white

präsentiert sich wie in ihren früheren Selbstporträts in ihrer Lieblingspose, im Profil. Statt der schicken Uniform und des speziellen Helms ist ihre Kleidung nun an die der GIs angelehnt. Die offensichtlich intendierte dramatische Wirkung des Bildes, die *Frontnähe*, leidet etwas unter der lässigen Haltung der Soldaten¹¹ (Abb. 2). Auch die britische Vogue zeigte Miller von Uniformierten umgeben und titelte „Lee Miller in Battledress, with G.I.S.“.

Die Aufnahmen und vielen Texte von und über Miller sollten mit einer gewissen Penetranz immer wieder darauf hinweisen, dass sie als erste oder einzige Frau *authentisch* vor Ort war. Das setzte sich durch alle Bilder fort, die von ihr in Vogue publiziert wurden und die sie z.B. fahneschwenkend mit den Siegern in Torgau zeigen. Es war *ihr* Krieg, sie berichtete, dass die Franzosen sie „femme soldat“ nannten und bewaffnete sich. Hier wird eine Distanzlosigkeit und ein Selbstbild als Journalistin deutlich, das damals (lange vor dem *embedded* Reporter des 3. Golfkriegs) durchaus üblich war – die bruchlose Eingliederung als Teil der Truppe. Miller schrieb meist „we“ und betonte wiederholt, wie begeistert die Soldaten sie aufnahmen: „Like every place I went they were delighted to see me [...] mostly because I was an American woman, partly because I was a journalist and they wanted to be in the papers like everyone else.“

Gerade Miller, die für die an der Front wohl eher belächelte Vogue arbeitete, schien es nötig zu haben, ihre Eingliederung zu betonen und ein Image jenseits vom Modepüppchen aufzubauen, um ernst genommen zu werden. Kriegskorrespondentinnen wurden im Zweiten Weltkrieg bereits als Typus gesehen, der in der Öffentlichkeit zwar viel Ruhm erhielt, aber auch reichlich Gehässigkeiten ausgesetzt war.¹² Ihr Kollege Meyer Levin benutzte z.B. den Begriff „glamour girl reporter“ für eine namentlich nicht genannte Kollegin und verdächtigte sie, ein Verhältnis mit ihrem Herausgeber zu haben.¹³ Selbst ihr Reisebegleiter, der LIFE-Fotograf David Scherman bezeichnete Miller später als „Maskottchen“ ihrer Einheit.¹⁴

1 Britische Vogue, September 1944, „Unarmed Warriors“ (Fotograf unbekannt) Lee Miller, Normandie, 1944, (Ausschnitt) © Lec Miller Archives.



2 David E. Scherman: Lee Miller mit einer Gruppe GI's vor der Kapelle Saint Pierre D'alet, Saint-Malo, 1944, © Lee Miller Archives.

Ein Großteil ihrer Inszenierung als tough, fronttauglich und uneingeschränkt auf der Seite *ihrer* Division stehend geschah über Kleidung. Sie versuchte eine – illusorische – Gruppenzugehörigkeit zu den Soldaten zu zeigen und ihren Texten und Fotografien Authentizität zu verleihen. Sie polemisierte – ein klassisches Thema der Frontsoldaten – gegenüber dem Stab und den Soldaten in hinteren Linien, die sich die Schuhe nicht schmutzig machen würden. Auch die offizielle PR zeigte die Soldaten damals durchaus dreckig und unrasiert, um vermeintlich authentische Bilder zu schaffen.¹⁵ Ihre bewusst unmodische Erscheinung mag nicht zuletzt auch dazu gedient haben, sich von Margaret Bourke-White abzusetzen,

die angeblich mit Kosmetikkoffer, Abendkleid und seidenem Pyjama für LIFE in den Krieg zog.¹⁶

Die vermeintliche vestimentäre Beschränkung von Miller kann, wie Karen Ellwanger in Bezug auf Politikerinnen herausgearbeitet hat, Kompetenz und Ambition im Sinne von: „Ich habe – Wichtigeres – zu – tun – als – mich – mit Äußerlichkeiten – zu – befassen“ deutlich machen.¹⁷ Aber die gewisse, genau richtige Modeabstinenz will dargestellt sein. Miller beobachtete genau die „GI-Fashion“, die sie dem imaginären Soldaten angekündigt hatte: „They [die Soldaten] are encouraged to wear scarves inside their open shirts or battle jackets. It keeps the collar clean and looks neater. For dress, the 15th Regiment has brenzy silk ones with the divi-



