



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Writing the Good War – Janet Flanner und Lee Miller
gegen *Krauts* und Kollegen an der literarischen Front“

verfasst von / submitted by

Laura Elisa Nunziante, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende
Literaturwissenschaften

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Paula Wojcik

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht verwendet und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland als Prüfungsarbeit vorgelegt.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'K. E. Mauer', is written in a cursive style.

Wien, März 2022

“Can I come too?”

“Ha! Ha“ laughed Sergio out loudly. “What for? To attend the show?”¹

*Diese Arbeit wurde gefördert von der Hochschüler*innenschaft an der Universität Wien.

¹ Gobetti, Ada: *Partisan Diary. A Woman's Life in the Italian Resistance*. Oxford: Oxford University Press 2014, S. 41.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsstand.....	4
1.2	Methode	8
1.3	Theorie	11
1.3.1	Otto Weininger	12
1.3.2	Hélène Cixous.....	14
2	Kriegsberichterstatterinnen inmitten des Good War	18
2.1	Lee Miller und Janet Flanner als Sprachrohr der Frauen im Krieg	21
2.1.1	Lee Miller an der Style-Front	21
2.1.2	Janet Flanner: Gossip unter Granaten	25
3	Lee Millers Semantik: Glorifizierung, Alkohol und Deutschenhass	30
3.1	Krieg auf dem Laufsteg	38
3.2	Deutsche Kellerwürmer	46
3.3	Idylle vs. KZ – Die Miller'sche Gegensätzlichkeit	54
4	Janet Flanner zwischen High-Class-Gossip und Feminismus	60
4.1	Hitler's sweet tooth – ein böses Kind auf dem Weg zur Weltmacht.....	63
4.2	Flucht als Reise	72
4.3	Schwesterschaft in Ravensbrück	81
5	How We Came to Paris – The Importance of Being Ernest Hemingway	88
5.1	Zwischenfazit.....	94
6	Fazit	96
7	Literaturverzeichnis	99
7.1	Selbstständige Publikationen	99
7.2	Unselbstständige Publikationen	103
7.3	Medien	108
8	Abstract (dt./engl.)	109

1 Einleitung

Kriege werden mit Tod und Leid verknüpft; sie sind imaginierte Orte, die eigenständige Mythen produzieren. Dies gilt auch für die Reporter:innenfigur der US-amerikanischen Berichterstattung im Zweiten Weltkrieg, in der nationalen kollektiven Erinnerung gemeinhin als *Good War*² bezeichnet. In der Recherche zu Kriegsberichterstatte:innen stolpert man unweigerlich über Ernie Pyle, A. J. Liebling, aber auch über John Steinbeck und Ernest Hemingway. Männlich konnotierte Texte sind bisher vielfach analysiert worden: Kriegsberichterstatte:innen sind in den Betrachtungen zum Thema eklatant unterrepräsentiert.³

Janet Flanner und Lee Miller gehörten zu den rund 180 Kriegskorrespondentinnen, die das *US Department of War* im Zweiten Weltkrieg akkreditierte, um den Frauen an der *Home Front*⁴ den *woman's angle of the war*⁵ näherzubringen. Beide Autorinnen bereichern diese Agenda durch eine eigenwillige Kriegsmetaphorik und individuellen literarischen Stil. So bedienten sie sich an den Schreibtechniken jener journalistischen Ressorts, in denen sie ihre Profession erlernten. Der Fokus lag bei beiden – anders als beim Gros ihre männlichen Kollegen – weder auf der Beschreibung von Kriegstaktiken⁶ noch auf der Reproduktion von Heldenmythen über Reporter:innenfiguren: Bewiesen sie doch in ihren Reportagen einen progressiven Zugang zu Geschlechterzuschreibungen, ohne dabei den Blick auf die Opfer zu verlieren.

