GENDER OPEN REPOSITORIUM

Lee Miller in Hitlers Badewanne : Selbstinszenierung einer amerikanischen Fotografin

Göner, Jutta

1997

https://doi.org/10.25595/1622

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

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

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

LEE MILLER IN HITLERS BADEWANNE
Selbstinszenierung einer amerikanischen Fotografin*

Jutta Göner

Die Fotografie „Lee Miller in Hitlers Badewanne" (s. Abb.) erschien erstmals im Juli 1945 in einer Kriegsreportage mit dem Titel „Hitleriana"[1] in der englischen und der amerikanischen Vogue, in dem seit Beginn des Zweiten Weltkriegs Fotoberichte über den Krieg in Europa publiziert worden waren. Aufgenommen wurde die Inszenierung von David E. Scherman, doch kann dieses Foto auch als Selbstporträt gesehen werden, weil es unter der Regie von Lee Miller entstanden ist.[2]

Das Foto wurde danach - soweit bekannt - zu Lebzeiten Millers nicht wieder veröffentlicht. Das Original verschwand zunächst, wie zahlreiche andere Kriegsfotografien Millers, auf dem Dachboden ihrer Privatwohnung in England. Erst nach ihrem Tod entdeckte ihr Sohn Antony Penrose Ende der siebziger Jahre dieses Foto neben anderen Negativen und Textdokumentationen. Seitdem ist dieses Foto in verschiedenen Ausstellungen und Buchpublikationen veröffentlicht worden.[3]

Anläßlich des 50. Jahrestages der Befreiung vom Nationalsozialismus wurden in Deutschland 1995 und 1996 Ausstellungen zur fotografischen Kriegsdokumentation organisiert. In zwei Ausstellungen konnte ich selbst einen Eindruck von der Präsentation und der Wirkung dieses Fotos im Kontext der Arbeiten Lee Millers gewinnen. In „Ende und Anfang, Photographen in Deutschland um 1945", einer vom Deutschen Historischen Museum 1995 in Berlin präsentierten Ausstellung, wurde „Lee Miller in Hitlers Badewanne" zusammen mit Kriegsreportagebildern anderer Fotografen gezeigt. In der Wanderausstellung „Lee Millers War" 1996 in der Kunsthalle der Dominikanerkirche in Osnabrück war die Fotografie neben ca.

---

* Ganz besonders danke ich Kerstin Brandes, Gine Seitz und Detlef Abel für ihre kritischen Anregungen.

1 Vgl. Miller, Lee: Der Krieg ist aus. Deutschland 1945, Berlin 1995, S. 111.

2 S. Lyford, Amy J.: Lee Miller's Photographic Impersonations 1930-1945. Conversing with Surrealism, in: History of Photography, Number 3, Autumn 1994, Volume 18, S. 237. Hier werden Millers Selbst-Inszenierungen auch in ihrer Zusammenarbeit mit Man Ray untersucht.

3 Vgl. Menzel, Katharina: Kriegskorrespondentin für „Vogue". Lee Miller 1907-1977, in: Honnef, Klaus / Breymayer, Ursula (Hg.): Ende und Anfang. Photographen in Deutschland um 1945, Berlin 1995, S. 212.

Abb. 1: *Lee Miller in Hitler's Bathtub.* Photograph by David E. Scherman, May 1945, © Lee Miller Archives, Chiddingly, England.[4]

100 weiteren Schwarzweiß-Arbeiten aus Millers Zeit als Kriegskorrespondentin 1944/45 zu sehen.

„Lee Miller in Hitlers Badewanne" kam in beiden Ausstellungsinszenierungen eine zentrale Bedeutung zu. Von der Fotografie der Lee Miller als Badende, die den Platz des „Führers" in dessen Badewanne okkupiert, geht sowohl eine eigentümliche Faszination als auch eine Beunruhigung aus. Dem Betrachter wird ein Einblick in den intimsten Raum *des* Mannes gewährt, der in seine Privatsphäre nur selten und nicht unzensiert blicken ließ. Dieser Raum ist jetzt besetzt von der entkleideten Fotografin aus den USA. - der Feindin, der Frau - Lee Miller.

