View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Hochschulschriftenserver - Universität Frankfurt am Main

Rahel Ziethen

Glasglocken-Köpfe, Lockenköpfe, Totenköpfe

Lee Miller und die Aktualität der surrealistischen Fotografie*

Gegensätze, Widersprüche, Aporien

Surrealismus - das steht für *Skandal*, *Empörung*, *Schock*.

„Die Provokation war sogar eine wesentliche Daseinsberechtigung dieser Bewegung." erinnert sich Mitbegründer Philippe Soupault:

Tristan Tzara gelang ein wirklicher Skandal als er vorschlug, während der Versammlung ein Gedicht zu verfassen, aus Worten, die auf Papierschnitzeln geschrieben und in einem Hut zusammengeworfen wurden. [...] Wir waren [...] von dem Resultat entzückt, denn dieser beginnende Skandal machte uns endgültig klar, dass wir systematisch Skandal erregen mussten, wenn wir unsere Empörung ausdrücken und verbreiten wollten. [...] Schimpfworte und faule Eier, Tomaten und Fleischreste wurden uns in reichlichen Mengen an den Kopf geworfen, wir wurden in allen Tonarten beschimpft, was uns überzeugte, dass wir auf gutem Wege waren.[1]

Auf „gutem Wege"? - Wohin? - Zu welchem Ziel?

Über den Surrealismus zu reden, heißt, über *Freiheit* - mehr noch über *Befreiung*, also das *Sich-Ereignen von Freiheit* zu reden. Über die *Freiheit in Aktion*.

Befreiung? - Wovon? - Wofür?

Befreiung von der Bourgeoisie, der Dekadenz, den bürgerlichen Normen und Konventionen, von den Fesseln der Vernunft, sexuelle Freiheit, emotionale Freiheit, künstlerische Freiheit, gedankliche Freiheit, Freiheit der Vorstellungskraft...

Im Ersten Manifest des Surrealismus schreibt André Breton 1924:

Einzig das Wort Freiheit vermag mich noch zu begeistern. Ich halte es für geeignet, die alte Flamme, den Fanatismus des Menschen für alle Zeiten zu erhalten. [...] Unter so viel ererbter Ungnade bleibt uns, wie man zugeben muß, die *größte Freiheit*, die des Geistes, doch gewährt. Es liegt an uns, sie nicht leichtfertig zu vertun. Zuzulassen, daß die Imagination versklavt wird, [...]. Einzig die Imagination zeigt mir, was sein *kann*, [...] Wo beginnt [die Imagination] Trug zu werden, und wo ist der Geist nicht mehr zuverlässig? Ist für den Geist die Möglichkeit, sich zu irren, nicht vielmehr die Zufälligkeit, richtig zu denken?[2]

Das *Irren* als die *zufällige* Möglichkeit, *richtig* zu denken?

Über den Surrealismus zu reden, heißt, über *Gegensätze* zu reden, über *Widersprüche*, *Aporien*. Beispielhaft veranschaulicht Man Rays Fotografie *Noir e Blanche*[3] von 1926 die gegenseitige Bedingtheit polarer Kräfte, sie illustriert die dem Surrealismus zutiefst innewohnenden Ambivalenzen. Gleichsam kommentierend sinniert Louis Aragon, der dritte der drei Gründungsväter des Surrealismus:

Das Licht wird nur durch die Dunkelheit begreiflich und Wahrheit setzt Irrtum voraus. Unser Leben ist voll von diesen vermengten Gegensätzen, sie geben ihm erst die Würze, das Berauschende. Wir existieren nur, um diesen Konflikt auszutragen, leben in eben der Zone, wo Schwarz und Weiß aufeinanderprallen. Doch was liegt mir an dem Weißen oder an dem Schwarzen für sich genommen? Sie gehören in den Bereich des Todes.[4]

In der „Intensität sich vereinigender Gegensätze"[5] offenbart sich ein von der Leidenschaft angetriebener Moment höchster geistiger und körperlicher Erschütterung. Er findet seine Darstellbarkeit allenfalls in der in *automatistischen Prozessen* herbeigeführten Überwirklichkeit surrealistischer „Traumwogen"[6] und impliziert eine essentielle, weil immer schon den Menschen beschäftigende Dichotomie: die Dichotomie von *Vernunft vs. Erfahrung*. „Es gab ein Gebiet," so erinnert sich Soupault,

in dem wir nie aufgehört hatten, wir selbst zu sein, das war der Bereich der Poesie. [...] die Kunst der Poesie, die uns die Freiheit sichert. [...] Durch [Experimente] kamen wir dazu, die Poesie als Befreiung zu betrachten, als eine Möglichkeit (vielleicht die einzige) dem Geist eine Freiheit zu gewähren, die wir nur in unseren Träumen gekannt hatten, bar jeden Apparates, ohne den Mechanismus der Logik.

Im Laufe unserer Nachforschungen haben wir tatsächlich festgestellt, dass der Geist, wenn man ihn von jedem kritischen Druck und von schulischen Gewohnheiten freihält, Bilder bereithielt anstatt logischer Darlegungen. Wenn wir uns zueigen machten, was der Psychiater Pierre Janet die ›automatische Schreibweise‹ nannte, konnten wir Texte herstellen, in denen wir ein Universum beschrieben, das bisher unerforscht ist.[7]

„*Konvulsivische Schönheit*"[8] - über Lee Miller zu reden, bedeutet, sich surrealistischen Forderungen zu stellen und Gegensätze zu amalgamieren. Sich mit Lee Miller zu beschäftigen, gibt zwangsläufig Anlass darüber nachzudenken, was es mit der *Freiheit des Geistes* auf sich hat.

Lee Miller

Wer war Lee Miller? Picasso hat sie 1937 kennengelernt und portraitiert.[9] In jenem unbeschwerten Sommer, in dem Lee Miller, 30 Jahre alt, Urlaub von ihrer Ehe mit dem Ägypter Aziz Eloui Bey machte; der sie in die Upper Class Kairos eingeführt hatte, die Lee Miller schnell langweilig und oberflächlich fand und die ihren Drang nach Kreativität und Leben nicht im mindesten befriedigte. Also reiste sie zu ihren Surrealistenfreunden Paul Eluard, Man Ray, Picasso und deren Frauen nach Mougins, Frankreich.[10] Picasso malte während dieses Sommers mindestens vier Portraits von Lee Miller. Er hatte gerade Guernica vollendet und war mit seiner Werkserie *Weinende Frauen* beschäftigt. War es die prophetische Menschenkenntnis des Genies, die Picasso Lee Miller in diese Werkserie stellen ließ und aus der heraus er sprühende Energie mit Traurigkeit verband? Man kann darüber spekulieren, wenn man vor psychologisch ansetzenden Interpretationen nicht zurückscheut.

Eines dieser Gemälde erwarb Roland Penrose, Lee Millers zweiter Ehemann. Auch Penrose war Surrealist und lernte die selbstbewusste, im Mittelpunkt der Pariser Künstler-Avantgarde stehende blondlockige Frau in jenem Sommer 1937 kennen. Wie alle verliebte er sich, malte und fotografierte sie.[11] Obwohl das surrealistische Lebensprinzip der freien Liebe, dass Lee Miller Zeit ihres Lebens auskostete, und die Umstände des Zweiten Weltkriegs die beiden fast ihre Beziehung gekostet hätte, heirateten sie 1947 und bekamen einen Sohn, Antony, der im Bild als kleine Eidechse zu sehen ist. Roland wohnte mit Lee, die in der Nachkriegszeit an schweren Depressionen litt, bis zu ihrem Tod 1977 zusammen in England auf dem Land.

1907 in Poughkeepsie (New York) geboren, wurde Lee Miller von ihrem Vater, Theodore Miller, schon in frühester Kindheit mit dem Medium und der Technik Fotografie vertraut gemacht. Sie stand ihm Modell - immer, überall und am liebsten nackt. Inzestuöse Beziehungen wurden zeitweilig selbst von Sohn Antony nicht ausgeschlossen. Eine tendenziell skandalträchtige, zumindest aber eine auch heute noch höchst unkonventionelle Vater-Tochter-Beziehung, die wiederum vom surrealistischen Fotografen Man Ray fotografisch festgehalten wurde.[12]

Man Ray selbst war in Lee Millers Pariser Sternstunden von 1929-1932 nicht nur ihr selbsterwählter Lehrer, sondern auch der wohl berühmteste ihrer Geliebten. Man Ray schrieb über Lee Miller: „Eine schlanke Erscheinung mit blondem Haar und wunderschönen Beinen - pausenlos wurde sie zum Tanzen aufgefordert, so daß ich mich alleine um das Photographieren kümmern mußte."[13]

Der „Magier des Bildes und des Bildens"[14] liebte Lee Miller rasend. Rasend vor Eifersucht war er, als Lee Miller im ersten Film von Cocteau[15] die Hauptrolle besetzte. Als die nur allzu emanzipierte Muse bei ihm genug gelernt hatte, seiner 1932 überdrüssig wurde und nach New York zurückkehrte, schnitt er ihr Auge aus einer Fotografie aus und verwandelte es in ein *object to destroy*[16] - was Studenten in den 1960er Jahren gemäß der Anweisung auch taten.

Man Rays Lichtbilder von Lee Miller[17] stehen stellvertretend für die vielen Aufnahmen, die die großen Pariser und New Yorker Modefotografen von dem professionellen Modell gemacht haben: z.B. George Hoyningen-Huene[18] oder Edward Steichen[19]. Bretons Beschreibung der Art und Weise, in der Man Ray seine Angebetete(n) fotografierte, illuminiert eine Beziehung der *sur*-realistischen Art: Man Ray zufolge solle „das Porträt eines Wesens, das man liebt, [...] nicht nur ein Bild sein, dem man zulächelt, sondern auch ein Orakel, das man befragt. [...] aus all jenen widersprüchlichen und zauberhaften Zügen, [läßt Man Ray] das einzigartige Wesen erstehen [...], in dem wir die letzte Metamorphose der Sphinx erblicken dürfen."[20]

Bretons Darstellung dürfte der kapriziösen Lee Miller[21] gefallen haben, entsprachen solcherart Überhöhungen doch zumindest ihren jugendlichen Wunschvorstellungen. In einem frühen Tagebucheintrag zeigt sie sich zuversichtlich: „Vielleicht bin ich ja ein Genie. In diesem zweifellos zutreffenden Fall müsste man noch wissen auf welchem Gebiet - aber genau weiß ich das nicht. Ich weiß nur, daß ich anders bin".[22]

Das *Ich* und das *Andere* - auch diese Dichotomie gehört zu den Denkfiguren, die in vielfältigen Variationen den Surrealismus beschäftigen. Einer, der Gelegenheit hatte, die hochgradige Komplexität des Lee Millerschen Ichs zu ermessen, war der *Time-Life*-Fotograf David Scherman. Er hatte Lee Miller in London kennengelernt, wohin diese Roland Penrose gefolgt war, und er wohnte eine Zeitlang im Haus der beiden - eine „menage a trois". In einem Interview erinnert er sich: „[...] Lee war vor allem eine sehr lustige Person. Sie war sehr lustig, und sie hatte einen wunderbaren Sinn für Humor. Sie liebte es, Witze zu machen und Spaß zu haben. Das war wirklich die Grundlage ihres Lebens: der Spaß. Wenn etwas keinen Spaß machte, wollte sie es nicht tun."[23]

David Scherman lernt aber auch eine andere als die „witzige" Lee Miller kennen. Eine Lee Miller, die nicht mehr drei Mal täglich ihre elegante Haute Couture wechselt und nach ausschweifenden Vergnügungen lechzt, nach Zerstreuungen, die sich immer schneller überleben. Sondern eine Lee Miller, die unter den notdürftigsten Bedingungen in ihrem Beruf als Modefotografin der *Vogue*, London, Improvisationstalent beweist. Die trotz Bombenhagel routiniert ihre Auftragsarbeiten erledigt.[24] 1942 wird diese Lee Miller von Scherman überredet, Kriegsfotografin und -journalistin zu werden.[25] Beide reisen mit den Alliierten entlang der Frontlinien und weiter an die Orte grausamster Kriegsverbrechen: Sie sind die ersten, die die gerade befreiten Konzentrationslager Buchenwald und Dachau fotografieren. Ende des Kriegs entsteht in München das Bild, das den Namen *Lee Miller* repräsentiert: Schermans 1945 in München gemachte Aufnahme der Fotografin in Hitlers Badewanne.[26]

Der Mann, der laut Antony Penrose „Lee Miller am besten verstand, aber nicht mit ihr leben konnte" und der sie deshalb nach dem Krieg zu Roland Penrose zurückschickte[27], dieser Mann bewundert Lee Miller noch nach ihrem Tod für ihren Mut: „Sie hatte großen Mumm, wissen Sie, hatte sehr viel Mut."[28] Denn Lee Miller geht das Risiko[29] ein, sich in den Widersprüchen surrealistisch-revolutionärer Forderungen zu verwickeln, die nicht zuletzt darin bestehen, Kunst- und Lebensrealitäten miteinander zu verbinden.[30]

An diesem Punkt, an dem die Faszination für Lee Miller über ihren augenscheinlich reizvoll-pikanten, dekadent-glamourösen und beneidenswert unabhängigen Lebenswandel hinauswächst, beginnt die Frage nach der Möglichkeit der Amalgamierung von Gegensätzen und damit nach (surrealistischen) Lebens- bzw. Gestaltungsfreiräumen brisant zu werden.