3 David E. Scherman: Lee Miller in Hitlers Appartement, München, April 1945, © Lee Miller Archives.

sional insignia placed so it'll center when it's folder over, but generally the boys wear as gay and loud ones as they can find when out of sight of an enemy.“ Zwar gibt es keine Fotografien, die diesen Textabschnitt speziell illustrieren, aber dafür lässt sich nachweisen, dass sie diese Moden selber umsetzte. Eines der zahlreichen Bilder aus den letzten Wochen des Krieges, auf denen sie sich alleine, in modifizierter Uniform inszeniert, zeigt sie in Hitlers Wohnung mit einem gepunkteten Tuch um den Hals (Abb. 3). Sie ist keck unkorrekt gekleidet: Die Armeekappe sitzt schräg auf dem Kopf, die Haare sehen aus, als seien sie noch einmal in Form gebracht worden. Sie präsentiert sich sowohl als siegreiche Soldatin als auch als weibliches Modell.¹⁸

Diese Berichte und die zahlreichen Bilder, die sie zusammen mit Uniformierten in militärischem Outfit zeigen, sollen also demonstrieren, dass Miller von den Soldaten akzeptiert wurde. Gerade in den letzten Wochen des Krieges lässt sie sich z.B. bei Lagebesprechungen fotografieren. Ich vermute noch ein weiteres Motiv: Zahlreiche KriegsberichtersterterInnen beschrieben durchaus ein Gefühl der Scham darüber, im Gegensatz zu den Frontsoldaten zahlreiche Privilegien zu genießen und die Freiheit zu haben, jederzeit gehen zu können. Sie erwähnten Situationen, in denen die Soldaten sie das auch spüren ließen, trotz des verbreiteten Eifers, aus PR-Gründen um FotografInnen und KorrespondentInnen zu buhlen.

Robert Capa beschrieb, wie es ihn traf, als er bei der Bergung von Schwerverletzten gefragt wurde: „Na Fotograf, sind das die Bilder, auf die Sie gewartet haben?“ Er habe zwar „mehr Alkohol, mehr Mädchen, mehr Geld und mehr Freiheit als der Soldat“, es sei aber seine Folter, die Freiheit zu haben, sich seinen Ort auszusuchen und ein Feigling sein zu können, ohne dafür exekutiert zu werden.¹⁹ Auch Iris Carpenter erinnerte sich an Scham angesichts von Männern, die sich, „in the last minutes before they have to go out to kill or be killed“, nicht freuten, die Korrespondentin zu sehen: „One felt one had no business to be there.“²⁰ Von Miller sind keine Äußerungen zu dieser Problematik bekannt – in dem vorangestellten imaginären Dialog wird die Frage des Soldaten, ob sie wirklich freiwillig an der Front wäre, nicht vertieft. Ich deute ihre fast überzogene, beinahe karikierende Angleichung an den Kleidungsstil der einfachen Soldaten, die wiederholten Beteuerungen, wie sehr sie akzeptiert wurde und die vielen Fotografien, die sie im Kreise der Soldaten zeigen, als Versuch einer Legitimation ihrer Anwesenheit.

Vogueisierung des Krieges

Dieses *Legitimationsbedürfnis* gilt auch für Vogue. Audrey Withers bestätigte mir in einem Gespräch, sie selbst und ihre Mitarbeiter hätten ihren Beitrag nicht als ausreichend angesehen. Die folgenden Beispiele zeigen, wie die Modeberichterstattung, um den Platz von Vogue innerhalb der Kriegsgesellschaft zu legitimieren, zunächst durch pseudo-militaristischen Jargon in die Nähe des Krieges gerückt, während umgekehrt der Krieg *vogueisiert* wurde.