---

4 Ich danke dem Lee Miller Archiv für die Bereitstellung der Fotografie.

Die Inszenierung der Fotografin wiederholt einerseits das klassische Genre der Badenden, andererseits stört sie diese Bildtradition, da Miller gegen diese die Blicke auf ihren Körper in mehrfacher Hinsicht verstellt. Die ambivalente Faszination dieser Fotografie soll in diesem Aufsatz diskutiert werden.

Die kunst- und fotografiehistorische Literatur weist diesbezüglich bemerkenswerte Widersprüche auf: das Foto wird in den letzten Jahren häufiger in Katalogen zur Kriegsfotografie und in Zeitschriften über Fotogeschichte publiziert, aber kaum kommentiert oder analysiert. Das Bild scheint für sich zu sprechen. Eine weitere Unstimmigkeit fällt auf: während aus einer ganzen Reihe von Fotografien in Hitlers Badewanne diese eine wiederholt präsentiert wird, bleiben diverse andere unveröffentlicht. In einer am 19.1.1996 vom Fernsehsender „arte" ausgestrahlten Dokumentation von Sylvain Roumette wurden andere Fotografien dieser Serie vorgestellt, darunter zwei, die Millers Kollegen David Scherman in Hitlers Badewanne sitzend zeigen.

Ich vermute, daß das Phänomen der Präsentation des Fotos der Lee Miller in der Wanne des „Führers" und das gleichzeitige Schweigen der Kunstkritiker und -historiker symptomatisch für den Blick auf die Vergangenheit des Nationalsozialismus ist. Bilder von Weiblichkeit haben damals eine signifikante Rolle gespielt und spielen diese in der Rezeptionsgeschichte bis heute. Diese Erzählstrategie transportiert Praktiken der Feminisierung und Sexualisierung: Die Geschichtsschreibung folgt den Ordnungen der Geschlechterdifferenz. Kathrin Hoffmann-Curtius hat gezeigt, welche Bedeutung Weiblichkeitsbilder in der Repräsentation des Faschismus bis heute haben. Sie bezeichnet diesen Modus der Veröffentlichung als eine verborgene Praxis der Bedeutungszuweisung, die durch das „bipolare Zuordnen der Vergangenheit nach Geschlecht"[5] gekennzeichnet ist. Hoffmann-Curtius spricht von einer „Feminisierung des Diskurses über den deutschen Faschismus"[6] und legt anhand von zahlreichen Beispielen dar, wie entweder der Nationalsozialismus selbst weiblich konnotiert wird oder seine Opfer feminisiert, d. h. in einer weiblichen Position präsentiert werden.

Was aber kann die Fotografie „Lee Miller in Hitlers Badewanne" im Zusammenhang mit der Politik der 'Bewältigung' der nationalsozialistischen Vergan-

---

5 Hoffmann-Curtius, Kathrin: Feminisierung des Faschismus, in: Keller, Claudia/ literaturWERKstatt berlin (Hg.): Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt der Tag. Antifaschismus. Geschichte und Neubewertung, Berlin 1996, S. 52. Vgl. ferner Wenk, Silke: Hin-Weg-Sehen oder: Faschismus, Normalität und Sexismus. Notizen zur Faschismusrezeption anläßlich der Kritik der Ausstellung 'Inszenierung der Macht', in: NGBK (Hg.): Erbeutete Sinne, Berlin 1988, S. 17-32; sowie Rogoff, Irit: Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen, in: Baumgart, Silvia u.a.: Denk-Räume. Zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993, S. 259-285.