Surrealismus und Krieg

„Von der Stilisierung zur Dokumentation. Wie ist dieser jähe Sujetwechsel zu erklären?"[31]

Der Zusammenhang von Surrealismus und Kriegsfotografie in Leben und Werk Lee Millers findet meist nur randständige Beachtung: Im Allgemeinen gelten die „eskapistischen" surrealistischen Jahre als „Lehrzeit" und Phase der „Libertinage", in der Lee Millers „Sinnlichkeit" und „legendäre Schönheit größere Wertschätzung" erfahren als ihre „künstlerischen Gaben"[32]. Ihre Beziehung zur Gruppe sei entsprechend „ausschließlich" persönlicher Natur gewesen[33]. „Assistentin, Model und Geliebte"[34] wiederholt sich formelhaft die funktionsfestlegende Dreieinigkeit in den Darstellungen der auf Männer „legendäre"[35] Wirkung ausübenden *Vogue*-Schönheit. Darüber hinaus jedoch „entsprach Lee Miller mit ihrem intellektuellen Emanzipationsdrang so gar nicht dem Ideal der surrealen Frau als einer weitgehend dem Unbewußten verhafteten Existenz"[36]

Zwar hätte Lee Millers Tätigkeit als Modefotografin später in London auch ihre künstlerische Entwicklung gefördert, „sie jedoch zugleich daran [gehindert], sich ein Renommee als unabhängige Fotografin zu erwerben"[37]. Erst mit „schonungsloser" Kriegsberichterstattung, „mit denen sie die Verbrechen der Nationalsozialisten dokumentierte"[38] und die sowohl der Bewegung des Surrealismus als auch dem frivolen Luxus der Modewelt entgegenstand[39], hätte sich die Amerikanerin weltweit einen Namen gemacht: Es sei dies die „intensivere, von größerem moralischen Engagement getragene Werkphase"[40]. Vor dem Krieg befände sich Lee Miller auf „narzisstischer Suche nach sich selbst"; mit Einbruch des Krieges indes begänne sie „lebensgefährliche Risiken" einzugehen, auch auf die „Gefahr hin, sich selbst zu verlieren"[41]. So stellt Unda Hörner Lee Millers „schockierende[...] Bilder aus den befreiten Konzentrationslagern" denn auch „in eine[n] krassen Gegensatz zu den surrealistisch-romantischen Fotos aus der Pariser Zeit"[42]

All diese Beobachtungen und Schlussfolgerungen lassen sich nachvollziehen und begründen; umso interessanter ist die Frage, wie sie im Sinne der jeweiligen Argumentationsziele dienstbar gemacht werden: Ist vor dem Hintergrund ihrer biographischen Koordinaten die Zugehörigkeit Lee Millers zur Bewegung des Surrealismus auf eine etwa dreijährige Schaffensperiode begrenzt[43], so lässt sich eine surrealistisches Affinität im Werk der Fotografin *entweder* formal an den relativ wenigen von ihr durchgeführten, surrealismus-typisch fototechnischen Experimenten bzw. Motiven festmachen *oder aber* unter Hinweis auf ihr mangelndes Interesse an den theoretischen Zusammenhängen des Surrealismus abweisen[44]. Ob in der Einschätzung des Gesamtœuvres nun die künstlerischen oder die dokumentarischen Fähigkeiten Lee Millers hervorgehoben werden[45]: Beide Ansichten führen insbesondere dann zu Diffusionen in der Bestimmung des Verhältnisses von Kriegs- und surrealistischer Fotografie, wenn sie außerhalb einer umfassenden Diskussion fotografischer Funktionsweisen, „Wirklichkeit" abzubilden bzw. zu entwerfen, vorgenommen werden.

Nicht zuletzt verbietet es sich unter ethisch-moralischen Gesichtspunkten, Krieg und surrealistischen Freiheitsdrang in einem Atemzug zu nennen: „Dass Lee Millers fotografisches Auge vom Surrealismus geschult und geschärft wurde, trifft fraglos zu, aber sicher ist auch, dass in der Schreckenslandschaft der Gedanke an Kunst weit weg war."[46] Aussagen wie diese tendieren dazu, nicht nur surrealistisch-künstlerischer Artikulation zu voreilig lebensbezogene Relevanz abzusprechen (die sie in spezifischer Weise beansprucht[47]), sondern auch die visuelle Wirkungsmächtigkeit des Krieges zu unterschätzen. In der unbestimmten „Grauzone der Überschneidung"[48] vage vermittelnd, werden so letztlich „Leben" und „Kunst" „für sich genommen"[49], gewichtet und in ein Wertesystem eingeordnet.

Aber ist es nicht die Absicht des Surrealismus, die Gegensätze zu vermengen, „Schwarz und Weiß aufeinanderprallen" zu lassen, um Bewertungssysteme wie diese hinter sich zu lassen?

Surrealistischer Blick

Tatsächlich schlägt der Kriegsgefährte David Scherman eine die Trennung von surrealistisch-ästhetischer Praxis und Kriegsrealität überbrückende Perspektive vor: „Ich denke, in mancherlei Hinsicht war sogar der Krieg für sie ein Spaß, er war nämlich eine Abwechslung zu der Langeweile, zu dem, was sie während des Blitzkrieges in London machte."[50]

Danach gefragt, ob er Lee Miller für eine bedeutende Kriegsfotografin hielte, antwortet Scherman: „[...] Ich denke, sie war eine nahezu bedeutende Kriegsfotografin. Ich denke, sie war eine bedeutende surrealistische Fotografin. Sie fotografiert das Außergewöhnliche, die Dinge, die gegensätzlich waren. Ich

denke nicht, dass sie besonders ... - Sie hatte einen Sinn für das Außergewöhnliche. Sie hatte beim Fotografieren einen surrealistischen Blick. Ich denke, dass sie keine bedeutende Fotografin der Kriegsgefechte war [...]. Sie war eher eine Fotografin der menschlichen Seite."[51]

Die Abwägung zwischen Kriegs- und surrealistischer Fotografin, die Scherman in dem Bemühen um eine treffende Darstellung Lee Millers vornimmt, ist diffizil. Um auf ihrem schmalen Grat zu wandern, bedarf es denn auch mehr als die Auflistung einzelner Merkmale wie „Langeweile", „Abwechslung", „gegensätzliche Dinge" und deren Zuordnung zu den Oberbegriffen *Surrealismus* und *Krieg*. Vielmehr balanciert Scherman die zwei fraglichen Begriffe aus, indem er die Merkmale wechselseitig an beiden erprobt.

Machen, de facto, die Teilnahme am Krieg und das fotografische Wiedergeben seiner sichtbaren Auswirkungen Lee Miller zur Kriegsfotografin (nicht zu einer „Surrealistin"), so ist sie in Anbetracht ihres surrealistischen Lebensgefühls nur „nahezu bedeutend". Denn Lee Millers Interesse am Krieg und seiner Motivik ist (zumindest anfänglich) nicht aufklärerischer Natur (vgl. z.B. Robert Capa), sondern wird getrieben von dem Bedürfnis nach „Abwechslung". In der Schwierigkeit, die Fotografin zwar als eindeutig bedeutend in ihrem Metier, aber nur uneindeutig als Kriegs- bzw. surrealistische Fotografin charakterisieren zu können, sucht Scherman nach treffenderen Bezeichnungen. Dabei moduliert er die von den Surrealisten anvisierte „*Gegensätzlichkeit* der Dinge" in einen Lee Millerschen „Sinn für das *Außergewöhnliche*" um. Der Begriff des Außergewöhnlichen ist in seiner Extension umfassender, insofern sich ein ‚über das Gewöhnliche Hinausgehendes' sowohl mit surrealistischen wie mit Kriegserfahrungen vereinbaren lässt. Vor dem Hintergrund der Kriegsgeschehen verdichtet Scherman dabei gleichzeitig surrealistisches Agieren in seinem Facettenreichtum auf einen Teilbereich, den der visuellen Wahrnehmung: Der *surrealistische Blick*, der eben auch die Kriegsgefechte zu Kenntnis nehmen kann.

Die von Scherman vollzogene begriffliche Angleichung verallgemeinert zwangsläufig die Begriffe *Surrealismus* und *Krieg*, vermag in dieser Öffnung aber zwei Aspekte „aufeinanderprallen" zu lassen, die widersprüchlicher nicht sein könnten und die den *surrealistischen Blick*, als dem von Lee Miller verfolgten fotografischen Prinzip, wesentlich ausprägen: Der „*Spaß* (am Krieg)", der auf die „*menschlichen* Seiten (am Krieg)" fokussiert.

Gefangen in dem *Wissen* um die NS-Verbrechen, lassen sich diese beiden Aspekte verstandesmäßig unmöglich miteinander vereinbaren. Kann doch *Spaß* in einem weiten Verständnis auch ‚(Be-)Lust(igung)', ‚Begierde', ‚Leidenschaft' bedeuten - Reizwörter, die jeglicher Pietät entbehren, gedenkt man der grausam Ermordeten. Reizwörter in positiver Umwertung aber auch für die künstlerischen wie wissenschaftlichen Theorien des Surrealismus[52], weil sie mit ihrem assoziationsauslösenden Potenzial tradierte Normen schon auf der begrifflich-imaginativen Ebene zu untergraben versprechen.