² Sebastian Haak fasst zusammen: „Die Vorstellung vom Zweiten Weltkrieg als *Good War* ist seit mehr als sechs Jahrzehnten fest in der amerikanischen Gesellschaft und Kultur verankert. So sehr, dass diese Zuschreibung bis heute deren Erinnerung an diesen Konflikt bestimmt. Und der Zweite Weltkrieg ist nicht etwa ein *Good War* unter vielen. Er ist der eine *Good War*, *The Good War*.“ In: Haak, Sebastian: *The Making of The Good War. Hollywood, das Pentagon und die amerikanische Deutung des Zweiten Weltkrieges 1945-1963*. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2013, S. 12.

³ Wenn auch nicht gänzlich ignoriert: Gerade im populärwissenschaftlichen Segment wird das Thema Kriegsberichterstattung noch immer als männliche Berichterstattung rezipiert. David Randall's Abhandlung über „The Great Reporters“ enthält Berichte über 13 verschiedene Kriegsreporter:innen, wovon 3 weiblich sind. Vgl. Randall, David: *The Great Reporters*. London & Ann Arbor: Pluto Press 2005.

⁴ Die *Home Front* wurde als Terminologie eingeführt, um US-amerikanische Frauen, deren Arbeitskraft dringend in den Fabriken gebraucht wurde, aber auch z.B. in der Luftwaffe, für den *Good War* zu gewinnen. Gleichzeitig musste sichergestellt werden, dass sie nach dem Krieg wieder in den heimischen Bereich zurückkehren. Vgl. Cott, Nancy F.: *History of Women in The United States. Historical Articles on Women's Lives and Activities*. 15. *Women and War*. München u.a.: K.G. Saur 1993, S. 327.

⁵ Carter Olsen, Candi S.: „This Was No Place For A Woman“: Gender Judo, Gender Stereotypes, and World War II Correspondent Ruth Cowan. In: *American Journalism* 34/4, 2017, S. 427-447, hier S. 432.

⁶ Vgl. Tolischus, Otto D.: *Last Warsaw Yields to Germans*. In: *Reporting World War II. Part One*. New York: The Library of America 1995, S. 24-28.

In Janet Flanners Reportagen erklingen dezidiert feministische Töne. Sie plädiert auf Themen wie Schwesternschaft und patriarchale Figuren des Faschismus. Lee Miller neigt, neben dem Fokus auf Frauenrollen, zu Deutschenhass und Legendenbildung um ihre Person. Sie eignet sich damit Kriegsmythen des Heldentums an, etwa wie jene Ernest Hemingways⁷, deren Verweise auf sich selbst legendär sind. In Kriegsfilm, so fasst Greg McLaughlin in *The War Correspondent* (2002) zusammen, würden Kriegsberichterstatte:r:innen oft als „hard-boiled, cynical or dissolute scoundrels“ dargestellt.⁸ Flanner und Miller beweisen, dass Kriegsreportagen dennoch Raum für diversere Rollenzuschreibungen zulassen.

Das Ziel dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit ist die komparatistische Textanalyse verschiedener Reportagen der Autorinnen anhand eines Close Readings. Die darin enthaltenen Sprachbilder werden zusätzlich mit der Metapherntheorie von Johnson und Lakoff⁹ und der Theorie des Framings¹⁰ untersucht. So wird sich durch diesen methodischen Mix herausstellen, dass gerade die Metaphern und Inhalte aus der Modewelt bei Miller, und jene aus der Kulturrezension bei Flanner, die Kriegsreportage der journalistischen Literarisierung öffneten. Diese wirken aus heutiger Sicht fortschrittlich in Bezug auf weibliche Geschlechterzuschreibungen, doch war ihre genderperspektivische Arbeit in den weiblich konnotierten Ressorts im Sinne ihrer Akkreditierung gewollt: Bis zum Ende des Krieges wurden allein über 100 000 US-amerikanische Frauen für den *Good War* in der *Navy* und der *Coast Guard* rekrutiert.¹¹