6 Ebd., S. 54.

genheit bedeuten? Ich werde in einem ersten Schritt die Darstellung Lee Millers anhand der fotografischen Inszenierung genauer beschreiben und dann eine Position der Autorin Amy J. Lyford diskutieren, die einen unmittelbaren Zusammenhang dieser Inszenierung einer „Reinigungsszene" mit der Bearbeitung der NS-Vergangenheit herstellt. Abschließend werde ich auf die ambivalente Wirkung dieser Fotografie im Kontext der Vergangenheitsbewältigung eingehen.

1. Gezeigt wird eine fotografische Darstellung im intimen Bereich des „Führers". Auf der horizontalen Bildebene sind in leichter Untersicht links das Hitler-Porträt am Badewannenrand, in der Mitte die entkleidete Lee Miller in der Badewanne und rechts eine weibliche Aktskulptur auf einer Kommode zu sehen. Badende waren in der Malerei, der Bildhauerei und der Aktfotografie des Nationalsozialismus ein beliebter Topos. Es gab eine programmatische Verbreitung von makellosen, weiblichen Körpern in einer spezifischen Präsentation und Pose des „Sich Zeigens".[7] Die fotographische Reproduktion der „Anadyomene" von Fritz Klimsch aus dem Jahr 1941 ist ein Beispiel für die Verbreitung einer großen Anzahl von Ansichten weiblicher Aktskulpturen auf Kunstpostkarten in der Öffentlichkeit.[8] Die weibliche Porzellanfigur auf der Kommode rechts im Bild ist als Venusfigur lesbar[9] und läßt damit die aus „dem Schaum des Meeres" geborene und „dem Meer entstiegen" Aphrodite assoziieren.

Das Porträtbild zeigt den Diktator Hitler in Uniform, in einer aufrechten und entschlossenen Körperhaltung. Seine Augen und seine Körperhaltung sind auf die weibliche Aktskulptur gerichtet. In dieser konstruierten Bildkomposition steht das Hitler-Bild - als Bild im Bild - für den Blick des Voyeurs, dessen Augen in Richtung der weiblichen Skulptur schauen. Während er bekleidet ist, scheint das Bild des nackten weiblichen Körpers seine Blicke als Objekt zu bedienen. Es gibt eine geschlechtsspezifische Aufteilung der Blickkompositionen und der Körperhaltungen im Bildarrangement durch die sich eine hierarchische Machtbeziehung herstellt. Die Blickrichtung scheint für den männlichen Betrachter außerhalb des Bildes eindeutig vorgegeben. Die weibliche Aktskulptur wendet ihren Blick in der Pose des Sich-Zeigens nach unten ab, so daß der Betrachter ungestört auf die Skulptur, jedoch nicht auf die durch die Badewannenwand verdeckte Lee Miller schauen kann. Die Blickkonstellation erinnert an die Darstellung der „Susanna im Bade".[10]

---

7 Vgl. Wenk, Silke: Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im Deutschen Faschismus, in: Kunstforum, Bd. 114, Köln, Juli/August 1991, S. 229.

8 Vgl. ebd., S.228.

9 Es handelt sich um Rudolf Kaesbachs „Ausschauende" von 1936, vgl. Poley, Stefanie: Rollenbilder im Nationalsozialismus. Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991.

10 Daniela Hammer-Tugendhat hat diese Bildtradition thematisiert und einen „Auszug des Mannes aus dem erotischen Bild" festgestellt wie auch seine „ausschließliche(n) Konstituierung als betrachtendes Subjekt". Vgl. Hammer-Tugendhat: Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians, in: Reisenleitner, Markus / Vocelka, Karl (Hg.): Privatisie-