Eine der tiefsten tabubrechenden Erschütterungen dieser Art ist das Aufgehen des Lustgefühls im Tod, besser noch: in der Sehnsucht danach. Eine geradezu „konvulsivische" Ambivalenz, die in gewisser Weise auch Roland Barthes in seinem Essay *Die Lust am Text* reflektiert:

Die Lust [...] gleicht jenem flüchtigen, unmöglichen, rein *romanhaften* Augenblick, den der Libertin am Höhepunkt eines gewagten Arrangement genießt, wenn er den Strick, an dem er hängt, im Moment höchster Wollust durchschneiden läßt. [...] nicht die Gewalt imponiert der Lust; die Zerstörung interessiert sie nicht; was sie will, ist ein Ort des Sichverlierens, der Riß, der Bruch, die Deflation, das *fading*, das das Subjekt mitten in der Wollust ergreift.[53]

Es drängt sich auf, den *Lust*-Begriff Barthes, der hier zum Zwecke der gedanklichen Differenzierung instrumentalisiert wird, mit dem surrealistischen Freiheitsbegriff zu vergleichen: „Für uns [...] heißt vom Verlangen reden vom Unbekannten reden." verkündet Constant, surrealistische Proklamationen referierend, noch 1949. „Denn das einzige, das wir vom Reich unserer Wünsche wissen, ist, daß sie auf unser immenses Freiheitsbedürfnis hinauslaufen."[54]

Aber ist *fading* die Form von Freiheit, die Lee Miller sucht? In ihren Tagebüchern schreibt sie: „Ich glaube, das wichtigste für mich ist, frei zu sein oder mich zu befreien. Ich brauche zugleich Sicherheit und Freiheit. Falls sich die Sicherheit nicht einstellt, hält mich der Kampf um meine Freiheit zumindest wach und lebendig."[55]

Spaß, *Lust*, *Verlangen*: Worum es hier geht, sind Bewusstwerdungsprozesse. Das Verlangen und die zahlreichen Experimente seiner Befriedigung, sind „notwendiges Werkzeug, um Ursprung und Ziel unseres Atmens, seine Möglichkeiten und seine Grenzen kennenzulernen."[56] Der Libertin und Lee Miller unterscheiden sich dabei hinsichtlich der Frage, auf welcher Seite der Grenze sie Position beziehen: Passives Wegrauschen in romanhaft-imaginative Virtualitäten? Sichverlieren des Ichs aus der Langweile des Lebens? Fotografische Manifestation eines über alles erhabenen Desinteresses - selbst an bis dahin unvorstellbaren zerstörerischen Gewalttaten? All das scheint Lee Miller nicht (mehr) zu genügen. Sie treibt das Sich-Bewusstwerden der eigenen *Lebendigkeit*. „Freiheit", bestätigt Constant, „zeigt sich nur in der Kreativität oder im Kampf, und beide haben im Grunde dasselbe Ziel: Die Verwirklichung unseres Lebens."[57]

Um wach, lebendig zu bleiben, um sich seiner sicher fühlen zu dürfen, muss es Möglichkeiten zur Grenzdurchbrechung und Herausforderungen geben, in denen um Freiheit als eine *spürbare* Konfrontation mit dem Leben, gekämpft werden kann. David Scherman geht denn in seiner Charakterisierung Lee Millers auch noch einen Schritt weiter: „Surrealistische Fotografin" zu sein heißt im Falle Lee Millers nicht primär, „Kriegsgefechte" zu fotografieren. Sondern die Kriegsgefechte sind der *Anlass* - Anlass für eine fotografische Sichtweise, die auf die existentiell-bedrängenden Aspekte des Krieges fokussiert.

Bietet sich der Krieg im wahrsten Sinne des Wortes als „Kampfraum" an, so fordert die Fotografie, die die Hinwendung nach außen, in „Lebensräume" hinein, schon in methodischer Hinsicht verlangt, dazu heraus, sich einer bildnerischen „Kampftechnik" zu bedienen.

Herausforderung Fotografie

Der Surrealismus bezieht als die erste Avantgarde-Bewegung die Fotografie neben Malerei, Objektkunst und Film als gleichrangiges Medium in ihren künstlerischen Schaffensprozess ein.[58] Von einem naiven Standpunkt aus erscheint diese neu entdeckte mediale Vorliebe paradox, weil sie, so Rosalind Krauss, eigentlich angesichts der surrealistischen „Aversion gegen »die realen Formen der realen Objekte« hätte abgelehnt werden müssen"[59].

Im Allgemeinen gilt Fotografie als „Inbegriff eines realistischen Mediums"[60], das „Welt" wirklichkeitsgetreu abbildet. Bei der Betrachtung von Fotografien lassen wir uns bestechen vom geradezu magisch wirkenden „*noema*" der Fotografie: Das Glas, der Kopf, der Tisch - „*das da, genau das, dieses[/r] eine ist's!*"[61]. Ein rational gesteuerter Verstand setzt sich gegen die Wirksamkeit dieses Illusionismus, der dem Bewusstsein die Wahrhaftigkeit des zu Sehenden glaubhaft machen will, zur Wehr. Bestrebt, sich vom trügerischen Schein der „Wirklichkeit" nicht manipulieren zu lassen, wird nach einer in fotografischen Bildern verborgenen und dekodierbaren Zeichenhaftigkeit bzw. metaphorischen Übertragung vom fotografischen Bild in die Sprache gesucht. Nicht zuletzt, weil man (meist) dem, was man auf den Bildern (wieder)erkennt, nennbare Wörter und Begriffe zuordnen kann, die u.U. wiederum bestimmte Konzepte und Ideen repräsentieren, wird die Fotografie auch zum sprachlichsten und „zugänglichsten"[62] aller bildnerischen Mittel erklärt. In der Hervorhebung des geistig-begrifflichen Potenzials spielen visuelle Wahrnehmung und fotografisch-bildnerische Gestaltung eine untergeordnete Rolle.[63]

Vor diesem Hintergrund muss sich für Surrealisten die Konfrontation mit der in ihrer Sichtbarkeit zunächst so glaubhaften und dann zum Zeichen erklärten Fotografie zu einer Herausforderung größter Widerständigkeit steigern. Die Unterschiede zum oben geschilderten Fotografieverständnis liegen weniger in den Denkvoraussetzungen - auch die Surrealisten begreifen die „Wirklichkeit" als gänzlich unzulänglich[64] und konstatieren die „Objektivität" der (fotografischen) „Geistestaube der 36 Grautöne"[65]. Vielmehr unterscheidet sich der Umgang mit der Handhabbarkeit der Komplexität von Welt: Surrealistische Künstler lehnen es vehement ab, die „Realität" in logisch-stringenten Bahnen eindeutiger Begrifflichkeiten und Zuordnungen zu fassen: „[Ich] fürchte [...] alles Dogmatische, die Systeme, die Definitionen [...] jedes Vorurteil, jede festgefügte Meinung"[66], erklärt Philippe Soupault im Vorwort eines Bildbandes, in dem er von seiner Frau, der Fotografin Ré Soupault, portraitiert wird. Nicht nur im Umgang mit Sprache sondern auch im Medium der Fotografie fordert die surrealistische Theorie, den festen Konventionen von zu Benennendem und Ausdruck zu entkommen und die „Realität" um Dimensionen des Unbewussten, Überraschenden, Fremden, Abgründigen, Wunderbaren zu erweitern.[67]

„Die Widersprüche [,die sich dabei] in bezug auf die Priorität von Sehen und Repräsentation, Präsenz und Zeichen [ergeben,] sind typisch für die [...] surrealistische Theorie"[68] erklärt Rosalind Krauss. Aus surrealistisch-fotografiepraktischer Perspektive sind sie allerdings - entgegen der Darstellung Krauss' -

weitaus mehr als „merkwürdige Ungereimtheiten"[69]. Sie sind konstituierend für das surrealistische Kunstschaffen. Denn nicht um die Entwicklung von Strategien für eine möglichst getreue Abbildung vorfindlicher „Wirklichkeit" oder um die bildnerische Thematisierung ihrer Unfassbarkeit geht es primär, sondern um die *Ausnutzung* der Scheinhaftigkeit gefundener Phänomene zum Zweck der Durchbrechung tradierter Wahrnehmungs- und Aneignungskonventionen. Es geht darum, eine „Realität" überhaupt erst zu *schaffen*. „Etwa so," erklärt Ernst Gombrich, „wie wir es in unseren Träumen tun. Wie wir das tun, wissen wir nicht."[70]

Die *fotografische Inszenierung des Unbekannten* als einer Imaginationsfreiräume bergenden Surrealität[71]: Ist diese Aufgabe eine an sich schon aporetische, so wird das Freiheitsverlangen Lee Millers, ausgestattet „[...] mit der einzigartigen Sichtweise eines Menschen, der gewohnheitsmäßig eine Dimension über das hinaus[sieht], was sich uns allen als Oberfläche anbietet"[72], durch die Herausforderungen der fotografischen Formung der Unvorstellbarkeiten des Krieges auf eine harte Probe gestellt.

Nachfolgend werden Lee Millers Inszenierungsmethoden am fotografischen Werk untersucht.

Glasglocken-Köpfe: objets trouvés [73]

Schon die so genannten „Glasglocken-Köpfe" treiben ein makabres Spiel: Es handelt sich bei diesen *Inszenierungen des Suggestiblen* um in Sujet und Bildaufbau nahezu identische Aufnahmen von Lee Miller, Man Ray[74] und Claude Cahun[75]. Vor dunklem Hintergrund bildfüllend arrangiert, werden vermeintlich abgeschnittene Frauenköpfe auf einem kleinen Sockel unter einer großen Glasglocke und alles zusammen auf einem Tisch präsentiert, als wäre, in realiter, eine Enthauptung vollzogen und zelebriert worden.

Glasglocken sind eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Sie dienten einst dem Zudecken von Objekten, dem Einschließen von Gasen oder einem Vakuum. Aus ihrem ursprünglich Zusammenhang herausgelöst und zweckentfremdet, isolieren die Glasglocken nun die Köpfe vom Rest ihres Körpers, was ihnen den Status von reliquienartigen *objets trouvés*[76] verleiht. Lee Miller „konserviert" ihre Freundin Tanja Ramm, Claude Cahun sich selbst. Man Ray reicht seinen Frauenkopf dem einst wegen Sittlichkeitsverbrechen inhaftierten Skandalschriftsteller erotischer Literatur, dem Marquis de Sade, zum Geschenk dar.

In den drei Fotografien werden vor der Kamera uns vertraute Gegenstände in Szene gesetzt.[77] Diese Szene wird dann, ihrer Unwahrscheinlichkeit zum Trotz Authentizität behauptend, als eine „real" mögliche von einem betont neutralen Standpunkt aus dokumentiert. In der Neu-Kontextualisierung der Aufnahme öffnet sich demjenigen ein provozierend grausiger, die Enthauptung bildlich vor Augen führender Imaginationsraum, der an die Abbildungstreue der Fotografie glaubt. Für denjenigen, der dies nicht tut, entschlüsselt sich die Szenerie als eine Parodie auf die Evidenz des Realen. Der erste schockierende Eindruck der planvoll gestellten wie leicht durchschaubaren Konstruktion wirkt dann als Inszenierungs*idee* mehr oder weniger nachhaltig weiter. Genauer: Der Bruch der Suggestion ist eingeplant, denn das Erkennen der szenischen Fiktionalität ist die Voraussetzung dafür, dass die Inszenierungsidee in eine narrative Struktur überführt werden kann, die durch das groteske Aufeinanderprallen von *Glocke* und *Kopf* initiiert wird. Neue Sinnzusammenhänge nähren sich innerhalb dieser im wahrsten Sinne des Wortes eingeschlossenen Bild-Erzählsituation zusätzlich aus den durch den Titel ausgelösten Assoziationen (z.B. der Aura des Namens *de Sade*).

Somit liegt die von den „Glasglocken-Köpfen" angeregte Imaginationsleistung wesentlich auf intellektuellen Ebenen des Bewusstseins: Indem er das „Dokumentierte" als Unmöglichkeit durchschaut, rekonstruiert der Betrachter die ursprünglichen Bedeutungs- und Funktionszusammenhänge des auf der Fotografie zu Sehenden (- sofern er um sie *weiß*). Als visualisierte Begriffe[78] löst er das zu Sehende von seinen herkömmlichen Bezeichnungen und Kontexten ab, um die in den neuen Anspielungsräumen zitierten Vorstellungsinhalte mit anderen visualisierten Begriffen zu konfrontieren. Die inszenatorische Methode zeichnet sich dadurch aus, dass sie das *noema* der Fotografie, also den Illusionismus der Gewissheit, gegen die Gewissheit der Illusion ausspielt, um eine Suche nach neuen Verweiszusammenhängen (sprachlichen Bezeichnungen) in Gang zu setzen, die die visuell erfahrene Absurdität einholen und neu fassen können.