4 Lee Miller: Alliierte Soldaten im Elsass, 1944, © Lee Miller Archives.

Vogue hatte sich, auch bei vogue-typischen Themen, schon früh auf Kriegsberichterstattungssprache an der *Modefront* eingelassen, wenn z.B. zu Kriegsbeginn eine Überschrift „Brisk Action on the Mayfair Front“ lautete und es über dortige Modehäuser hieß: „The ranks of British Designers to be holding their position resolutely. New conditions are being met resourcefully with new strategy, [...] clients, who are supporting them with the necessary ammunition in way of orders“.

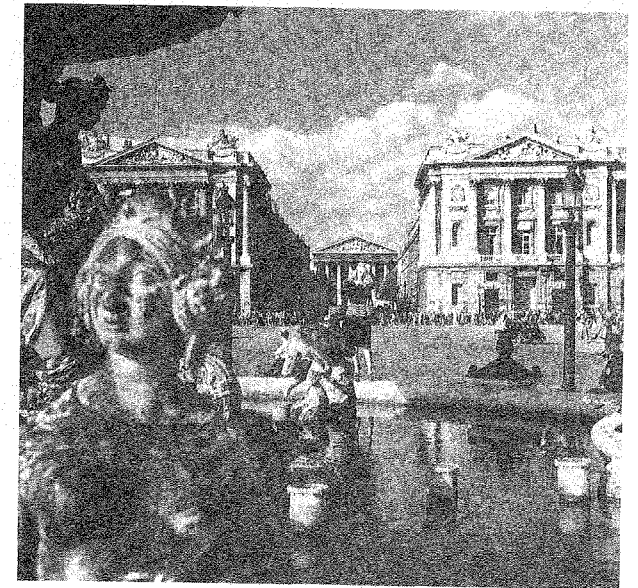
Umgekehrt wurden mögliche militärische Themen als Modeberichterstattung verkauft: Die komplexe Aussage einer Fotografie, die u.a. an Tod und Beerdigung denken lässt, wird in der Aufnahme einer Gruppe weiß getarnter Soldaten auf die Kleidung reduziert. „North African soldiers, readying for a night attack at dusk, wear their burrowed camouflage with tan oriental dignity. The style of medieval crusaders“ heißt es in der amerikanischen Ausgabe,²¹ die britische Vogue bemühte die Antike: „Camouflaged in night-gowns, petticoats, hand-woven sheets from peasants trousseaux: the Moroccans wear them with the style of Roman Senators.“²² (Abb. 4) Unter die Abbildung einer Kollaborateurin in Rennes textete die amerikanische Vogue: „Interrogation of a French woman who has had her hair shaved for consorting with Germans – note her earrings.“²³

Auch wenn Miller diese Bildunterschriften vermutlich nicht verantwortete, so lassen sich ihre oft ironischen Bemühungen als Versuche sehen, ihre ersten Reportagen für Vogue tragbar zu machen. So betitelte sie den Artikel über die Befreiung von Luxemburg „Pattern of Liberation“ und schrieb, die Handgranaten an

den Gürteln der Soldaten würden wie Cartier Clips baumeln. Miller scheute sich nicht zu vermuten, dass die Überlebenden und Besucher der Konzentrationslager wohl nie mehr im Leben gestreifte Pyjamas tragen wollen würden.²⁴