Sich selbst inszeniert Lee Miller zwischen zwei Ikonen des NS-Staats als Badende. Als weibliches Aktmodell bietet sie sich auch wie die Venusfigur zur Schau an. Der Betrachter scheint sie heimlich und ungeniert wie aus einer Schlüssellochperspektive anschauen zu können, denn ihre Augen begegnen ihm nicht, sie schauen aus dem Bild heraus. Einerseits verdoppelt Miller das Bild der weiblichen Kleinplastik, andererseits wirkt sie aber als Antipodin zu dieser Venusfigur. Millers Körperhaltung ist mehr eine Pose des Sich-Verbergens denn eine des Sich-Präsentierens. Ihre Haltung ist verschlossen und verweigert sich dem Angeblicktwerden. Zwar sitzt Miller als Nackte in der Badewanne, aber nahezu ihr ganzer Körper wird vom Wannenrand verdeckt. So stiftet ihr doppeltes Spiel, des Sich-Zeigens und des Sich-den-Blicken-Widersetzens Beunruhigung beim Betrachter. Zugleich steigert es aber auch das Begehren, noch mehr sehen zu wollen. Diese Ambivalenz ist kennzeichnend für Millers Strategie.

Auf der vertikalen Mittellinie sehen wir schmutzige Militärstiefel auf einer Badematte, Miller in der Badewanne und, an ihren Kopf angrenzend, Teile einer glänzenden und sich spiegelnden Duschvorrichtung. Die lehmigen Stiefel sind Hinweis auf Millers Tätigkeit als Kriegsfotografin und deuten auf eine Aktivität hin, die vergangen und beendet ist. Stiefel und Uniform sind männliche Attribute und korrespondieren mit der Darstellung Hitlers auf dem Porträt. Millers Nacktheit ist weiblich konnotiert und läßt sich auf die weibliche Aktskulptur beziehen.

Auf der horizontalen Ebene positioniert sich Lee Miller einerseits in einer scheinbar weiblich tradierten Positur als passives Aktmodell, stört jedoch die Harmonie zwischen männlichem und weiblichem Pendant im Bildaufbau. Miller bildet das Zentrum im Schnittpunkt der vertikalen und horizontalen Linie, sie zeigt sich in der Objektposition als Aktmodell, nimmt aber aktiv den Platz in der 'Führer-Badewanne' ein und stört die Blickachse zwischen dem männlichen Voyeur und seinem Objekt.

Mit der Inbesitznahme seiner Badewanne entmystifiziert und entweiht Miller Hitlers Status als Führer und autokratischer Herrscher. Der Diktator, der seine Macht durch seine Unerreichbarkeit zu erhalten suchte, verliert durch diese Okkupation sein letztes Refugium, er ist am Rand seiner eigenen Badewanne zum Zuschauer geworden. Sein privater Raum wird öffentlich zugänglich. Miller schreibt in einer Pressenachricht für „Vogue", daß Hitlers Wohnung „fast jedem" gehören könnte, „der über ein mittleres Einkommen verfügte".[11] In einer Nachricht an Au-

---

rung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Frühneuzeit-Studien Bd. I., Frankfurt a.M. 1993, S. 16.

11 Miller, Lee: Der Krieg ist aus. Deutschland 1945, Berlin 1995, S. 77.

drey Withers formuliert sie, daß Hitler „weniger mythisch und dafür um so schrecklicher" wurde, da „er ein paar fast menschliche Gewohnheiten hatte ..."[12]

2. Amy J. Lyford analysiert das Foto „Lee Miller in Hitlers Badewanne" im Kontext von Fotografien, in denen sich Miller an Hitlers Schreibtisch und in Eva Brauns Bett inszeniert. Miller, so die These Lyfords, nimmt die Körperpositionen ihrer ausgewählten Subjekte ein, indem sie deren private Orte in Besitz nimmt. Damit mache Miller anschaulich, daß sie zwei soziale Positionen in einer Person darstellen kann: als Modell und als Fotografin. Hierin zeigt sich, nach Lyford, Millers dekonstruktive Strategie, die für das sozialkritische Verfahren, das Miller in ihren Kriegsfotografien verfolgt, zentral ist. Dieses dekonstruktive Vorgehen zeichne sich insbesondere durch das Ausspielen und Vertauschen dieser Subjekt- und Objektpositionen aus.