Das Erzeugen begrifflicher Leerstellen, für die neue, verbale Ausdrücke gefunden werden müssen, indem Bedeutungen entlegener Bereiche in fremde Assoziationsräume verschoben und dort miteinander kombiniert werden, ist ein Prinzip, das viele surrealistische Fotografen mit unterschiedlicher Raffinesse verfolgen. Selten wird dabei die Tatsache, dass sich die sichtbaren Gegenstände unserer alltäglichen Welt keinesfalls völlig von ihren konventionellen Bezügen trennen lassen, so kreativ im Sinne geistiger Freiheit ausgeschöpft, wie in den „Glasglocken-Kopf-Portraits". Das mag daran liegen, dass die bekundeten Interessen surrealistischer Manifeste gar nicht darauf abzielen, geistige Aktionsräume für mögliche Betrachter zu schaffen. Vielmehr wird gefordert, *individuell-subjektivste* Imaginationsräume *für sich selbst* zurückzuerobern und *anderen* den Zugang zu verwehren: „Verweisen wir noch einmal darauf," betont Breton 1929, „daß der Surrealismus einfach danach strebt, unser gesamtes psychisches Vermögen zurückzugewinnen auf einem Wege, der nichts anderes ist als der schwindelnde Abstieg in uns selbst, die systematische Erhellung verborgener Orte und die progressive Verfinsterung anderer."[79]

Vielleicht aus der Verzweiflung heraus, das eigene Bewusstsein nie vollständig überwinden und deshalb auch die „Verfinsterung anderer" lediglich punktuell denn „progressiv" gestalten zu können, sprechen die Surrealisten den vorgefundenen *objets trouvés* die Fähigkeit zur Vermittlung fetischartig-magischer Dingerfahrung zu. Damit imaginieren sie eine Aura um gewöhnliche und vertraute Gegenstände herum, die demjenigen - gewissermaßen qua definitionem - eine Bedeutungsaufladung verspricht, dem die theoretischen Reflexionen des Surrealismus sowie ihr „Objekt-Wortschatz" bekannt sind und der deshalb mediale Beziehungen zum „Surrealen" herstellen kann. Wie zum Beweis des Vermögens, das Surreale einfangen zu können, werden ganze Klassifikationssysteme surrealistischer Objekte aufgestellt, die als Antwort auf die „Krise des Objekts" das „wahnsinnige Untier ›Gebrauch‹ umzingeln"[80] sollen.

Auch Lee Miller probiert sich in der *Inszenierung des Magischen*, indem sie *objets trouvés* ins Zentrum der Bildaussage rückt. Ihr Portrait der Romanschriftstellerin Colette[81] ähnelt in dieser Hinsicht den Fotografien von Jacques-Henri Lartigue[82] oder Claude Cahun[83]: Die Portraitierten „beschwören" jeweils eine *Boule de Verre*. Diese *Kugeln der Wahrheit*, sind (wie Haare, Hände oder Katzen) „Objekte mit symbolischer Funktion"[84] (Dalí). Als Sinnbilder, deren genauer Gehalt im idealen Fall für immer im Dunklen bleibt, scheinen *objets trouvés* den Wirklichkeitsbegriff der Surrealisten vollkommen zu repräsentieren.

Bei Lee Millers *Colette* nun handelt es sich um eine fotojournalistische Auftragsarbeit für *Vogue*. Als Berichterstatterin ist Lee Miller vor die Notwendigkeit gestellt, die Imagination inspirierenden Impulse der Kugel Nicht-Eingeweihten zu vermitteln. Ob es ihr gelingt, durch kleinere Details bildinhärente Verweiszusammenhänge aufzubauen, die die „magischen" Ursache-Wirkungs-Verhältnisse der Kugel zum Überrealen visuell evozieren und ahnen lassen; *oder* ob ihre *Boule de Verre* als lediglich „gemeine" Glaskugel durch die physikalisch Gesetzmäßigkeiten der Lichtbrechung „schockiert", deren „konvulsivische Schönheit" nur der an optischen Phänomenen Interessierte erfährt; *oder aber*, ob Lee Miller vielleicht gerade an diesen phänomenologischen „Wahrheiten" anknüpft, um „Magie" zu thematisieren, - all diese Fragen müssen hier undiskutiert bleiben. Deutlich aber tritt eine Problematik zu Tage: Dass offensichtlich die Absicht der „Verfinsterung" nicht nur der Einfühlung in die eigene Subjektivität, sondern auch der Verallgemeinerung bedarf, um von *den anderen*, die verfinstert werden sollen, überhaupt als Konfrontation empfunden zu werden.

Lee Miller unterzieht den Wirkungsbereich der *objets trouvés* denn auch einer gründlichen Prüfung: Louis Aragon hatte behauptet, dass Bedeutungen erst entstünden, „wenn Teile der Realität (bis dahin bloße Erscheinungen) zusammengefügt werden"[85]. Collagen, so Max Ernst, provozieren die „stärksten poetischen Zündungen". Lee Miller versteht dies im Portrait des Objektkünstlers Jospeh Cornell[86] als Anweisung. Sie collagiert Cornells Profil, Boot, Kristallkugel und haargleichem Hanf, so dass sich der Betrachter eine eigene Joseph-Cornell-Posie dichten kann. Gleich einem Satz als einer komplexen Verbindung von Wörtern, birgt die fotografische Aufnahme, suprasegmentale Bedeutungsdimensionen, die über die Summe der Einzelbedeutungen ihrer Elemente hinausgehen.

Das Interessante an dieser Objektmontage ist die Beobachtung, dass sich hier eine Inszenierungsmethode andeutet, die das Surreale nicht mehr im Imaginativen verortet, sondern in die uns umgebene Welt hineinsetzt. Das Abfotografieren nämlich behauptet für das Cornell-Arrangement vor der Kamera gar nicht erst die Möglichkeit der Auffindbarkeit in der „realen" Welt (vgl. *Glasglocken-Köpfe*), es erklärt auch nicht ein „real" existentes Objekt zur Repräsentation eines virtuellen surrealen Konzepts (*Boules de Verre*), sondern die fotografische Dokumentation behauptet ihr eigenes inszeniertes Foto-Objekt-Dasein als ein surreal-reales. Rosalind Krauss stellt fest, dass „die gesamte Avantgarde der zwanziger Jahre [...] die Fotomontage als ein Mittel [verstand], das bloße *Bild der Realität* mit deren Bedeutung zu infiltrieren"[87]. Lee Miller geht darüber hinaus: Indem sie das *Inszenierte in Szene setzt* und damit einen surrealistischen „Objekt-(Wort)Schatz" *er-*

findet (statt *vor*-findet), setzt sie Surrealität als gegeben voraus, um sich auf die Erfahrung derselben konzentrieren zu können.

Diesbezüglich subtiler noch wird das Surreale ins Werk gesetzt, wenn Lee Miller auf jeglichen Eingriff in die sichtbare Welt vor der Kamera verzichtet und die *Realität* selbst *inszeniert*. In der Aufnahme des mit einem Leuchter „gekrönten" Charlie Chaplin[88] (das Portrait entstand noch bevor der Film *Lichter der Großstadt* in die Kinos kam) verschiebt sie die Blickachsen so lange, bis sich die in der sichtbaren Welt gegebenen Dinge anders konstellieren. „[...] Lee [wählte] häufig ungewöhnliche und extreme Winkel [...]"[89] kommentiert Antony Penrose Lee Millers scharfe Beobachtungsgabe. „In einer Bewegung wird aus dem Bild als Subjekt ein Objekt, eine unabhängige *image trouvée*, das kraftvolle photographische Äquivalent zum surrealistischen ›Objekt‹ [...]."[90]

Auch diese Form der Sinnstiftung greift letztlich auf die Methode der Entfremdung, Neukontextualisierung und ungewöhnlichen Kombination visualisierter Begriffe zurück. Die Imaginationsleistung besteht im Unterschied zu den vorherigen Beispielen aber darin, dass die visuellen Begriffe auf der Grundlage der *visuellen Erfahrung* mit Welt kombiniert und rekonstruiert werden. Reduzieren die optisch-physikalischen Bedingungen des Mediums die Dreidimensionalität der sichtbaren Welt auf die Zweidimensionalität des fotografischen Bildes, so nutzt Lee Miller den Wegfall der räumlichen Dimension als einen Spielraum für Perspektivenverschiebung, innerhalb dessen sie, in Abhängigkeit ihres Standpunktes, neue formale Bezüge und damit auch Bedeutungszusammenhänge herstellt. Derjenige, der in der fotografischen Praxis und im Sehen geschult ist, vermag die Kameraposition auf „Brusthöhe / von schräg unten" festzulegen. Lässt er sich auf das „Chaplin-Leuchter-Objekt" ein, das auf dem Bild entsteht, so erfährt vielleicht auch er „die Fotografie von der Kehrseite":

„Der Fotograf", schwärmt Tristan Tzara, „hat ein neues Verfahren erfunden: er stellt in den Raum das Bild, das über ihn hinausgeht, und die Luft fängt es mit ihren verkrampften Händen und ihren geistigen Fähigkeiten ein und bewahrt es in ihrem Herzen. [...] Das Licht ist veränderlich auf dem kalten Papier, je nach der Erschütterung der Pupille, je nach seinem Gewicht und dem Stoß, den es hervorruft. Das Gerippe eines Baumes gibt eine Ahnung von einem Lager metallischer Adern, von einem weit ausladenden Kronleuchter. [...] Und was uns interessiert, ist ohne Grund und Ursache [...]"[91]

Lockenköpfe: images trouvées

Der Surrealismus, so erläutert Uwe Schneede, setzt der restlichen Avantgarde mit Verachtung ein „inhaltlich gesättigtes, wirklichkeitsbezogenes [...] Programm" entgegen, das die Frage nach der „Form hintan stellt"[92]. Tatsächlich bestätigt die Art und Weise, in der die bisherigen Bilder besprochen und interpretiert wurden, diese These, indem sie das große Interesse der Surrealisten an der mentalen Konzeptionalisierung von Begriffen und am Spiel mit den Bedeutungs*inhalten* visueller Repräsentationen herausstellt. Solchermaßen den Surrealismus auf „»Inhalte« einer recht dürftig ausgestatteten Traumwelt"[93] zu reduzieren, greift zu kurz, wie Susan Sontag kritisiert. Lee Millers *images trouvées*, die die Welt *sehend* in ihrer surrealen Ausdehnung vermessen, fordern denn auch zu einer differenzierteren Betrachtung surrealistischer Formfindung auf.

Wer eine Wirklichkeit schaffen will, die „wirklicher als die Wirklichkeit" ist, erklärt Ernst Gombrich, der muss nach Farben, Formen und Methoden suchen, mit denen sich neue, surreale Wirklichkeiten aufbauen lassen[94]. Wer dem Unerwarteten und völlig Rätselhaften im Medium Fotografie begegnen will, der sucht in den Farben und Formen der Erscheinungen nach der visuell wahrnehmbaren Manifestation von Etwas, das ihm und anderen (noch) nicht erklärbar ist. Damit aber befindet sich ein Surrealist in einem grundsätzlichen Konflikt seiner bildnerischen Absichten: In dem Bestreben, das *Unbekannte in Szene zu setzen*, muss er ganz bewusst gestalterische Entscheidungen für oder gegen die ein oder andere Farbe oder Form treffen, muss sich aber gleichzeitig von der Vorsätzlichkeit und Nachvollziehbarkeit seines Tuns befreien, alles Vernunftbezogene ausschalten, seine Imagination entfesseln. Die zu beobachtende „konzeptionell begründete Stilvielfalt"[95] surrealistischen Kunstschaffens, die Schneede zur Stützung seiner Behauptung heranzieht, ist, so gesehen, alles andere als ein Zeichen der Gleichgültigkeit gegenüber Form-Fragen. Im Gegenteil: Sie ist die methodische Voraussetzung, Ausdrucksformen bilden zu können, die begrifflich noch unbesetzt sind. Die Herausforderung der „Zurückeroberung des gesamten psychischen Vermögens" liegt nicht zuletzt in der *formalen Objektivation* des freien Laufs der Phantasie und des Unbewussten.

Man kann sich die Faszination vorstellen, die Lee Miller und Man Ray befiel, als sie „durch Zufall", einen sehr zufallgesteuerten fotografischen Prozess für sich entdeckten, der Objektivation schlechthin verspricht: die Solarisation.[96] Schon sehr früh hatte André Breton automatistische Verfahren literarischen Schreibens als »Photographie des Denkens«[97] bezeichnet. Wie in der *écriture automatique* die Schriftzeichen auf dem Papier dahin gleiten und reine Strukturgedichte aufzeichnen, so scheint die Fotokamera gleichsam automatisch das aufzuzeichnen, was wir sehen. Die Solarisation vervollkommnet die Vorstellungen einer fotografischen *écriture automatique* in visueller wie theoretischer Hinsicht. Es handelt sich hierbei um einen fotochemischen Bildumkehrprozess, der vor allem in den kontrastreichen Bildpartien zum Tragen kommt, wenn die fotografische Emulsion stärker belichtet wird, als zu ihrer Maximalschwärzung erforderlich ist. So zeichnen sich während des Entwicklungsprozesses des Negativs durch Zwischenbelichtung in dunklen Bildbereichen graphisch helle Ränder ab (und umgekehrt). Sie offenbaren bis dahin unbekannte visuelle Strukturen, auf deren Entstehung der Fotograf nur begrenzt Einfluss nehmen kann.