Es ist das weitere Ziel dieser Arbeit, die Reportagen Flanners und Millers mit zeitgenössischen Diskursen wie jenen von Otto Weininger¹² (zuerst 1903) über Körperzuschreibungen und binäre Geschlechterbilder mit den literarischen Reportagen abzugleichen. Gleichzeitig werden Sekundärquellen wie jene von Lindsay Starck¹³ und

⁷ „As a war correspondent Hemingway was a mirror tuned on his swash-buckling self.“ Vgl. Toll, Seymour I.: *Liebling covers Paris, Hemingway liberates it*. In: *Sewanee Review* 122/1, Winter 2004, S. 35-55, hier S. 38.

⁸ McLaughlin, Greg: *The War Correspondent*. 2. Auflage, London: Pluto Press 2016, S.2.

⁹ Johnson, Mark; Lakoff, George: *Metaphors We Live By*. London: The University of Chicago Press 2003.

¹⁰ Wehling, Elisabeth: *Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht*. 5. Auflage, Berlin: Ullstein 2020.

¹¹ Ryan, Kathleen M.: ‘Don’t miss your great opportunity’: Patriotism and Propaganda in Second World War Recruitment, *Visual Studies* 27/3, 2012, S. 248-261, hier S. 259.

¹² Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. 2. Auflage, München: Matthes & Seitz 1980.

¹³ Vgl. Starck, Lindsay: Janet Flanner’s “High-Class Gossip” and American Nationalism Between the Wars. In: *The Journal of Modern Periodical Studies* 7/1-2, 2016, S. 1-25.

Annalisa Zox-Weaver¹⁴ herangezogen, um die Reportagen feministisch zu lesen und auf die wissenschaftliche Vorarbeit hinzuweisen, die in diesem Feld bezüglich der Autorinnen bereits vorgenommen wurde.

Zuletzt wird im Vergleich mit einer Kriegsreportage eines männlichen Kollegen deutlich, wie diese sowohl inhaltlich als auch sprachlich auf die eigene Persona ausgerichtet war. Exemplarisch für diese Beobachtung steht der Text Ernest Hemingways *How We Came To Paris* (1944) über den Einmarsch der *Troops* in Paris.¹⁵ Unschwer zu erkennen ist die phallogozentrische Metaphorik¹⁶, die sich fast ausschließlich um das dramaturgische Erhöhen der Rolle des Kriegsreporters dreht. Anhand des theoretischen Unterbaus von Hélène Cixous (zuerst 1975) wird diese Arbeit diese sprachlichen Muster offenlegen¹⁷ – um die Reportagen von Miller und Flanner im Feld der Kriegsreportagen einzuordnen. So wird durch ihre Arbeit mehr Diversität in der US-amerikanischen Kriegsreportage innerhalb des *Good War* aufgezeigt, obwohl Frauen der Zugang zur Front vielfach erschwert wurde¹⁸, was im folgenden Kapitel zur historischen Einordnung ausführlich besprochen wird.

„Kein Krieg wird nur an der Front geführt.“¹⁹, schreibt Sibylle Hamann über die historisch unterschätzte Arbeit von Kriegsberichterstatterinnen. Janet Flanner und Lee Miller stehen für eine Generation von Kriegsberichterstatterinnen, die sich nicht nur physisch bis an die Front durchschlagen mussten, sie verteidigten diese auch literarisch. Sie schrieben damit nicht nur für die US-amerikanische Agenda eines *Good War*, sondern gegen *Krauts* und die Reportagen männlicher Kollegen, die das Feld der Kriegsberichterstattung bis heute dominieren.²⁰

¹⁴ Vgl. Zox-Weaver, Annalisa: When the War was in *Vogue*: Lee Miller's War Reports. In: *Women's Studies* 32/2, 2010, S. 131-163 sowie Zox-Weaver, Annalisa: *Women modernists and facism*. Cambridge & New York: Cambridge University Press 2011.