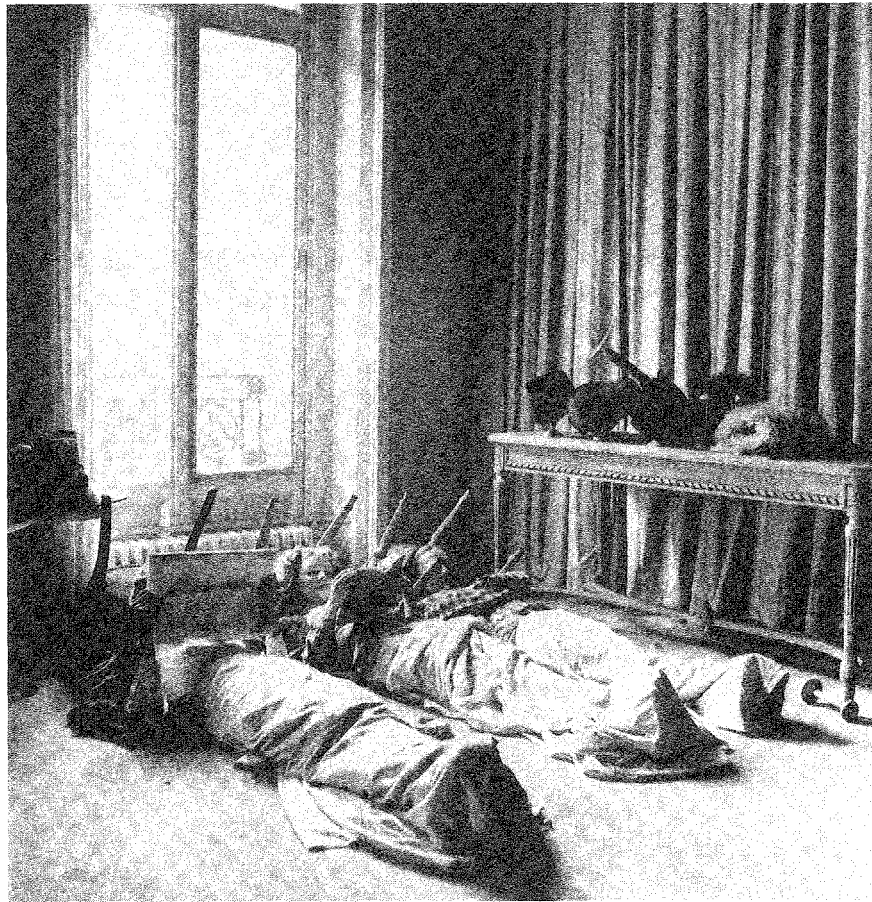
Dennoch war Vogue zunächst an allzu schrecklicher Realität nicht interessiert. Millers Vorschlag zu einem Bericht darüber, wie die Pariser Juden den Stern trugen, wurde im September 1944 ablehnend beantwortet: „Your story on the Jewish families sounds most interesting, but I do not think we want anything on the torture chambers. There has been a good deal about this in the daily press already, so it is not only very old to us, but so horrible as to be quite outside our field, in my opinion. A sentence or two in a general article on conditions is one thing, but a thoroughly documented feature would be altogether too much“. Im Juni 1945 wurden ihre Bilder aus Buchenwald und ihr Bericht aus Dachau jedoch publiziert.

Zwei weitere Aspekte der Bemühungen, sich als Kriegskorrespondentin zu positionieren und gleichzeitig ihren Auftraggebern zu entsprechen, zeigen sich in Millers Reportagen aus Paris, von wo sich Vogue besonders Mode- und Societyberichterstattung wünschte. Zum einen versuchte sie, ihre vermeintlich frivole Arbeit als *dokumentarisch*, als ungestellte Beweisbilder verstanden zu sehen. Dies ist umso erstaunlicher, da sie als surrealistische Künstlerin mit ihren Arbeiten gerade die Beweiskraft des fotografischen Bildes regelmäßig in Frage gestellt und immer wieder gegenüber der Redaktion ihre Angst vor Missverständnissen, wie z.B. der Verwechslung von Tätern und Opfern in ihren Bildern, thematisiert hatte.²⁵ Ihre ersten Fotografien aus Paris wirken, als hätte sie attraktive junge Frauen



5 Lee Miller: Paquin's navy blue wollen dress. Place de la Concorde, Paris 1944, © Lee Miller Archives.

auf der Straße angesprochen und fotografiert. Auf einem Bild der britischen Vogue steht das Modell sehr klein im Mittelgrund einer Aufnahme der Place de la Concorde.²⁶ (Abb. 5) In ihren Begleitschreiben zu Fotografien von Hüten betont Miller, dass diese zwar nicht die Qualität von Modefotografien, dafür aber „news value“ hätten und schrieb, sie habe ein Kleid aus „historischem Blickwinkel“ und „als Reportage“ fotografiert. Taschen und Schuhe dekorierte sie auf Militärjeeps oder alliierten Flaggen und beschrieb sie als „sehr interessante Dokumente“. Dennoch wird man das Gefühl nicht los, dass diese Art der Darstellung auch nicht *echter* ist als etwa Studiodekor. Hier tritt ein, wie Roland Barthes es formulierte, dass die Welt in der Modefotografie zum Dekor gerate und nichts mehr glaubwürdig bliebe außer der Kleidung.²⁷