In gelungener Weise veranschaulicht das Portrait von *Dorothy Hill*[98] das schöpferische Potenzial der Solarisation (das Folgende konzentriert sich bewusst auf die Ausgestaltung des Haars). Am Scheitel über der Stirn, wo die dunklen Haare durch die frontale Ausleuchtung des Gesichts einzeln zu erkennen sind, werden schon bestehende Kontraste durch die Nachbelichtung erhöht: Die Zeichnung von Haarstruktur und Scheitel tritt geradezu „übernatürlich" plastisch hervor. Dort, wo der flauschige Schal (?) die Haare zusammenhält und beide aufeinander treffen, bewirkt die zusätzliche Lichtzufuhr, dass Kontraste nivelliert werden: Tiefschwarz gesättigt verschmelzen Schal und Haar, so dass sich die „echten" Haare nahtlos in die Schalflusen hinein verlängern. Dort, wo sich die „Haar-Schal-Spitzen" wie ein Kranz rund um den Kopf vom hellen Hintergrund abheben, überführt der Solarisationsprozess den eigentlich dreidimensionalen Flausch in eine zweidimensional-malerische Flächigkeit und stößt im Prozess der Umkehrung der Grautonwerte die Enden wie kleine „Farb-Spritzer" ab. Letztere referieren nicht nur auf die Wollstruktur des Überwurfs, von dem sich ebenfalls kleine Tupfen abheben, sondern kontrastieren in ihrer fast chaotischen Bewegungsdynamik die makellos-ruhige Ebenmäßigkeit von Gesicht und Hintergrund sowie die vergleichsweise geometrische Linienführung von Haare und Scheitel.

Der Anziehungskraft dieser „Imaginationstechnik", die *das Bild der „Realität" inszenieren lässt*, liegt in der „Wechselwirkung" des „Unvorhersehbare[n] des Zufalls [...] mit den vorgewählten Strukturen"[99]. Diese Wechselwirkung beruht auf einer Verfremdung der sichtbaren, „realen" Form visueller Begriffe („Haar"). Im Unterschied zum *Chaplin*-Bild stellt sich im *Dorothy-Hill*-Portrait aber nicht die Frage *Was ist das, was wir Unbekanntes erkennen? Können wir es (hoffentlich nicht) „in die Alltagssprache [...] übersetzen"*[100]*?*. Sondern die Frage lautet: *Welche unbekannten Daseinsweisen lassen sich für das uns Vertraute vorstellen?*. In dem Vermögen, das Haar als solches zu erkennen und sprachlich zu bezeichnen, wird das Bewusstsein durch die Verfremdungseffekte (deren Funktionsweise noch genauerer Untersuchung bedürfte) angeregt, neue begriffliche Vorstellungen dessen zu entwerfen, wie Haar *sein kann*.[101]

Die Schwierigkeit der Anwendung dieses (halb-)technischen Verfahrens in der surrealistischen Gestaltung liegt in dem oben beschriebenen Grundkonflikt. Genauer: Sie liegt in der gezielten Nutzbarmachung eines automatistischen Formfindungsverfahrens, derer sich die Surrealisten in der Hoffnung bedienen, die Perspektivität und Konventionsgebundenheit ihres Bewusstseins überwinden zu können. Sie brauchen diese Verfahren, um „innere Vor-Bilder"[102] zu finden, um dem „Geist Möglichkeiten zu schaffen, sich zu irren", um „Gegensätze aufeinanderprallen zu lassen", um die „Mechanismen der Logik"[103] zu überwinden. In dem Maße aber, in dem man sich als Künstler „dem Zufall" anvertraut, liefert man sich ihm aus: Die Verselbständigung des Materials und der Form schließt die *selbstbestimmte* Inszenierung des Unbekannten aus, zwingt dem *surrealistischen Blick* ihre Perspektive, die ja in gewisser Weise eine beliebige, keine frei gewählte ist, auf.

„Die Fotografen," bemerkt Susan Sontag, „die sich auf Eingriffe in den angeblich oberflächlichen Realismus des fotografischen Bildes konzentrierten, wurden dem surrealen Charakter der Fotografie am wenigsten gerecht"[104] - noch aus einem weiteren Grund: Wenngleich Grad und Wirkung der Solarisation nur begrenzt vorausplanbar sind, so ist die Solarisation doch als Technik erlernbar. Als stilistischer Effekt werden Farbumkehrprozesse adaptierbar und wie andere Effekte als „Requisit[...] aus dem surrealistischen Repertoire sehr schnell von der Mode aufgenommen"[105]. Die Sammlung der *View*-Fotocommunitiy in der Online-Ausgabe des *Stern*[106], Stichwort: „Surrealismus", oder der Aufruf zur Beteiligung an „Surrealismus-Contests" unter digitalen Bildgestaltern in Internet-Foren[107] geben zu denken.

Lee Miller wäre denn auch nicht Lee Miller, wenn sie sich von solcherart Zufälligkeiten für immer hätte determinieren lassen. Lee Miller beobachtet und formt mit

ihren eigenen Augen, untersucht die sichtbare Welt in allen Details. In ihren Aktaufnahmen[108] beispielsweise „benutzte [sie] ihre Kamera so, als würde sie Plätzchen ausstechen und schneidet ein Stück aus der im realen Leben stattfindenden Szene aus. Ihre Behandlung des von ihrer Linse eingerahmten Elements lädt es mit einer Interpretation auf, die weit über die eigentliche Bedeutung hinausgeht."[109] Durch gezielte Fragmentierung der vorgefundenen „Realität" *inszeniert* Lee Miller ihre *abstrakten Ideen* von Körper, indem sie letztere auf „reine", sinnlich erfahrbare, amorphe Formen zurückführt.[110] Lee Miller ertastet mit ihrer Kamera Rundungen und Flächen, visuelle Strukturen, die Licht und Schatten entstehen lassen.

In einem ihrer Zeitungsberichte für *Vogue* artikuliert sich Lee Millers visueller Zugang zu Welt. Dort beschreibt sie die Eindrücke ihres Besuchs bei der Schriftstellerin *Colette*:

Ihre Stimme war rau aber ihre Hand war warm und das Funkeln ihrer klaren schwarz umränderten Augen korrespondierte mit den zahllosen im ganzen Raum verteilten Kristallkugeln [...] aus Glas. [...] Vor dem kalten, durch die großen Fenster einfallenden Licht bildet Colettes krauses Haar einen Heiligenschein um ihren Kopf. [111]

An wenigen Sujets lässt sich die surrealistische Auseinandersetzung mit der *Freiheit des Geistes* so klar herausarbeiten, wie am Beispiel der Darstellung von Haaren. Nicht nur bei den Surrealisten genießt das Haar Fetisch-Status, viele Bildbeispiele belegen dies. Und selbstverständlich weiß auch Lee Miller um diese magisch-symbolische Bedeutungsaufladung, wenn sie in ihrer Fotografie *Frau mit Hand auf dem Kopf*[112] die *Surrealität* des Haars *inszeniert*, indem sie seine *visuellen Strukturen* als Assoziationsraum für ihren Kampf um die Durchbrechung von Wahrnehmungskonventionen öffnet.

Folgt man mit den Augen den gekringelten Linien der Locken: Wo fangen sie an, wohin verlaufen sie? Folgen sie einer bestimmten Anordnung? Wo wird diese konsequent eingehalten? Wo durch die Finger umstrukturiert? Und wenn man die Augen zusammenkneift und sich nur auf die schwarzen „Schatten-Schluchten" konzentriert, abstrahiert sich das Bild nicht immer mehr von dem, was wir „Locken" *nennen*, was wir uns unter Locken *vorstellen*?

Lee Millers „großartige[r] Blick für ungewöhnliche Kompositionen"[113] flicht in einer fotografischen Choreographie von Handrücken, Rund des Kopfes, vier sich in die Kopffläche hineinkrallenden Fingern, widerständigen Lockenwirbeln, linear-paralleler Steppung des hochgeschlossenen Kleidkragens, spitzen Fingernägeln und drei runden Kragenknöpfen ein dichtes Netz kompositorischer Referenzen, Analogien und Widersprechungen. Genau wie sie in dem Portrait Dorothy Hills mit den Möglichkeiten der Fotografie die gewohnte Wahrnehmung von Haaren an ihre Grenzen führt, indem sie den vermeintlichen fotografischen Abbildrealismus in malerisch-unscharfe Qualitäten überführt, so stellt sie im *Lockenkopf*-Portrait die menschlichen Wahrnehmungskategorien auf die Probe, indem sie das linear-graphische Potenzial der Fotografie ausspielt. Die unerwartete arabeske Verwirrung von Flächen, Linien und Wirbeln, die unsere Auge immer wieder im Bild kreisen lassen, bricht sich dabei an dem, was wir als visualisierten Begriff *Haar* augenblicklich zu erkennen meinen, was wir über die Bedeutung von Haar (für die Surrealisten, für uns persönlich) *wissen*.

„Das Foto legt die Spannen zwischen Realität und Wahrnehmungskonvention frei."[114] begründet Andreas Haus das Interesse der Surrealisten am Medium Fotografie. Mit Lee Miller kann man ergänzen: Fotografie deckt die Spannen zwischen intellektuell-begrifflicher und visuell(poetisch)-formaler Begegnung mit Welt auf. Sensibilisiert durch ihren *surrealistischen Blick*, setzt Lee Miller genau diese Differenzen ins Werk. Sie instrumentalisiert die bestechend wirklichkeitsgetreue Wirkung von Fotografiertem, um die in ihren Fotografien abgebildete „ganz andere" Realität zur Wirklichkeit zu erklären und die vorfindliche Realität infrage zu stellen.

In der Verkehrung des Surrealitäts- und Realitätsbegriffs, die auch andere Surrealisten wie Breton und Man Ray vollziehen[115], wird es dem surrealistischen Selbst- und Weltverständnis zur Aufgabe gemacht, der bisherigen Realität den Entwurf einer anderen Realität entgegenzusetzen. Hierzu bedarf es entsprechender Methoden: „[...] Sehen zu können," erklärt Salvador Dalí emphatisch, „ist ein vollkommen neues System geistiger Feldvermessung. Sehen zu können ist eine Art des Erfindens. [...] Fotografische Phantasie; wendiger und schneller im Finden als die trüben Prozesse des Unterbewusstseins! [...] Fotografie, reine Schöpfung des Geistes!"[116]

Dalí stellt „die Unmittelbarkeit des Sehens - sozusagen dessen Wahrnehmungsautomatismus - der vorsätzlichen, reflektierenden Haltung des Denkens gegenüber"[117]. Doch nicht nur das: Er setzt einen Fotografie-Begriff an, der - entgegen fotografietheoretischer Annahmen des späten 20. Jahrhunderts[118] - in der Diskussion um Wirklichkeits- und Wahrheitsbegriffe *Fotografie* nicht als defizitäres Abbildungsmedium voraussetzt. „Der anästhetische Blick des glasklaren Auges ohne Wimpern von Zeiss" bildet *mehr* ab, als das menschliche Auge sieht. Fotografie erweitert somit die Kompetenz der Sprache - und damit auch des Geistes.

Vor diesem Hintergrund verwenden Lee Miller und andere Fotografen nicht von ungefähr das Szenario der *Isolierung* von Köpfen[119] als Träger des Bewusstseins. Sie definieren so die neue Realität als eine Entgrenzung des Selbst von Zeit und Raum. Damit begibt sich der Surrealist in das Spannungsfeld Raum / Zeit, in das bewegende Thema der Moderne, das zu Lösungen auffordert. Mit welchen Methoden auch immer man sich diesen nähert - man denke an Einstein oder Heidegger - für Lee Miller wäre „die Augen zu schließen [...] eine antipoetische Weise, Resonanzen wahrzunehmen."[120]

Totenköpfe: „Believe it!"