¹⁵ Hemingway, Ernest: *How We Came To Paris*. In: *Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946*. New York: The Library of America 1995, S. 242-350.

¹⁶ Hélène Cixous entwarf zwar keine phallogozentrische Sprache, aber wies darauf hin, dass die Schrift ihrer Tradition nach phallogozentrisch sei. Vgl. Cixous, Hélène: *Das Lachen der Medusa*. In: Hutfless, Esther; Postl, Gertrude; Schäfer, Elisabeth (Hg.): *Das Lachen der Medusa* zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 39-62.

¹⁷ Cixous: *Das Lachen der Medusa*.

¹⁸ Carter Olsen: *Gender Judo*, S. 434-435.

¹⁹ Hamann, Sibylle: *Reporterinnen im Krieg*. In: Thiele, Martina; Thomas, Tanja; Virchow, Fabian (Hg.): *Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen*. Wiesbaden: VS 2010, S. 315-322, hier S. 321.

²⁰ „First, it cannot be contested that men continue to do the majority of war and conflict reporting (UNESCO, 2015) and that even where women have had a long history of involvement in journalism, men are still in authority and in control of newsrooms and news organisations, and overall, receive more pay.“ Vgl. Harris, Janet; Williams, Kevin: *Reporting War and Conflict*. New York: Routledge 2019, S. 162-132.

1.1 Forschungsstand

Es wundert nicht, dass Kriegsberichterstatterinnen im *Good War* im Gegensatz zu Kollegen als herausstellungswürdig gelten: Unzählige Bildbände und Sammelbände wurden zu weiblicher Kriegsberichterstattung publiziert, ohne nennenswerte Auseinandersetzung mit den Texten selbst, teilweise wurde in den Bänden über Kriegsberichterstattung lediglich ein Kapitel über weibliche Reporterinnen hinzugefügt.²¹ Alleine durch das Framen von Kriegsberichterstatterinnen als die Ausnahme, werden Frauen innerhalb des diskursiven Feldes zum Anderen²² sublimiert.

Carolyn M. Edy untersucht in ihrer Dissertation²³ die Rolle von Kriegsberichterstatterinnen im *Good War* allgemein. In ihrem späteren Artikel *Trust but Verify: Myths and Misinformation in the History of Women War Correspondents* (2019) hinterfragt sie die Arbeitsmethoden einzelner Reporterinnen und betrachtet dabei weniger die Mythen von Weiblichkeit, die Frauen an der Front umgeben. Anschließend ermutigt sie Forscher:innen, sich gerade jenen Texten zuzuwenden, die bisher unzureichend analysiert worden sind.²⁴ Catherine L. Covert rückte bereits in den frühen Achtzigerjahren das Thema weibliche Kriegsberichterstattung in den Fokus und forderte einen „intellectual breakthrough“²⁵, um die weibliche Seite des Kriegsjournalismus aufzuschlüsseln. Leider hat sich bis heute wenig in dem Feld getan, was auch in der Populärwissenschaft zu erkennen ist: Es existieren ausschließlich Monografien, in denen Kriegsberichterstatterinnen anhand ihrer Biografie betrachtet werden – eine analytische und qualitative Einordnung von Reportagen sucht man auch hier in den Betrachtungen vergeblich.²⁶ Dafür finden sich darin eine Vielzahl von

²¹ Vgl. Colman, Penny: *Where the Action was. Women War Correspondents in World War II*. New York: Crown Publishers 2002; Vgl. Voss, Frederick S.: *Reporting the War. The Journalistic Coverage of World War II*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution 1994; Vgl. Caldwell Sorel, Nancy: *The Women Who Wrote the War. The Riveting Saga of World War II's Daredevil Women Correspondents*. New York: Arcade 2011.

²² De Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht*. 14. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014 (zuerst 1949).

²³ Edy, Carolyn M.: *Conditions of Acceptance. The United States Military, The Press, And the "Women War Correspondent," 1846-1945*. Diss. Chapel Hill, University of North Carolina, School of Journalism and Mass Communication 2012.