6 Lee Miller: Modelle vor der Modenschau. Paris 1944, © Lee Miller Archives.

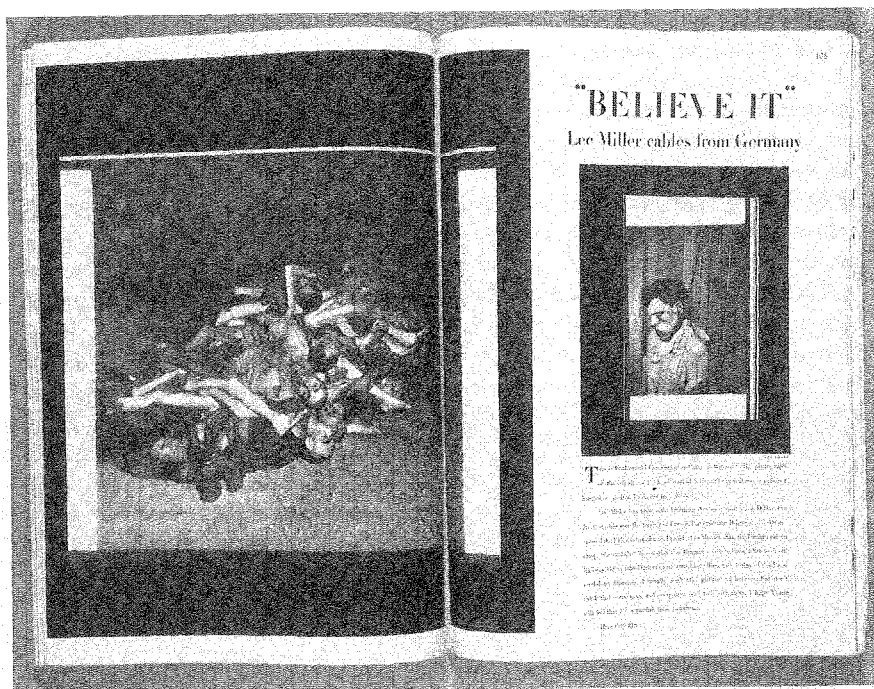
Zum anderen beschrieb Miller, wie der Krieg die Mode änderte: War der Turban in Kriegszeiten propagiert worden (er ersparte teure Hüte, Haartrockner und hielt die Haare aus den Maschinen der Fabrik), kam er nun aus der Mode: „The turban is slightly discredited as it has now been adopted by the class of shaved women who had played around with the Germans.“

Miller erklärte weniger die Mode, als vielmehr die Modeindustrie. Das Ausland hatte geschockt auf die Modeberichte aus dem gerade befreiten Paris reagiert. Wie konnte es sein, dass die Couturiers so viel Material verschwendeten, während in anderen Ländern Vorschriften den Stoffverbrauch einschränkten, unter anderem, um Kleiderlieferungen nach Frankreich zu ermöglichen? Miller erklärte diese vermeintliche Verschwendungssucht als Widerstandsleistung gegen die Deutschen, die sich im Verbrauch von möglichst viel Material ausdrückte.²⁸ Es sei darum gegangen, ein Gegenbild zu den „dull, grey, german women“ zu bilden und diese zu korrumpieren: Bei ihrer Ankunft hätten sie ihre Haare straff geschnürt und kein Make-up getragen, aber nach sechs Monaten hätte das Gift der französischen Frivolität sie in „bunches of fuzz and lipstick“ verwandelt.