Die im Sehprozesses empfangenen Resonanzen der Entgrenzung schwingen nach bis in die Konzentrationslager von Dachau und Buchenwald. David Scherman berichtet: „Wir waren die ersten die Dachau betraten. Lee und ich waren entsetzt über das, was wir sahen, aber sie war so fasziniert von den fotografischen Möglichkeiten, dass sie weiter Bilder machte - ungeachtet der Tatsache, dass wir einige unsagbar schreckliche Szenen sahen."[121]

Welche Vergleiche halten diesen Fotografien von Leichenbergen[122] stand?

Die Figurenstudien von Raoul Ubac[123]? Körperfragmente, Arme, Beine, Rücken, Kopf, bildfüllend durchkomponierend weisen beide Bilder frappierende Ähnlichkeiten auf. - Selbstverständlich, es ist dies ein rein formaler Vergleich, denn Übacs Menschen vor der Kamera standen nur Modell, sind nicht ermordet worden. Hingegen nähert sich Lee Miller ganz ohne den Einsatz künstlerisch-verfremdender Sandwich-Effekte ihren Sujets so sehr, dass man meint, den Verwesungsgeruch einzuatmen.

Ist der *Bethlehemitische Kindermord* vergleichbar, wie er beispielsweise von Nicolas Poussin oder auf verschiedenen Kirchenwänden dargestellt wurde?[124] All diese Bilder berichten von den blutrünstigen Auswirkungen ideologischer Irrationalitäten zweier Despoten. - Selbstverständlich: Das unsagbar grausame Metzeln der Nazi-Henker wird für uns immer Fakt bleiben, nie Legende werden.

Vielleicht das *Inferno*, gemalt von Taddeo di Bartolo?[125] Beide Darstellungen könnte man als Allegorie lesen für zu erleidende Höllenqualen und Unterwelt ...

Es geht hier mitnichten darum, die Verbrechen in den Konzentrationslagern zu relativieren. Sondern darum, die surrealistische Denkfigur - die Ablösung der „sinnlichen Erkenntnis" von dem „dummen Rationalismus" (Aragon) nachzuvollziehen und auf ihre Durchführbarkeit hin zu überprüfen. Es geht darum, die fast zwanghafte Notwenigkeit bildnerischer Auseinandersetzung in und mit existentiellen Situationen, wie sie etwa bei Hieronymus Bosch[126] über Louis Buñuel[127] bis heute immer wieder in Erscheinung tritt, zu erklären. Es gilt zu hinterfragen, was es mit der *Freiheit des Geistes* auf sich hat.

In diesem Sinne kommt Lee Miller mit dem Bild eines *SS-Wärters*[128], der nach der Befreiung des KZs gnadenlos zusammengeschlagen wurde, dem surrealistischen Anliegen am nächsten. Eine Affinität zu den Portraits des mit ihr befreundeten Picasso ist nicht zu verkennen. Schon gut 30 Jahre zuvor hatte sich Picasso von einer Grundvoraussetzung der traditionellen Malerei verabschiedet: dem Raumillusionismus der Zentralperspektive. Anstelle dessen führt er die im Raum sich bewegenden Figuren auf ihre Grundformen zurück und vergegenwärtigt ihre eigentlich nur im zeitlichen Verlauf wahrnehmbaren unterschiedlichen Ansichten in der Gleichzeitigkeit des fertigen Bildes. Ein „Gemisch" von Formen[129], die auf essentiellere Sinnzusammenhänge verweisen. Durch diese ihm eigene Andeutungsdramaturgie regt Picasso z.B. in *Guernica*[130] den Betrachters dazu an, das hinter dem Gemalten stehende reale Inferno aus den eigenen

Tiefen des Bewusstseins heraus zu rekonstruieren, zu aktualisieren. Der Betrachter involviert sich, das Inferno wird zu seiner Sache.

In der Fotografie bedient sich die Funktion der Andeutung einer minimalistischen Gestaltung. Lee Miller reduziert ihre Aufnahme des KZ-Wärters durch Entkontextualisierung auf ein nüchtern-dokumentarisches, streng-frontal ausgerichtetes Brustportrait. Wirkungsvoll isoliert sie mittels erbarmungsloser Blitzlicht-Ausleuchtung das Gesicht in seiner brutalen Zurichtung. Ein unförmiges Oval mit spitzem Kinn und eckiger Stirn, dessen eingedrückten „Nasenflügel" und verrückter „Kiefer" sich links und rechts der „Blutspur" aufzuklappen scheinen. Ein *Floating Head*[131] - mit einem Unterschied: Nicht der Liebreiz der einer schauspielernden Broadway-Schönheit, sondern die Emotionslosigkeit zweier „eingeklebter", kreisrunder Pupillen, das einzige überhaupt noch Lebendige in dieser personifizierten Deformation, ziehen den Blick der Augenzeugin „magnetisch" auf sich. Auch „der Betrachter wird unwillkürlich in das Bild hineingezogen" so Calvocoressi über die KZ-Portraits Lee Millers, „und kann nicht umhin, sich in die Abgebildeten hineinzuversetzen."[132] - Kann nicht umhin, sich auszumalen, geschändet worden zu sein, Schänder zu sein, lebendig tot zu sein.

„Dem, was wir träumen können, fehlt es an Originalität."[133] hatte Dalí als junger Surrealist feststellt und die „Eroberung des Irrationalen" in die fotografische Sichtbarkeit verlegt. Wenn nun Lee Miller im Fotografieren die vorfindliche Kriegsrealität zum Vorbild nimmt, kann sie das ihr sich darbietende Grauen nicht mehr übersteigern. Die Gewalt des Krieges entpuppt sich als eine *écriture automatique*, in die sie als Fotografin eingeschrieben wird, und konfrontiert sie mit unerträglicher „Originalität". Sie ist nicht mehr Surrealistin, „um mit der Wirklichkeit zu experimentieren"[134], sondern die Surrealität experimentiert mit ihr jenseits der Grenzen ihres Bewusstseins. Eine Verkehrung von Agens und Patiens mit zerstörerischen Folgen für das Freiheitsbestreben, welches sich plötzlich gezwungen sieht, die Unfassbarkeit der Wirklichkeit *glaubhaft* machen zu müssen.

Zwangsläufig konfiguriert diese erneute Umwertung der Sur-Realitäts- und Wahrheitserfahrung das Regelwerk zwischen Sprache/Verstand und Fotografie/Visualität neu: „Ich flehe sie an, zu glauben, daß dies wahr ist."[135] schreibt Lee Miller nach dem Besuch von Buchenwald an die Chefredakteurin der *Vogue*. Und wie, um sich in der Gefahr des Realitätsverlustes ihrer geistigen Werte und Normen zu versichern, beginnt sie in ihrer Berichterstattung Eindrücke „deutscher Normalität" „wie Plätzchen" auszuschneiden, zu collagieren, um „Schwarz und Weiß aufeinanderprallen" zu lassen:

Deutschland ist ein schönes Land, gesprenkelt mit Dörfern wie Diamanten, befleckt mit Städten voll Schutt und bewohnt von Schizophrenen. Es hat blühende Bäume und Alleen, auf jedem Hügel thront ein Schloß. Die Weinberge an der Mosel und die frisch gepflügten Felder sind fruchtbar. Geschmeidige Birken und grazile Weiden flankieren die Flüsse, die kleinen Städtchen sind pastellfarben getüncht wie in einem modernen Wasserfarbenbild. Kleine Mädchen promenieren am Erstkommunionstag in weißen Kleidern und mit Blumenkränzchen. Die Kinder haben Stelzen, Murmeln, Kreisel und Reifen und spielen mit Puppen. Mütter nähen, fegen und backen, Bauern pflügen und eggen; alles genau wie bei richtigen Menschen. Aber sie sind keine. Sie sind der Feind. Dies ist Deutschland, und es ist Frühling.[136]

Eine *langage trouvée*, mit der Lee Miller gegen die Begrenzungen eines Surrealismus ankämpft, der im Nationalsozialismus geschichtliche Wirklichkeit wird.

Die Wirklichkeit: écriture automatique

Spaß, Lust, Verlangen, Begierde - „Nach der europäischen Katastrophe", erklärt Theodor W. Adorno, „sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden."[137]

Philippe Soupault, „als Zeuge und handelnde Person" am Surrealismus beteiligt, entgegnet: „Trotz seiner allgemeinen Verbreitung [...] besitzt der Surrealismus eine große Macht. [...] Aus historischer Sicht kann man behaupten, dass er sich im Sande verloren habe, aber gleich einem Fluss mit unterirdischem Lauf grub er sich in der Tiefe sein Bett [...] und [wird] von bleibender Größe sein." - „als Ausdruck einer Haltung, einer geistigen Einstellung"[138]

Aus der hier skizzierten Perspektive, die den *surrealistischen Blick* als eine Methode von Sur-Realitäts-Entwurf begreift, setzen Fotografien von Leichenbergen die Postulate des surrealistischen Manifests von 1924 nicht außer Kraft. Sie erfüllen sie. Weil in den grausigen Fotografien Imaginationsräume entstehen, die an die Grenzen einer besonderen Fähigkeit des Mediums Sprache stoßen: ihrer Begriffsbildung. Es entstehen Symbole, die nicht mehr rational dekodierbar, sondern allenfalls über Emotionsskulpturen, erfahrbar sind. Sie bewegen sich auf einer visuell-existentiellen Ebene, die ihre eigene Bedeutsamkeit - und manchmal auch perverse Faszination - ausstrahlt, gerade weil sie so vereinnahmend entgrenzend ist.

Mit seinen "bizarren Szenen und dem schwarzen Humor"[139] nährt der Krieg in Lee Miller eine fotografische Sicht- und Ausdrucksweise, die nicht nur auf die existentiell-bedrängenden Aspekte des Krieges abzielt, sondern auf die *Bewältigung von Freiheit* überhaupt. Lee Millers *Totenköpfe* sind eine hochaktuelle Variation über die Grenzen von „intellektuellem Abendteuer" und dem „Kampf visueller Erfahrung"[140]. Die Hervorbringung *konvulsivischer Schönheit*, die man mit Rosalind Krauss[141] oder Hal Foster[142] als surrealistische Quintessenz bezeichnen könnte, ist hierbei ein konstituierendes Moment: „Mit der Kamera zu arbeiten, bedeutete fast eine Erlösung,"[143] erinnert sich die Kriegsfotografin Margaret Bourke-White. Die Formung des Grauens in Fotografie oder Wort ist *auch* eine Befreiung von der Entgrenzung: Leben zu können *trotz* des Terrors[144], *trotz* des Freiheitsverlangens des Geistes.

„Für die Zwanzigjährige aus einer Kleinstadt", so Antony Penrose, muss es „berauschend" gewesen sein, „an der Spitze einer schnellen Folge von Bilderstürmen zu stehen." Uns heute lässt Lee Millers Faszination für die „anarchische Rebellion, das entfesselte Denken, die sexuelle Freizügigkeit und die reine Freude"[145] milde lächeln. Vielleicht, weil wir uns, nach der erklärten Unglaubwürdigkeit von Meta-Erzählungen „ausgekämpft" haben?[146] Weil wir die Sprache als ein Medium schätzen, die sinnliche Erfahrung hinter uns zu lassen?[147] Vielleicht auch, weil sich die Bilderstürmer von heute anderer Methoden bedienen?

Im Jahre 2002 bezeichnete der Komponist Karl-Heinz Stockhausen das in Sekundenschnelle senkrecht nach unten in sich zusammensackende und entmaterialisierende World Trade Center, das immer wieder von den Medien reproduziert und von unzähligen Fernsehzuschauern immer wieder in Zeitlupe durchlebt wurde, als „das größte Kunstwerke, das es je gegeben hat". Er löste damit einen weltweiten Eklat aus.