²⁴ Edy, Carolyn: *Trust but Verify: Myths and Misinformation in the History of Women War Correspondents*. In: *American Journalism* 36/2, 2019, S. 242-251, hier S. 247.

²⁵ Covert, Catherine L.: *Journalism History and Women's Experience: A Problem in Conceptual Change*. In: *Journalism History* 8/1, Spring 1981, S. 2-5, hier S. 2.

²⁶ Oder einzelne Fotografien der Reporterinnen werden in den Vordergrund gestellt und daran sehr einseitig die Geschichte einer weiblichen Kriegsberichterstattung erzählt, die vor allen Dingen durch visuelle Akzente

offiziellen Fotos des *US Department of War* aus jener Zeit, die die Berichterstatte(r)innen entweder in geschlossener Uniform im langen Rock²⁷ zeigen, oder im Stahlhelm direkt an der Front.²⁸ Es ist also kaum möglich, einen literaturwissenschaftlichen Diskurs zu führen, ohne die Stereotype weiblicher Kriegsberichterstattung mitzudenken: Entweder sind die Reporterinnen buchstäblich „Huren im Stahlhelm“ oder „Heilige im Rock“. Aber wird diese Unterteilung ihrer textlichen Arbeit gerecht?

Sibylle Hamann wandelt die Frage „Schreiben Frauen anders?“ – die sie zurecht als „dumme Frage“²⁹ betitelt – um und befasst sich mit dem Phänomen, ob Frauen im Krieg zumindest „etwas anderes“³⁰ schreiben würden. Gerade deshalb sind auch thematische Aspekte der weiblichen Kriegsberichterstattung in dieser Arbeit relevant und werden im Hinblick auf die Sujets der Autorinnen analysiert.

Ich lese zum Schluss Ernest Hemingways Reportage der weiblichen Kriegsberichterstattung entgegen und damit der Hypothese eines vermeintlichen weiblichen Schreibens. Cixous Theorie, in der sie einerseits Parameter einer *écriture féminine* entwirft und andererseits behauptet, dass es ein „weibliches Schreiben“³¹ gar nicht gäbe, ist hierfür der theoretische Unterbau. Ich analysiere weiterhin, inwiefern Hemingway sich als Figur eines Kriegsreporters lediglich inszenierte. Anhaltspunkte für diese Behauptung liefert Philipp Knightleys *The First Casualty – The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Iraq* aus dem Jahre 1975. Es analysiert als Standardwerk der US-amerikanischen Kriegsberichterstattung das Fremd- und Selbstbild von Journalist:innen innerhalb ihrer (Kriegs-)Epochen. Im Zuge des „Golden Age“ for the war correspondent³² kurz vor dem Eintritt des Ersten Weltkrieges, konstatiert Knightley: „[I]t was clear to the editors and proprietors of the popular press that public demand for these reports was immense—providing they were written mainly as narratives of adventure, without too much political comment or moralising to interrupt the narrative.“³³ Diese Aussage gibt Aufschluss darüber, inwiefern

auffällt. Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne: drei Frauen berichten über den Krieg*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2015.

²⁷ Vgl. Colman: *Where the Action was*, S. 48.

²⁸ Vgl. Colman: *Where the Action was*, S. 36.

²⁹ Hamann: *Reporterinnen*, S. 315.

³⁰ Ebenda.

³¹ Cixous: *Medusa*, S. 47.

³² Knightley: *The First Casualty*, S. 42.

³³ Ebenda.

die entpolitisierte und auf die Person zentrierte Kriegsberichterstattung von Anfang durch die Medien und die Öffentlichkeit gefördert wurde.

