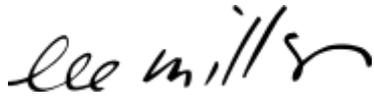


Lee Miller.

Zur Ausstellung „Lee Miller“ in der Galerie Hiltawsky

Von Elke Tesch



Lee Miller. Das ist der Titel dieser Ausstellung in der galerie hiltawsky und ein Statement – so klar und einfach wie der schnelle, kurze Namenszug der US-amerikanischen Fotografin Lee Miller, deren Werke heute zu den wichtigen Fotoarbeiten des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Unlängst wurde ihr fotografisches Werk in monografischer Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin und zuvor in der Albertina in Wien gezeigt.

Was macht, dass dem Namen Lee Miller in der Welt der Fotografie ein Mythos anhängt, von ebensolchem glamourösen wie dunklen Faszinosum wie dem einer Marilyn Monroe? Nicht allein die von Einschnitten geprägte Biografie der 1907 in Poughkeepsie, New York geborenen Elizabeth „Lee“ Miller übt diese Faszination aus – es sind die uns heute vorliegenden, vom Lee Miller Archives posthum geprinteten Abzüge, die eine Geschichte des von Krisen, Kriegen und Identitätsfindungen bestimmten Wandels schreiben.

Fotomodell

Die als Fotomodell für die Vogue entdeckte und seit 1927 zunächst in den USA, ab 1929 in Paris für Modemagazine engagierte junge Lee Miller, arbeitete früh für renommierte Fotografen wie Edward Steichen, Arnold Genthe und George Hoyningen-Huene. Ein Auftrag führte sie geradewegs zu den Surrealisten der Pariser progressiven Kunstszene, denen sie sich anschloss. Paris, späte zwanziger, frühe dreißiger Jahre. Mit dem Künstler Man Ray verband sie eine Künstlerbeziehung, die das leidenschaftliche Künstler-Muse-Verhältnis sprengte, da sie mit ihm nicht nur einige Zeit in Paris liiert war, sondern für Fotoarbeiten und Fotoexperimente zusammenarbeiteten und die Möglichkeiten der Solarisation in der künstlerischen Arbeit nutzen.

Die Model-Karriere währte im Verhältnis zum Gesamtwerk kurz, dennoch haben sich die von Man Ray um 1930 entstandenen Fotografien als Ikonen in das Bildgedächtnis der Fotografiegeschichte eingepägt: das Portrait einer jungen schlanken Frau mit anmutiger Figur, kurz geschnittenem blonden Haar, mit melancholisch nach innen gewandtem Blick und verhaltenem Gestus. Man Ray lichtete die aparte Erscheinung der jungen Lee Miller ab als beleuchtete Madonna im Profil (Solarisiertes Portrait, 1930), mit überstrecktem Kopf („Neck“, 1930), sich in tänzerischer Ausdruckspose aus dem Dunkel drehend, als marmorner Torso im Schatten (Schattenmuster, ca. 1930) bis zu leuchtend reduzierten Akten (Nude, ca. 1930).

Lee Miller fotografierte selbst und so wirkt die Arbeit „Solarisiertes Portrait einer unbekanntten Frau“ [Meret Oppenheim], Paris 1932 gleich ihrem eigenen Selbstportrait: mädchenhaft und schlank, doch unnahbar kühl und distanziert. Der weiße Körper in dünnes Tuch gehüllt, der Oberkörper sich windend, das Oval des Gesichts solarisiert und in die Unnahbarkeit gerückt. Stark in der Haltung der Hand, die das Tuch bindet; der entschlossen zurückschauende Blick kehrt die diagonale Bildachse um, in Mimik und Gestus der Fotografin sich entziehend.