„Ich sage den Leuten immer, ich habe nicht eine einzige Minute meines Lebens verschwendet. Ich habe wundervolle Augenblicke erlebt. Aber ich weiß nun: Falls ich alles noch einmal beginnen könnte, wäre ich noch freier in meinem Denken, meinem Körper und meinen Gefühlen. Vor allem würde ich versuchen, diese Glocke des Schweigens zu durchbrechen, die sich über mir schließt, sobald es sich um Gefühle handelt."[148]

---

* Der vorliegende Beitrag geht aus einem Vortrag im Kunstmuseum Wolfsburg hervor, der anlässlich einer dem fotografischen Werk Lee Millers gewidmeten Ausstellung gehalten wurde. Zahlreiche Fotos von Lee Miller, die hier aus rechtlichen Gründen nicht unmittelbar in den Essay integriert werden konnten, finden sich auf folgenden Websites:

http://www.leemiller.co.uk/main.aspx

http://www1.ndr.de/ndr_pages_std/0,2570,OID3009992_REF1108,00.html

http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1241

http://www.photonet.org.uk/index.php?id=103,354,0,0,1,0

[1] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003): *Was blieb von unseren Leidenschaften?* - In: Soupault, Ré (2003): Philippe Soupault.Portraits. Fotografien 1934-1944. - Hrsg. v. Manfred Metzner. Mit einem Essay von Philippe Soupault (aus dem Französischen. von Ré Soupault). - Heidelberg: Wunderhorn Verlag.

S.11 f.

[2] Breton, André (frz. 1924, dt. 1968): *Erstes Manifest des Surrealismus*. Übersetzt von Ruth Henry. - Hier in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hgg.)(2003): Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts. Bd. I: 1895-1941. - Für die dt. Ausg. erg. von Sebastian Zeidler. - Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S.543. [Studienausgabe]

[3] Man-Ray, *Noir e Blanche*, Paris 1926:

http://moma.org/images/collection/FullSizes/02343002.jpg

[4] Aragon, Louis (frz. 1926, dt. 1969): Le paysan de Paris. (Dt.: Der Pariser Bauer.) - Übersetzt von Rudolf Wittkopf. - Hier in: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hgg.)(2003): Bd. I, S.539 ff, hier: S.541.

[5] Bohrer, Karl-Heinz: *Wer war Nadja?* - In: Breton, André (1928, hier dt.2002): Nadja. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.141-155, hier S.155. [Nachwort]

[6] Vgl. das letzte Kapitel, *Der Traum des Bauern*, in: Aragon, Louis (1926, hier dt.1996): Der Pariser Bauer. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.217-234.

[7] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003) - In: Soupault, Ré (2003): S.14.

[8] Breton, André (1928, hier dt.2002): S.139.

[9] Pablo Picasso, *Lee Miller*, Mougins 1937 (Serie von vier Bildern, Öl auf Leinwand):

http://www.nationalgalleries.org/collections/top_ten_search.php?objectId=8722

http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso116.html

http://www.seniorplanet.fr/mag/html/img/12171_23120.jpg

[10] Roland Penrose, *Picknick in Mougins*, 1937 (darauf: Lee Miller mit Hut):

http://www.rolandpenrose.co.uk/images/photos/large/1006.jpg

Lee Miller, *Picknick in Mougins*, 1937 (hinten rechts: Roland Penrose)

http://www.faz.net/m/{F748607C-09DE-4E1E-83F0-F40DCF4F4F5E}picture.jpeg

[11] Roland Penrose, *Lee Miller*, England 1947 und 1946 (Öl auf Leinwand); 1937 (Photographie):

http://www.rolandpenrose.co.uk/images/bookpics/366.jpg

http://www.leicestergalleries.com/provenart/dealer_stock_details.cgi?d_id=&a_id=10802

http://www.posterspoint.com/laminas/mcg/p/P930.jpg

[12] Man Ray, *Lee Miller mit ihrem Vater Theodore Miller*, Paris 1931. - In: Calvocoressi, Richard (2002): Lee Miller. Begegnungen. Die Porträts einer großen Fotografin des 20. Jahrhunderts. - Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung. S.6.

[13] Man Ray (1992): Man Ray. 1890-1976. - Mit einem Vorwort von L. Fritz Gruber. - Köln: Taschen. S.22.

[14] Gruber, L. Fritz. - In: Man Ray (1992): S.6.

[15] Cocteau, Jean (Regie)(1930): *Blut eines Dichters*. - Mit Lee Miller, Enrique Rivero, 55 Min. - Frankreich.

http://www.mitternachtskino.de/dasbluteinesdichters_streif.jpg

[16] Man Ray, *Object to destroy*, Paris 1932:

http://www.tate.org.uk/collection/T/T07/T07614_9.jpg

[17] Man Ray, *Die Herrschaft der Materie über den Gedanken* (Lee Miller); *Lee Miller*, beide 1929:

http://home.sprynet.com/~mindweb/manray2.jpg

http://perso.orange.fr/dufner/histoire/images/manray3-petite.jpg

[18] George Hoyningen-Huene, *Lee Miller*, um 1930:

http://media3.washingtonpost.com/wp-dyn/content/photo/2005/11/23/PH2005112302122.jpg

[19] Edward Steichen, *Lee Miller* / *Kotex-Reklame*, 1928:

http://www.mum.org/LeeMil.gif

[20] Breton, André: *Die Gesichter der Frau*. - In: Ray, Man (1980): Photographien Paris 1920-1934. - Mit Texten von Man Ray, Paul Éluard, André Breton, Marcel Duchamp, Tristan Tzara. Eingeleitet von Andreas Haus. - Schirmer / Mosel. S.43 f.

[21] Lee Miller, *Selbstportrait*, 1932:

http://www.leemiller.co.uk/images/leelarge.jpg

[22] Lee Miller in ihrem Tagebuch. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995): *Lee Miller. Der Weg auf die andere Seite des Spiegels*. - Unter Mitarb. v. Antony Penrose u. David Scherman. - Frankreich: Terra Luna Films; La Sept/Arte; Artemis Prod. e.a. [Filmdokumentation]

[23] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[24] Vgl. Lee-Miller-Archiv > Registerkarte: *Photo Gallery & Print Sales* > Registerkarte: *Fashion*

http://www.leemiller.co.uk/index.html

[25] Lee Miller als Kriegsberichterstatterin, 1944:

http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/38519000/jpg/_38519337_300mil.jpg

[26] David E. Scherman, *Lee Miller in Hitlers Badewanne*, München 1945:

http://www.portalkunstgeschichte.de/images/lee_in_der_badewanne1157988960.jpg

[27] Vgl. Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[28] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[29] Vgl. Bedeutungserklärung zu in: Paul, Hermann ([10]2002): Deutsches Wörterbuch. - 10., überarb. u. erw. Aufl. v. Helmut Henne, Heidrun Kämper u. Georg Objatel. - Tübingen: Max Niemeyer. S.680.

[30] Vgl. Breton, André (1929): *Zweites Manifest des Surrealismus*. - Hier: Ders.(dt. 1968): Die Manifeste des Surrealismus. - Reinbek: Rowohlt.

[31] Jammers, Martina (2006): *Lässig in Hitlers* Badewanne. - In: F.A.Z. - 29.12.2006, Nr.302, S.35.

http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF414415BB243B181B8B60AE/Doc~E8C85D328421F4501BED47C572D1361F7~ATpl~Ecommon~Scontent.html

[32] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.6.

[33] Menzel-Ahr, Katharina (2005): Lee Miller. Kriegskorrespondentin für Vogue. Fotografien aus Deutschland 1945. - Marburg: Jonas Verlag. S.19.

[34] Vgl. z.B.: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): Begierde im Blick. Surrealistische Photographie. - Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 10.03-29.05.2005, Hamburger Kunsthalle. - Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S.216. [Kurzbiographie]; Calvocoressi, Richard (2002): S.16; Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.19;

Tanabe, Kunio Francis (2005): *Beauty and the Beasts*. - In: Waschington Post, Sunday, 27. November, 2005, Onlineversion. [Rezension d. Biographie: Burke, Carolyn (2005): Lee Miller: A Life. - Random House Inc.]

http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/11/23/AR2005112302119.html

[35] Vgl.: Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.19.

[36] Jammers, Martina (2006)

[37] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.6.

[38] Ebd.: S.8.

[39] Vgl. Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.8.

[40] Calvocoressi, Richard (2002): S.7.

[41] Vgl. Kommentation in: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[42] Hörner, Unda (2002): Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris. - Berlin: ebersbach. S.186.

[43] Vgl. z.B. Gliederung des Bildteils im Katalog von Calvocoressi, Richard (2002).

[44] Vgl. Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.19.

[45] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.8.

[46] Detterer, Gabriele (2006): *Zwischen den Genres. Bewegtes Leben* - die Fotokünstlerin und Bildjournalistin Lee Miller im Kunstmuseum Wolfsburg. - In: NZZ Online - Neue Zürcher Zeitung, 17. November 2006.

http://www.nzz.ch/2006/11/17/fe/articleEN4Q3.html

[47] Vgl. Soupault, Phillippe (aus dem Nachlass, dt. 2003): S.7.

„Tatsächlich halte ich diese Bewegung für die heftigste und sichtbarste Revolte einer ganzen Generation."

[48] Detterer, Gabriele (2006)

[49] Vgl. Aragon, Louis (frz. 1926, dt. 1969), s. Fußnote 4.

[50] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[51] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[52] Vgl. den Ausstellungstitel: *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie.* (Schneede, Uwe (Hg.)(2005))

[53] Barthes, Roland (frz. 1973, hier: dt. 1974): Die Lust am Text. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.13 f.

[54] Nieuwenheuys, Constant A. (gen. Constant)(frz. 1949, dt.1981): *Es ist unser Verlangen, das die Revolution zustande bringt.* - Hier aus: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hgg.)(2003): Bd. II, S.788.

[55] Lee Miller in ihrem Tagebuch. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[56] Nieuwenheuys, Constant A. (gen. Constant)(frz. 1949, dt.1981): S.788.

[57] Ebd.

[58] Vgl. Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.7. [Vorwort]

[59] Krauss, Rosalind E. (1981): *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*. - In: Dies. (dt. 2000): Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. - Hrsg. mit einem Vorw. v. Herta Wolf. Aus d. Am. v. Jörg Heininger. - Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst. S.129-162, hier: S.139.

[60] Krauss, Rosalind E. (1981): S.139.

[61] Barthes, Roland (1980, hier dt. 1985): Die helle Kammer. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 12 u. 86 f.

[62] Vgl. Sontag, Susan (1979, hier dt. 1980): *Objekte der Melancholie*. - In: Dies. (1977, hier dt.1980): Über Fotografie. - Frankfurt a.M.: Fischer, Taschenbuch Verlag. S.53-83, hier: S.53.

[63] In einer Rezension des Buches *La photographie plasticienne. Un art paradoxe.* umreißt Fabian Stech die Kerngedanken der Autorin Dominique Baqué: „Wenn Künstler nunmehr Fotografien fotografieren oder Reproduktionen reproduzieren, dann wird das ikonografische Material zwar immer ärmer, aber gleichzeitig durch Theorien, Konzepte und Ideen ergänzt. Die Betrachtung solcher Bilder wie z.B. von Richard Prince oder Sherrie Levine wirft das Sehen, da es nicht mehr viel zu sehen gibt, auf das Denken zurück."

Stech, Fabian : *La photographique plasticienne*. - In: Kunstforum international, Dez. 1999. [Rezension]

[64] Vgl. Schneede, Uwe: *Das surrealistische Bild*. - In: Ders. (Hg.)(2005): S.43.

[65] Dali, Salvador (1927): *Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes*. - In: Kemp, Wolfgang (1999): Theorie der Fotografie 1912-1945. Bd.II - München: Schirmer / Mosel. S.96-98, hier S.97.

[66] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003) - In: Soupault, Ré (2003): S.14.

[67] Vgl. Schneede, Uwe: *Das surrealistische Bild*. - In: Ders. (Hg.)(2005): S.43.

[68] Krauss, Rosalind E. (1981): S.139.

[69] Vgl. Krauss, Rosalind E. (1981): S.139.

[70] Gombrich, Ernst(hier dt. [16]1996): Die Geschichte der Kunst. - 16.erw., überarb. u. neu gestaltete Ausg. in Broschur. - Berlin: Phaidon. S.592.