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, sind wichtige Betrachtungen bezüglich der Gender-Aspekte, die diese Arbeit bereichern, jene von Annalisa Zox-Weaver³⁴ und Lindsay Starck.³⁵ Sowohl Millers als auch Flanners sprachliches Potenzial werden mit dem Ergebnis untersucht, dass gerade Starck Flanners *New Yorker*-Kolumnen und den darin enthaltenen *High-Class-Gossi* zu ihrem Stil ausruft:

[T]he absence of the first-person singular pronoun, and the reliance instead on the collective, knowing 'we'; the wry, condescending commentary on Americans in Paris; [...] the self-reflexive treatment of what the writer calls 'gossip'; and the assumption that the readers of the Letter are part of a community of insiders.³⁶

Diese Mittel versteht Starck nicht nur als Teil einer „lightminded“³⁷ Schreibweise, sondern sieht dahinter geopolitische Intentionen: „By representing Paris in a way that enabled her American audience to feel a certain 'mastery' over the cultural capital of the world, Flanner helped promote a new American confidence [...]“³⁸

Zox-Weaver erkennt in Flanners Faszination mit „fascist leader“-Figuren wie Adolf Hitler³⁹ wiederum die Auseinandersetzung mit deren unbegreiflicher Relevanz für die Zeit der Moderne.⁴⁰ Große Aufmerksamkeit erhielten Flanners *Letters from Paris*, die sie für den *New Yorker* zwischen 1925-1975 verfasste⁴¹; Jeffrey Gonzales⁴² und Monica B. Pearl⁴³ befassen sich mit deren essayistischen und literarischen Aspekten. Pearl sieht in Flanners Kolumnen eine „shared sensibility between her and her (assumed, or addressed) reader.“⁴⁴ Gonzales kritisiert, Flanner habe ihre Leser:innenschaft durch ihre *Letters from Paris*-

³⁴ Zox-Weaver: War in *Vogue*. Sowie: Zox-Weaver, Annalisa: Women modernists.

³⁵ Starck: "High-Class Gossip".

³⁶ Ebenda, S. 3.

³⁷ Starck: "High-Class Gossip", S. 23.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Flanner, Janet: Führer. In: Penrose, Antony (Hg.): Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975. New York & London: HBJ 1979, S. 6-28.

⁴⁰ Zox-Weaver: Women modernists, S. 108.

⁴¹ Pearl, Monica B.: 'What strange intimacy': Janet Flanner's letters from Paris. In: Journal of European Studies Vol. 32, 2002-09, S. 303-318, hier S. 303.

⁴² Gonzales, Jeffrey: The Metropolitan as Master Subject: Janet Flanner's "Paris Letters" In: Mosaic 43/1, March 2010, S. 41-56.

⁴³ Pearl: Intimacy, S. 303-318.

⁴⁴ Ebenda, S. 303.

Kolumnen mit einem „growing sense of mastery over the world“⁴⁵ ausgestattet, nur dass er im Gegensatz zu Starck die Rolle der US-Amerikaner:innen in dem Machtverhältnis aggressiver formuliert: „Rather I mean to say that Flanner’s readership learns to look at Paris as though it were akin to a colony, or at least as a space open for American appropriation.“⁴⁶ Flanners Reportage über das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück⁴⁷ hat bisher keine Analyse erfahren und wird in dieser Arbeit erstmalig besprochen.

Lee Miller wurde bisher in der Öffentlichkeit ausschließlich anhand ihrer Kriegs fotografie rezipiert, dabei sticht die Monografie von Jean Gallagher, die Millers „female gaze“⁴⁸ untersucht deutlich heraus (2000). Es ist bisher kein Artikel erschienen, der sich mit dem textlichen Inhalt ihrer Reportagen auseinandersetzt, was verwundert, denn Millers Reportagen sind bereits in verschiedensten Editionen erschienen.⁴⁹ Demnach ist die Analyse *Berchtesgaden [sic] is burning*⁵⁰ (2011) von Annalisa Zox-Weaver ein wichtiger Anhaltspunkt für Fragen der Selbstinszenierung bei Miller, obwohl darin vor allen Dingen das Foto verhandelt wird, welches Miller berühmt machte: jenes in Hitlers Badewanne.