Lyford stellt ferner die These auf, daß Miller in ihrem Foto von 1945 ihren eigenen Körper erniedrigt, indem sie in Hitlers Badewanne steigt, nachdem sie am Morgen desselben Tages im befreiten Konzentrationslager Dachau die verbrannten Knochen der Ermordeten und die verfallenen Körperleichen fotografiert hat. Die Autorin bemerkt, Millers Gesichtsausdruck sei sonderbar ruhig und am erstarrten Körperausdruck werde sichtbar, daß Miller ihren Körper als Ort der Sprache benutze. Sie gebrauche ihren Körper, um die Performance ihres eigenen Absterbens vorzuführen. Lyford versteht diese Inszenierung in Anlehnung an Roland Barthes´ Aussage: „Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: Ich nehme eine 'posierende' Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: Ich spüre, daß die Photographie meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben".[13] Lyfords These schließt sich Barthes an, indem sie Mortifizierung oder die „Performance des eigenen Todes"[14] als eine mögliche Ausdrucksform für Miller darstellt, um damit einen Kommentar zu Hitlers Vernichtungen zu formulieren. Lyford konstatiert, daß Miller durch ihre Kenntnis, fotografiert zu werden, eine „posierende Haltung" einnimmt und sich in einen „anderen Körper" verwandelt, um im Augenblick der Umformung zum erstarrten leblosen Körperbild an den vergangenen Schrecken des morgendlichen Ereignisses zu erinnern.

Die Autorin bezeichnet Millers Inszenierung in Hitlers Badewanne als „krankhaften Scherz", der eine Ventilfunktion für Millers Psyche habe, sich von den unvorstellbaren Schreckensbildern und Schmerzen des Tages im Konzentrationslager Dachau zu befreien. Die Fotografin zwinge sich in eine starre Körperhaltung, die der des Hitler-Porträts und der Venusfigur ähnele. Lyford liest diese als

---

12 Ebd., S. 76.

13 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photografie, Frankfurt a. M. 1985, S.19.

14 Lyford, Amy J.: Lee Miller's Photographic Impersonations 1930-1945. Conversing with Surrealism, in: History of Photography, Number 3, Autumn 1994, Volume 18, S. 238.

Gewaltakt gegen Millers Körper. Millers Unterwerfung sei eine „Form der visuellen Resignation“ und der „rote Faden“ im Komplex ihrer „krankhaften“[15] Inszenierung. Dieser Rückzug in die Passivität der Venusfigur müsse als Rückzug auf das Geschehen am Morgen verstanden werden. Die Autorin sieht Miller als ein Opfer, das selbst unfähig ist, Hitlers ethnisches Säuberungsprogramm ungeschehen zu machen. Folgt man der Autorin, fiele Miller damit auf den ihr vertrauten Boden in die „weibliche“ Rolle des Objekts zurück. Millers Resignation werde durch die Geste der Reinigung offenbar, denn Miller greife entkräftet mit dem Waschlappen zurück, um sich den morgendlichen Dreck und die Pein abzuwaschen. Diese Gebärde des Zurückgreifens entspräche dem Rückgriff Millers auf die Vergangenheit, in der sie sich in der passiven Rolle als Fotomodell befand.

Lee Miller - so meine These - bezieht sich jedoch selbst, mit der Subjekt- und Objektposition spielend und diese immer wieder vertauschend, aktiv in die Inszenierung des Fotos ein, indem sie selbst zur Teilnehmerin wird, die einen kritischen Standpunkt bezieht. Miller bleibt nicht ausschließlich in der Rolle der dokumentierenden Fotografin, Beobachterin und Zeugin von Geschichte, sondern greift selbst in die Herstellung der Fotografie und damit in die Konstruktion von Geschichte ein, um diese mit ihren Möglichkeiten sichtbar zu machen und zu verändern.