Ihre Aufnahmen, die in den Ateliers der Designer entstanden, zeigen, dass Mode kein frivoler Zeitvertreib sein sollte. Die dargestellten Frauen sind nicht die prominenten und professionellen Modelle aus der Vorkriegszeit, mit denen sich die Betrachterin neidvoll identifizieren konnte. Statt dessen zeigt Miller die Frauen, die eine Aufgabe innerhalb der Modeindustrie erfüllen, z.B. in einem damals nicht publizierten Bild von Modellen, die sich auf dem Boden liegend vor einer Modenschau ausruhen (Abb. 6). Nichts wirkt glamourös, im Gegenteil: Ernsthaft und ein wenig trostlos erinnert die Aufnahme an die Bilder von Luftschutzkellern oder einer Belagerung. Die Körper sind verhüllt und den Blicken nicht zugänglich. Die Dargestellten sind keine verwöhnten Schönheiten, deren Körper sich verführerisch darbieten, sondern arbeitende Frauen – worin vielleicht 1944 das Identifikationspotential für die Leserinnen lag.

Miller ließ sich von Vogue nicht überreden, ausschließlich in Paris zu arbeiten und schloss sich wieder der Infanterie an. In Deutschland wandte sie sich immer weniger *natural Vogue subjects* zu, auch wenn sie manchmal ihren Journalismus *vogueisierte*, wie in der detaillierten Homestory über Einrichtung und Geschmack Hitlers und Eva Brauns, wie es in der Prominentenberichterstattung in Vogue üblich war.²⁹ Vogue verzichtete nun auch mehr und mehr auf Bildunterschriften wie die oben genannten und akzeptierte ihr Material bereitwilliger. Besonders die *Victory*-Ausgaben beider Zeitschriften zeigen Bilder, die weit von den üblichen entfernt waren, Fotografien aus Buchenwald ebenso wie Texte, in denen sie die Zustände in den befreiten Konzentrationslagern beschrieb.³⁰

Warum ging Vogue auf Millers Kriegsberichterstattung ein und warum wurden diese Fotografien überhaupt gezeigt? Über deutsche Verbrechen aufzuklären, konnte kein Anliegen mehr sein, denn die Bilder waren anderweitig bereits umfassend publiziert worden. Die Publikation ist meines Erachtens ausschließlich im Zusammenhang mit der Person Millers zu sehen und funktioniert als eine Art



7 Doppelseite der amerikanischen Vogue, „Believe it“, Juni 1945. © Condé Nast/Lee Miller Archives

gegenseitiger Beglaubigung. Miller hatte die Filme geschickt und geschrieben: „I would like to have Vogue on record as believing“. Sie wünschte sich also, dass auch das Modemagazin zu den Medien gehört, die die ungeheuerlichen Verbrechen der Deutschen nicht leugneten. Hier schrieb sie dem Magazin eine *dokumentarische* Aufgabe zu, die weit weg war von der Vorstellung, dass Konsumwünsche geweckt und damit Kleidung verkauft werden sollte. In der Veröffentlichung dieser Bilder wird jedoch die Problematik dieses Wunsches deutlich. Vogue zeigte die Fotografien aus Buchenwald neben den Bildern von Ruinen, zwischen Seiten mit Werbung, Rezepten und Mode. Es stellt sich die Frage, ob nicht auch hier Barthes' Diktum gilt, nichts bliebe mehr glaubwürdig außer der Kleidung bzw. den *natural Vogue subjects*.

Die „Believe it“ betitelte Doppelseite, die die amerikanische Vogue Buchenwald widmete, macht deutlich, dass das Überthema eigentlich *Lee Miller in Buchenwald* war (Abb. 7). Ihr Name erscheint groß in der Überschrift und noch einmal unter der Fotografie auf der rechten Seite. Auf der Seite, die schwarz gerahmt zwei Fotografien (einen Leichenberg und die Nahaufnahme eines Erhängten) zeigt, ist ein knapper Text wie eine erweiterte Bildunterschrift zu sehen. Er berichtet von Millers sonstigen Erfahrungen während des alliierten Vormarsches.