Um 1930 nutzte die Fotografie das Gesicht für experimentelle Bildnisstudien, bei der sich das klassische Portrait aus dem Hochformat ins Querformat legt. In Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche, Krisen und Identifikationsfindungen geriet das Thema „Schlaf“, auch auf dem Höhepunkt der Psychoanalyse in den Großstädten in den Fokus des künstlerischen Interesses. Der ruhige Schlaf stand am Ausklang der 1920er Jahre als Entschleunigung und Entzeitlichung diametral zu Unruhe, Ohnmacht und Vorahnung. Das Portrait mit geschlossenen Augen oder als liegender Kopf dargebracht, offenbart sich als Spiegel innersten Wesens, der Träume und ist gleichfalls Ausdruck der Traumlosigkeit (Tanja Ramm unter einem Glassturz, ca. 1931).

Fotografin

Nach der Trennung von Man Ray entschied sich Miller, selbstständig als Fotografin mit eigenem Studio in Paris zu arbeiten, zunächst als Portrait- und Modefotografin mit Vorliebe für metaphysisch-surreale Sujets und der Verwendung von Objekten als Stilelemente. Enttäuscht von Liebesbeziehungen und der auseinanderdriftenden Kunstszene in Paris kehrte sie 1932 zurück nach New York, um erneut ein eigenes und zwei Jahre sehr erfolgreiches Fotostudio zu eröffnen. Mit dem vermögenden ägyptischen Geschäftsmann Aziz Eloui Bey zog sie um 1935 nach Kairo, wo vom Surrealismus inspirierte Fotografien karger Wüstenlandschaft, verlassener Pharaonenstätten, von Ruinen und Tempeln entstanden. Die Ehe mit Aziz Eloui Bey hielt nicht lange; 1937 begegnete Miller dem surrealistischen Künstler Roland Penrose, mit dem sie halb Europa durchquerte. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verließ Miller 1939 Ägypten, um mit Penrose nach London zu ziehen. Während Penrose einberufen wurde, kehrte Miller kurzzeitig als Fotografin für die amerikanische Vogue nach New York zurück.

Die seit den dreißiger Jahren entstandenen Portraits sind vor allem Künstlerportraits, einem Phänomen der Moderne, da sich Künstler gegenseitig portraitierten; sie zeugen auch heute noch frei von der Absicht des künstlerischen Gestaltungswillens für Respekt und künstlerische Verbundenheit: Man Ray, René Magritte, Pablos Picasso, Igor Stravinsky. Auch des Selbstportraits bediente sich Lee Miller als Medium der Selbsterkundung und Selbstreflexion und entwickelte experimentierte Techniken der Solarisation, des Ausschnitts und der Perspektive weiter.

Die hier ausgestellten Arbeiten umfassen zwei Dekaden von 1930 bis 1950, ein kurzer Zeitraum, andererseits in sich so vielschichtig und wechselvoll wie die Arbeits- und Lebensabschnitte. Ebenso wie Miller, den gesellschaftlichen Umbrüchen geschuldet, keine dauerhafte feste Atelieradresse besaß, zog es sie ebenso kreativ wie rastlos durch die Großstädte, Länder, Kontinente wie durch ihr eigenes Leben. Sie tauschte zwar nicht Persönlichkeit, doch aber ihre Identitäten von der Muse, der Künstlerin bis hin zur Kriegsberichterstatteerin.

Kriegsfotografin

Als Kriegsfotografin lieferte Miller Bilddokumente vom London Blitz 1940, von der Invasion der Alliierten 1944 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges und dokumentierte die Befreiung der Konzentrationslager Buchenwald und Dachau. Kriegsberichterstatteerin hieß bei Miller nicht wie bei Roger Fenton, Richard Sennecke, Robert Capa das Kriegsgeschehen begleitend, sondern deren Folgen sehend. Sie war an den Orten der Verwüstung, als diese schon geschehen waren, zeichnete diese in unmittelbarer Folge auf, ohne in den Schützengräben der Frontlinie gestanden zu haben. Sie setzte stattdessen den Fuß als eine der ersten, als Bildberichterstatteerin der Alliierten, in Feindesland, immer einige wenige Stunden, wenige Tage nach Befreiung. Doch es ist etwas anderes daran, das Kriegsgeschehen auf einer politischen Seite zu begleiten und mit der Kamera als Waffe zu kämpfen, als die Kamera als Instrument zu nutzen. Nicht Strategie, Geschütz, Kampfgeschehen, sondern Tatortbegehung und der unmittelbarer Befund waren der Auftrag. Das unmittelbare Danach ist nicht Spurensuche, sondern Arbeit am Tatort nach dem Mord. Miller lieferte die Dokumentation über Täter und Opfer und hielt als Zeugin den Zeitgenossen, wie uns Nachlebenden, das Grauen vor Augen: Leichenberge in Buchenwald, befreite ausgehungerte Gefangene in Dachau, deutsche Wachleute in Zivil. Die Gefahr, der sie sich nicht wehren konnte, war nicht der Krieg, sondern das Fehlen der Abwehr gesehener Bilder.