Lyfords Sichtweise, daß Lee Miller in der fotografischen Inszenierung ihren Körper dadurch erniedrigt, daß sie in die Badewanne von Hitler steigt und dies tut, nachdem sie in Dachau war, muß nicht als Akt der Selbsterniedrigung interpretiert werden. Die faschistische Gewalt findet ein Ende in dem Moment der Mißachtung ihrer Werte und Regeln. Im Beisein des „Führers“ nimmt Miller dessen Eigentum in Besitz, dringt in sein Haus ein und zeigt sich ihm in ihrer Nacktheit als Frau und Siegerin hautnah und doch unerreichbar. Das verdeckte Beziehungsangebot kann nicht eingelöst werden, der „Führer“ wird zum passiven Zuschauer degradiert, die von ihm im Namen des Nationalsozialismus vollzogene Inszenierung politischer Macht findet in seiner Badewanne ein symbolisches Ende. Lee Miller ist es, die jetzt in dieser fotografischen Inszenierung (Bilder)Politik betreibt.

Lyford deutet Millers Inszenierung als eine Performance ihres eigenen Todes, die an ihrer erstarrten Körperhaltung sichtbar werde. Lyfords Argumentation, die sich auf einen eindeutigen Rückzug in die Passivität der Venus bezieht und diesen als Versagen im Sinne von ‘victimisation’ interpretiert, greift an dieser Stelle zu kurz. Meines Erachtens nutzt Lee Miller ihre Erfahrung als Fotomodell und Fotografin, um im Medium der Fotografie mit den beiden von Lyford zu Recht herausgearbeiteten Rollen argumentativ zu spielen und sie beide zu unterlaufen.

---

[15] Ebd. S. 239

Miller leistet mit ihrer Inszenierung - soweit dies durch eine visuelle Darstellung überhaupt möglich ist - eine Form der Subversion und der Distanzierung vom Nationalsozialismus. Ihr Einstieg in die Badewanne und in die Bildkomposition ist eine Einmischung in den politischen und den privaten Raum und nicht eine resignative Hinnahme und Akzeptanz, so wie Lyford sie interpretiert. Mit dieser Handlung bezieht Miller auch eine politische Position. Sie entzieht Hitler die Berechtigung als Führer und manifestiert die Niederlage des Faschismus - auch im privaten Raum. Sie vollzieht durch ihre Geste der körperlichen Reinigung eine symbolische Reinigung. Die Reinigung ihres Körpers an einem sinnbildlich blutbefleckten Ort kann als eine Form demonstrativer Stärke gelesen werden, denn Miller stört - als Feindin aus Amerika - mit ihrer Badeszene die üblichen Blicke auf sich reinigende weibliche Akte nationalsozialistischer Bilderpolitik.

3. Abschließend soll erörtert werden, welche Interpretationsmöglichkeiten sich aus der Präsentation der Fotografie eröffnen. Repräsentationsweisen von Faschismus operieren mit Bildern des „Weiblichen", um damit den Nationalsozialismus anschaulich faßbar zu machen.[16]

Schon Irit Rogoff arbeitete mit dieser These. Sie hat in Untersuchungen diverser Ausstellungsinszenierungen über den Nationalsozialismus überproportional häufig die Darstellung des Weiblichen festgestellt. Sie kommt zu dem Fazit, daß die Deutschen - Männer und Frauen - in der Identifikation mit der weiblichen Opferposition sich als Nation als „unterworfenes Subjekt" definieren. Die RezipientInnen transformieren sich über die Identifikation mit dem Weiblichen in die Rolle der Opfer des nationalsozialistischen Systems. Rogoff sieht in der „ruinierte(n) Weiblichkeit" eine Metapher für eine „ruinierte Nation".[17]

Lyfords Bildanalyse, die Millers Inszenierung als Selbsterniedrigung vorschlägt, legt eine verwandte Rezeptionslektüre nahe, die den deutschen Lesern und Betrachtern ermöglicht, sich über die Identifikation mit dem Bild des weiblichen Opfers auch selbst als Opfer anzusehen. Die RezipientInnen können einen Ausstieg aus ihrer Schuldfrage finden und sich der eigenen Verantwortung und der Mittäterschaft am Nationalsozialismus symbolisch entledigen.