Vogue verließ sich damit einerseits auf die Augen-/Kamerazeugenschaft Millers, um die Authentizität des Abgebildeten zu untermauern. Andererseits dokumentieren die Bilder in dieser Präsentation weniger den Holocaust als vielmehr die Abenteuer Millers, mit der sich die Leserin identifizieren sollte. Martha Rosler, die sich während des Vietnamkriegs in ihrer künstlerischen Arbeit mit der Kriegsberichterstattung in Massenmedien auseinandersetzte, brachte diese Stellvertreterposition auf den Punkt: „[...] what has ceased to be news becomes testimonial to the bearer of the news. Documentary testifies, finally, to the bravery or (dare we name it?) the manipulativeness and savy of the photographer, who entered a situation of physical danger, social restrictedness, human decay, or combinations of these and saved us the trouble.“³¹

Genau diese Stellvertreterposition erinnerte Withers: „I felt that Lee's work gave Vogue a validity in wartime it would not otherwise have had. It has all been very well encouraging ourselves with the conventional patter 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.“³²

Die Veröffentlichung von Fotografien von der Front, aus Konzentrationslagern und von der Fotografin im *Battledress* ging auf die Initiative des *natural Vogue subject* Lee Miller zurück, die sich die Publikation wünschte, um die Glaubwürdigkeit der Zeitschrift zu erhalten. Bilder aus den Konzentrationslagern beglaubigten rückwirkend die Zeitschrift und den Journalismus, den sie vertrat. So wurde Miller als *seriöse* Journalistin definiert und der Arbeit für Vogue die Relevanz gegeben, die selbst eigene MitarbeiterInnen anzweifelten. Audrey Withers beschrieb die Bearbeitung von Millers Material als „die aufregendste Erfahrung ihres Krieges“. Und betonte: „Lee gave us a reason in the war. War took everything in our mind. Lee gave us a purpose and a reason for existing.“³³ Nicht nur konnte die Aufnahme eines Leichenberges die von Harry Yoxall an die LeserInnen gestellte Anforderung illustrieren, in den Kriegsjahren vor „Death and Destruction“ nicht zurückzuschrecken,³⁴ ohne sie wirklich zu Handlungen zu nötigen. Sie konnte auch deutlich machen, dass die nun bald zurückliegende Arbeit und die Entbehrungen der Kriegsjahre einen Sinn gehabt hatten.

1 „Who else can swing from the Siegfried line one week to the new hip line the next?“ Harry Yoxall, damals Vogue Managing Director in einer Rede zu Ehren von Lee Miller 1945. Zitiert nach Antony Penrose: *The Lives of Lee Miller*. London 1985, S. 146.

2 Zitiere ich ohne genaue Angaben, so beziehe ich mich auf die ungekürzten

Briefe, Manuskripte und Notizen aus den Lee Miller Archives, Chiddingly (LMA), die oftmals nicht datiert sind und zum Zeitpunkt meiner Recherche keine Inventarnummern trugen. Mein Dank gilt Antony Penrose und Carole Callow für ihre Hilfe.