Lee Miller sprengte alle Maßnahmen dieser Art des Selbstschutzes bei der Sicherung des Tatortes, da sie sich Hitlers Badewanne, der sie sich mutig, aber in ebensolchem Maße distanzlos nackt aussetzt. In Hitlers Badewanne legte Miller ihre Uniform ab, Modell und Bildberichterstatteerin verschmelzen in dem Akt der Benutzung eines unmöglichen und doch banalen Ortes. Die Sicherung des Tatortes durch Räumung und Absperrung durch gehörigen Abstand, mindestens dem des Fotografen geschützt durch den Filter der Kamera zum Objekt, ist nicht mehr möglich gewesen.

Späte Jahre

Nach Kriegsende zog sie sich aus dem aktiven Bildjournalismus zurück, heiratete Roland Penrose, mit dem sie ein Cottage in der ländlichen Gegend Englands bezog. Gelegentlich arbeitete sie noch in den 1950er Jahren freiberuflich für verschiedene Magazine wie

Vogue oder Life, vernachlässigte aber ihre Arbeit und litt – mutmaßlich infolge der nicht verarbeiteten Erlebnisse – zunehmend an Depressionen. Lee Miller starb 1977 auf Farm House in East Sussex.

Werk

Dass Lee Millers Arbeiten heute so bekannt sind, ist ihrem Sohn Antony Penrose zu verdanken, der seit den frühen 1980er Jahren ihren Nachlass verwaltet, ihre Fotografien veröffentlicht und positioniert. Antony sagte über seine Mutter, „sie habe viele verschiedene Leben gelebt, vieles sei ihm selbst geheimnisvoll geblieben, weil sie es geschickt verstand sich – selbst von der eigenen Familie – zu ihrem Selbstschutz abzuschotten“.

Der immer wieder verwendete auf biografische Chronologie verweisende Untertitel „Vom Model bis zur Pressefotografin“ wirft mehr auf als nur eine Spannweite künstlerischen Ausdrucks, sondern bezeichnet den Perspektiv- und Rollenwechsel eines Modells, das sich als Muse nicht begnügte, sondern nach Aufgaben rang, von der Künstlerin und Fotografin mit eigener Bildsprache zur aktiven politischen Tätigkeit mit der Kamera: Von der Kamera als künstlerisches Ausdrucksmittel zum politischen Instrument.

Es bleibt zu fragen: Wer ist diese Frau, die einen solchen Wandel vollzogen hat, der eine Rollenzuschreibung als unnahbar Schöne vor der Kamera eines Fotogotts der Avantgarde nicht genügte, die selbst fotografierend nicht mit der Ablichtung des Schönen und Abstrakten auskommend, nach Bildern von Vernichtung, Zerstörung und Leid hin schaute und bereit war, als Kriegsreporterin die Kamera ins Gepäck zu nehmen? Ein solcher Schritt geht mit unbedingter Entschlossenheit und Entscheidungswillen einher und setzt voraus, dass die Verantwortung, sich dem Kampf der Alliierten gegen Nazideutschland anzuschließen, größer wog, als die Aufgehobenheit an sicherem Ort. Mit den Worten Lee Millers: „Aus irgendeinem Grund möchte ich immer lieber woanders hin.“