Schließlich läßt sich aus Lyfords Interpretation folgern, daß Lee Miller, die sich in ihrer Position als amerikanische Kriegsfotografin nicht auf der Seite der Täter befindet, den Angehörigen des Landes der Täter das Angebot macht, sich symbolisch reinwaschen zu können. Damit würde für diese keine offene Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und der damit verbundenen Mittäterschaft stattfinden.

---

16 Zur Strategie der Entlastung s. Anm. 4.

17 Rogoff, Irit: Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen, in: Baumgart, Silvia u.a.: Denk-Räume. Zwischen Kunst und Wissenschaft, Berlin 1993, S. 260.

Die Reinigung Lee Millers, die im konkreten Kontext ihrer Geschichte, ihrer Tätigkeit als Kriegsfotografin und ihrer Besichtigung des KZ-Dachau zu erklären ist, bekommt in der Rezeptionsgeschichte eine mythische Funktion, die von der konkreten Situation, der Selbstinszenierung im Foto als einer politischen Aktion, abgelöst wird.

„Lee Miller in Hitlers Badewanne" kann meines Erachtens nur dann zur Entlastung der Rezipienten funktionalisiert werden, wenn die Irritationen, die das Bild auslöst, übersehen und verschwiegen werden. Und letzteres zumindest geschieht in den aktuellen Ausstellungen und Katalogen. Hier wird der neuerlichen Funktionalisierung des Bildes dadurch Vorschub geleistet, daß es zwar gezeigt, jedoch nicht analysiert wird. In Berichten über dieselben Ausstellungen in der Tagespresse findet die Fotografie fast immer Erwähnung. Sie wird aber auf den unerhörten Tabubruch reduziert, daß Miller als weibliche Kriegsfotografin in die Badewanne des „Führers" steigt. Allein diese Vorstellung scheint auf die berichtenden Journalisten eine Faszination auszuüben, deren Erläuterung unterbleibt. Nur mit dieser kommentarlosen Fotoreproduktion ist es möglich, die irritierenden Ambivalenzen unerwähnt zu lassen, so daß ihre Rezeption sich möglichst störungsfrei im Bereich des Voyeurismus abspielt. Millers Bild ist nicht ohne weiteres als Entlastungsangebot zu verstehen, doch soll es gegenwärtig dazu gemacht werden.

Miller greift in vielfacher Weise störend in die Inszenierung des Fotos ein. Sie irritiert den voyeuristischen Blick, der sie zum Objekt/Opfer macht, indem sie gegen die Bildtradition mit der Ambivalenz von Sich-Präsentieren und Sich-Widersetzen spielt und durch ihre Position im Bild die Blickachse zwischen Voyeur und Objekt durchkreuzt. Sie entmystifiziert den Faschismus, indem sie den Platz in der Badewanne in Besitz nimmt. Miller schreibt sich in bewußter Ambivalenz in das Bild ein. Sie bricht auf diese Weise mit der Erzähl- und Rezeptionsstrategie des Opfers. Sie parodiert das NS-Bild der Badenden in der konkreten Aneignung durch sich selbst als einer Vertreterin der Siegermacht.

Das Foto kann als ein Angebot gelesen werden, sich mit Miller vom Schmutz des Nationalsozialismus zu reinigen - kaum aber, sich als dessen Opfer zu sehen. Lee Millers Selbstinszenierung stört sowohl eine bloß rituelle Distanzierung vom Nationalsozialismus, als sie auch eine Identifizierung mit dem Mythos der Reinigung vom NS in Hitlers Badezimmer aus-stellt.