[71] Vgl.: Nieuwenheuys, Constant A. (gen. Constant)(frz. 1949, dt.1981): S.788.

[72] Penrose, Antony (Hg.)(1995): Apropo Lee Miller. - Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik. S.20.

[73] Vgl. in Bezug auf die folgenden Abschnitte z.B. auch:

Kranzfelder Ivo: *»Nur die Versuchung ist göttlich«. Zum Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten*. - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.15-20. Oder: Krauss, Rosalind E. (1981).

[74] Die Bilder Man Rays, *Hommage à D.A.F. de Sade*, 1930-31, und Lee Millers, *Tanja Ramm*, 1931, sind abgebildet in: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.141.

[75] Claude Cahun, *Selbstportrait*, 1925

http://www.stylusart.com/noticias/claudecahun/foto0.jpg

[76] *Objets trouvés* sind vorgefundene, alltägliche Gegenstände, die aus ihrem Zusammenhang gelöst in künstlerische Zusammenhänge eingefügt werden.

[77] Was Detailabweichungen der Inszenierungen über Absicht und Vermögen der Fotografen aussagen, sei im Rahmen dieser Untersuchung dahingestellt, hier es geht um das Aufzeigen grundsätzlicher Methoden.

[78] Bedeutungs- und Vorstellungsinhalte, die auf den Fotografien durch einen Gegenstand repräsentiert werden, so dass man sie sehen und mit einem (konventionellen) sprachlichen Ausdruck festlegen kann, werden im folgenden „visualisierte Begriffe" genannt.

[79] Breton, André (1929): *Zweites surrealistisches Manifest*. - Hier: Ders. (1968): Die Manifeste des Surrealismus. - Reinbeck, S.65.

[80] Zitiert nach: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.75.

[81] Lee Miller, *Colette (mit Glaskugel)*, Paris 1944. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.103.

Vgl. auch: Lee Miller, *Colette*, Paris 1944:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/36.jpg

[82] Jacques-Henri Lartigue, *La Boule de* Verre,1931. - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.79.

[83] Claude Cahun, Selbstportrait mit glänzender Kugel, ca.1927:

http://www.dia.org/art/comping/1981_2000_300ppi/1993.25.jpg

[84] Vgl. Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.75.

[85] Vgl. Aragon, Louis (1935): *John Heartfield und die revolutionäre Schönheit*. - Zitiert nach: Krauss, R.E. (1981): S.148.

[86] Lee Miller, *Joseph* Cornell, New York 1933:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/84.jpg

[87] Krauss, Rosalind E. (1981): S.147. [Hervorhebung von der Autorin, R.Z.]

[88] Lee Miller, *Charlie Chaplin*, Paris 1930:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/48.jpg

[89] Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.22.

[90] Ebd.: S.23.

[91] Tzara, Tristan (1922): *Die Fotografie von der Kehrseite*. - Vorwort zu einem Fotobuch von Man Ray (*Le Champ délicieux*, Paris 1922). - Hier zitiert nach: Kemp, Wolfgang (1999): Theorie der Fotografie, Bd.II, 1912-1945. - München: Schirmer / Mosel. S.94.

[92] Schneede, Uwe: *Surrealismus, Subst., m.* - In: Ders. (Hg.)(2005): S.10.

[93] Sontag, Susan (1979, hier: 1980): S.53.

[94] Vgl. Gombrich, Ernst (hier dt. [16]1996): S.594.

[95] Schneede, Uwe: *Surrealismus, Subst., m.* - In: Ders. (Hg.)(2005): S.10.

[96] Lee Miller. *Solarisiertes Selbstportrait*, Paris 1930:

http://www.humboldt.edu/~cs7005/slides/55mr2.jpg

Vgl. auch: Lee Miller, Man Ray beim Rasieren, Paris um 1929. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.7.

[97] André Breton. - Zitiert nach Kranzfelder Ivo: *»Nur die Versuchung ist göttlich«. [...]* - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.15.

[98] Lee Miller, *Dorothy Hill*, New York 1933:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/83.jpg

[99] Schneede, Uwe: *Das surrealistische Bild*. - In: Ders. (2005): S.44 f.

[100] Vgl. Breton, André (1924): *Erstes surrealistisches Manifest*. - In: Ders. (1968): Die Manifeste des Surrealismus. - Reinbeck.

[101] Vgl. André Breton, Fußnote 2.

[102] Breton, André (frz. 1928): *Der Surrealismus und die Malerei*. - In: Harrison, Charles / Wood, Paul (Hgg.)(2003): Bd. I, S.553.

[103] Vgl. Breton, Aragon, Soupault in den Fußnoten 2,4 und 7.

[104] Sontag, Susan (1979, hier: 1980): S.54.

[105] Vgl. ebd.

[106] http://view.stern.de/fc/keyword/Surrealismus/?&page=1

[107] http://www.psd-tutorials.de/modules/Forum/32_user-battles-2d-1vs-1/11669-3erbattle-3vs3-pause-17.html

[108] Lee Miller, *Akt nach vorne gebeugt*, Paris 1931:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/49.jpg

Lee Miller, *Akt*, Paris 1930:

http://www.artnet.com/Magazine/news/wrobinson/Images/wrobinson4-10-14a.jpg

Man Ray, *Lee Miller*, 1930:

http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/surrealism/images/leemiller.jpg

[109] Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.23.

[110] Vgl. zur Bedeutung des menschlichen Körpers im Surrealismus auch den Online-Kommentar zur aktuellen Ausstellung *Surreal Things. Surrealism and Design.* im Victoria and Albert-Museum, London, 29.03.-22.07.2007. [Hompage des V&A, eingesehen am 20.04.2007]

http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1558_surrealthings/flash/home.php

[111] Miller Lee in einer Reportage für *Vogue*, London. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.103.

Vgl.: Lee Miller, *Colette*, 1944:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/36.jpg

[112] Lee Miller, *Woman with Hand on Head*, 1930:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/46.jpg

[113] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[114] Haus, Andreas (1982): *Fotografie und Wirklichkeit*. - In: Amelunxen, Hubertus (Hg.)(2000): Theorie der Fotografie. Bd. IV, 1980-1995. - München: Schirmer / Mosel. S.89-93, hier: S.91.

[115] Werden die experimentellen Fotogramme Man Rays vor dem Hintergrund unseres alltäglichen Realitätsverständnisses als „extremen Gegenpol zur kontextabhängigen, scheinbar reinen Wiedergabe" betrachtet (vgl.: Ivo Kranzfelder in: Schneede, Uwe (2005): S.15 f.), so klärt Rosalind Krauss auf: „Breton protestierte [...] gegen die Charakterisierung der Rayogramme als abstrakt oder die Behauptung eines Unterschieds zwischen Man Rays kameraloser Fotografie und jener, die mit einem gewöhnlichen Objektiv aufgenommen wurde." (Krauss, Rosalind E. (1981): S.140.)

[116] Dali, Salvador (1927): *Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes*. - In: Kemp, Wolfgang (1999): S.97 f.

[117] Krauss, Rosalind E. (1981): S136.

[118] Vgl. Rosalind Krauss (1978): „Mit Sprache umzugehen bedeutet, das Vermögen zu haben, zu konzeptualisieren - zu evozieren, zu abstrahieren, zu postulieren - und die Gegenstände, die dem Gesichtssinn zugänglich sind, einfach hinter sich zu lassen."

Krauss, Rosalind E. (1978): *Nadar nachspüren*. - In: Dies. (1990, dt.1998): Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. - München: Wilhelm Fink. S.21-39, hier: S.33.

[119] Lee Miller, *Floating Head* (Mary Taylor), New York 1933:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/77.jpg

[120] Dali, Salvador (1927): S.97.

[121] David Scherman in einem Interview. - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

[122] Lee Miller, *Buchenwald*, 1945:

http://www.solromo.com/art_foto/fotos_foto/sonderk13.jpg

[123] Raoul Ubac, *Penthésilée*, 1938:

http://www.artnet.de/artwork_images_114125_226867_raoul-ubac.jpg

[124] Nicolas Poussin, *Bethlemitischer Kindermord*, 1625/26, Paris, Musée du Petit Palais:

http://www.uni-leipzig.de/ru/bilder/umwelt.jes/poussi01.jpg

Bethlehemitischer Kindermord, 1407, Terlan / Südtirol [Detail]

http://www.burgenseite.com/faschen/terlan_ritter_5.jpg

[125] Taddeo di Bartolo, *Inferno - Lucifero*, 1396, San Gimignano:

http://www1.appstate.edu/~gravettsl/images/lucifer.jpg

[126] Vgl. Hieronymus Bosch, *Hölle*, rechter Flügel des Triptichons "Garten der Lüste"

http://www.sgipt.org/galerie/gdl_ru.jpg

[127] Luis Bunuel (Regie / Drehbuch) / Salvador Dalí (Drehbuch): *Un Chien Andalou¨ - Frankreich 1928, 23 min:*

http://www.deutsches-filminstitut.de/caligari/dp2fc4849_01.jpg

[128] Lee Miller, *SS-Gefängniswärter*, Buchenwald, April 1945. - In: Calvocoressi, Richard (2002): S.115.

Vgl.: Lee Miller, *Geschlagene SS-Männer um Erbarmung bettelnd*, Buchenwald, April 1945:

http://clio.revues.org/docannexe/image/1396/img-1.jpg

[129] Vgl. Gombrich, Ernst (hier dt. [16]1996): S.574.

[130] Pablo Picasse, *Guernica*, 1937:

http://www.hyperhistory.com/online_n2/people_n2/persons6_n2/images_persons6/guernica.jpeg

[131] Vgl. Fußnote 119: Lee Miller, *Floating Head* (Mary Taylor), New York 1933:

http://www.leemiller.co.uk/images/photos/large/77.jpg

[132] Calvocoressi, Richard (2002): S.14.

[133] Dali, Salvador (1927) - In: Kemp, Wolfgang (1999): S.97.

[134] Vgl. Penrose, Roland (1937): *Warum ich Maler bin*. [s. Anmerkung] - Hier zitiert nach: Penrose, Antony (engl. 2001, dt. 2002): Das Haus der Surrealisten. Der Freundeskreis um Lee Miller und Roland Penrose. - Mit Fotografien von Alen MacWeeney. - Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung. S.9.

[135] Lee Miller an Audrey Withers, *Vogue*, 1945. - Hier zitert nach: Penrose, Antony (1995): S.34.

[136] Miller, Lee ([2]1996): Der Krieg ist aus. Deutschland 1945. - Aus dem Englischen von Flora Falke. Mit einem Text von Karin Wieland. - Berlin: Elefanten Press.

[137] Vgl. Adorno, Theodor (1956/1958): *Rückblickend auf den Surrealismus*. - Hier in: Bürger, Peter (Hg.)(1982): Surrealismus. - Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S.32-36, hier: S.33.

[138] Soupault, Philippe (aus dem Nachlass, dt. 2003): S.16.

[139] Vgl. Calvocoressi, Richard (2002): S.8.

[140] Vgl.: Fleckner, Uwe: *Der Kampf visueller Erfahrung. [...]*. - In: Schneede, Uwe (Hg.)(2005): S.23.

[141] Krauss, Rosalind E. (1981): S.158.

[142] Foster, Hal (1993, hier: [3]1997): Compulsive Beauty. - Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

[143] Margaret Bourke-White in ihren Memoiren. - Hier zitiert nach: Menzel-Ahr, Katharina (2005): S.157.

[144] Vgl.: Bohrer, Karl Heinz (1970): Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror. - München: Carl Hanser Verlag.

[145] Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.21 f.

[146] Welsch, Wolfgang (Hg,)(1988): Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Mit Beiträgen v. J. Baudrillard ... - Weinheim: VCH, Acta Humanoria. S.12.

[147] Vgl. das Zitat Rosalind Krauss', Fußnote 118.

[148] Lee Miller in ihrem Tagebuch (?) - In: Roumette, Sylvain (Regie / Drehbuch)(1995).

Vgl. auch: Miller, Lee (1947): *Nenn ein Kätzchen Leesle*. - In: Penrose, Antony (Hg.)(1995): S.112.