3 Wenn ich „Vogue“ schreibe, bezeichnet dies beide Publikationen, ansonsten

- heißt es „britische Vogue“ oder „amerikanische Vogue“, in den Fußnoten BV bzw. AV.
- 4 Audrey Withers, zitiert nach Penrose 1985, S. 118.
 - 5 BV, Juni 1943.
 - 6 Zitiert nach Anne McNeill: Facing the Front, Ausstellungsbeiblatt der Ausstellung im Barnsley Design Center. 1998. Vgl. Anm. 1.
 - 7 Janine di Giovanni: *Lee Miller*. In: The Independent Magazine, London, 15. Oktober 1994, S. 46.
 - 8 „Editors Note: American-born Miller, once the favorite model of the famed photographer, Man Ray, is now on the staff of British Vogue in the dual-role of photographer and correspondent.“ AV, 15. September 1944, S. 219.
 - 9 BV, September 1944, S. 35, AV, 15. September 1944, S. 139.
 - 10 Neben diesen publizierten Aufnahmen gibt es unzählige weitere Aufnahmen von ihr selbst, die sie mit den unentwickelten Filmen nach England schickte. Der Fotograf wird in den meisten Fällen ihr Reisebegleiter, der LIFE-Fotograf David E. Scherman, gewesen sein.
 - 11 AV, 15. Oktober 1944, S. 92; BV, Oktober 1944, S. 143.
 - 12 Es gab sehr viele Korrespondentinnen im Zweiten Weltkrieg, darunter auch eine Anzahl von Fotografinnen. Vgl. hierzu u.a. M.L. Stein: *Under Fire. The Story of American War Correspondents*. New York 1968, S. 218.
 - 13 Meyer Levin: *In Search*. New York 1955, S. 215.
 - 14 Antony Penrose: *Lee Miller's War. Photographer and Correspondent with the Allies in Europe 1944-45*. London 1992, S. 7.
 - 15 Vgl. hierzu Rainer Fabian/Hans Christian Adam: *Bilder vom Krieg. 130 Jahre Kriegsfotografie, eine Anklage*. Hamburg 1983, S. 247.
 - 16 Zu Bourke-Whites Ausrüstung vgl. Susan D. Moeller: *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*. New York 1988, S.196f.
 - 17 Karen Ellwanger: *Kleiderwechsel in der Politik. Zur vestimentären Inszenierung der Geschlechter im Raum des Politischen*. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Jg. 12, H. 28, Marburg 1999, S. 7-30, hier: S. 15. Vgl. zu der Thematik auch Kate Soper: *Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption*. In: *Body Dressing*. Hrsg. von Joanne Entwistle und Elizabeth Wilson. Oxford/New York 2001, S. 13-33, hier: S. 19f.
 - 18 Einen anderen Schal hatte sie aus einer Nazi-Flagge gemacht. Ihre betont lässige, unkorrekte Kleidung war offensichtlich auch Gesprächsstoff innerhalb des Militärs. Überliefert ist ein „Special Pass to be used in this Headquarters only“ des 15. Infanterie Regiments, der ihr erlaubt, das wollene Innenfutter des Helmes ohne Helm in Innenräumen tragen zu dürfen. Dem war vermutlich eher eine scherzhafte als eine offizielle Anfrage vorausgegangen.
 - 19 Vgl. Richard Whelan: *Robert Capa Photograph: Die Wahrheit ist das beste Bild*. Köln 1989, S. 242.
 - 20 Vgl. Iris Carpenter: *No woman's world*. Boston 1946, S. 248.
 - 21 AV, 1. Mai 1945, S. 141.
 - 22 BV, April 1945, S. 51.
 - 23 AV, 15. Oktober 1944, S. 92.
 - 24 Diese Aspekte fallen in ihren Reportagen auf, die sich ansonsten sehr um eine genaue Darstellung und Analyse des Erlebten bemühen und die militärischen und menschlichen Leistungen lächerlich machen. Für einen Hinweis darauf, wie Vogue durch Beschneidung die Aussage von Lee Millers Bildern änderte, vgl. meinen Hinweis auf die Fotografien von Lee Miller für Vogue. In: *Fotogeschichte*, Heft 55, Marburg 1995, S. 27-34.
 - 25 In einem Brief an Withers sinnierte sie darüber, ob nachgestellte Fotografien der Befreiung von Paris geschickt werden dürfen (sie tat dies nicht) und berichtete später aus München, dass sie einen Führer durch das zerstörte München angeraunt hätte, sie mache „Dokumente, nicht Kunst“.
 - 26 Das Kleid wird im selben Heft noch einmal gezeigt, diesmal steht das Model im Vordergrund des Platzes und die Bildunterschrift definiert es deutlich als Modefotografie. BV, Oktober 1944, S. 26, S. 145.
 - 27 Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985, S. 311.
 - 28 Vgl. hierzu auch Antony Beevor/Artemis Cooper: *Paris After the Liberation*. London 1995, S. 304.
 - 29 Recht wenig geht Miller auf die Kleidung deutscher Frauen ein. Es scheint ihr mehr darum gegangen zu sein, ihrer Empörung über deren guten Versorgungszustand Ausdruck zu geben.
 - 30 BV, Juni 1945, Av 1. Juni 1945.
 - 31 Martha Rosler: *in, around, and afterthoughts (on documentary photography)*. In: *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Hrsg. von Richard Bolton. Massachusetts 1983, S. 308. Edna Woolman Chase erinnerte,
 - 32 Audrey Withers: *Lifespan*. London 1994, S. 53.
 - 33 Audrey Withers in einer Rede zur Eröffnung der Ausstellung Lee Millers, Tonband im Lee Miller Archive.
 - 34 Yoxall, vgl. Anm. 7.