In Lynn Hilditchs *Beauty and Duty: Wartime Fashion in Vogue* (2017) fasst diese zusammen, wie Miller dem Modemagazin *Vogue* zu einer neuen thematischen Ausrichtung in Kriegszeiten verhalf, ohne dabei textlich zu sehr ins Detail zu gehen.⁵¹ Hilditch behandelt explizit das fotografische Framing des Holocaust in Dachau und Buchenwald, welches sie im surrealistischen Spektrum verordnet.⁵² Ein großer Teil der Miller-Analyse wird ein erstes wissenschaftliches Lesen ihrer Reportagen im deutschsprachigen Raum beinhalten, die Betrachtungen über ihre Kriegs fotografie ergänzen lediglich.

Die Hemingway-Forschung ist sich derweil uneins darüber, ob Hemingway ein begnadeter Kriegsreporter war, oder ein begnadeter Faktenverdrehler. Fest steht, dass Hemingway in seinen Reportagen großzügig mit den Fakten übertrieben hatte.⁵³ Mark Cirino vergleicht in

⁴⁵ Gonzales: *Master Subject*, S. 43.

⁴⁶ Gonzales: *Master Subject*, S. 46-47.

⁴⁷ Flanner, Janet: ‘A Sad Homecoming’: Prisoners from Ravensbrück. In: *Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946*. New York: The Library of America 1995, S. 693-699.

⁴⁸ Gallagher, Jean: *The World Wars Through the Female Gaze*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2000.

⁴⁹ In dieser Arbeit wird die aktuelle Edition verwendet: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller’s War. Beyond D-Day*. London: Thames & Hudson 2020.

⁵⁰ Zox-Weaver: *Women modernists*, S. 150-190.

⁵¹ Hilditch, Lynn: *Lee Miller, Photography, Surrealism, and the Second World War: From Vogue to Dachau*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing 2017, S. 22.

⁵² Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 102.

⁵³ Vgl. Toll: *Liebling covers Paris*, S. 35-55.

der Forschung die verschiedensten Meinungen zu Hemingways Kriegsberichten mit dem Rorschachtest, „where the commentator’s own perspective emerges from Hemingway’s personality.“⁵⁴

1.2 Methode

Bei den zu untersuchenden Texten handelt es sich um eine Hybridform der Reportage, in der Ästhetik eine wichtige Rolle spielt sowie Autobiografisches, Fiktion, Geschichte; Formales und Inhaltliches aus der Reiseliteratur.⁵⁵ Noch ist die Generation von Joan Didion, die die Reportage auf unterschiedliche Weise revolutioniert hat, nicht am Werk, jedoch sind erste Ansätze des *New Journalism* bei Janet Flanner und Lee Miller erkennbar.⁵⁶ 1935 wurde die literarische Reportage in den Staaten etabliert als „three-dimensional reporting“, welches den Leser:innen hilft, „to feel the fact“.⁵⁷ In dieser Definition relativ kryptisch, kommen daher in dieser Arbeit diverse Methoden zum Einsatz, um zu klären, wie die Autorinnen die Aufgabe, Kriegsreportagen zu schreiben, umsetzten. Es sind Stilmittel und Sprachbilder aus dem *Travelogue* bei Flanner und Miller erkennbar, die durch ein Close Reading sichtbar werden. Hierbei helfen die Betrachtungen von Barbara Korte über den Einsatz von Zeitangaben in der Reiseliteratur⁵⁸ sowie die Einordnungen über die historische Verortung von Frauen in der Reiseliteratur und beim Reisen schlechthin.⁵⁹

Einen weiteren Teil dieser Arbeit stellt das Abgleichen mit neueren und zeitgenössischen Diskursen ab⁶⁰, die weitgehend auf Theorien über binäre Geschlechterkonzepte sowie

⁵⁴ Cirino, Mark: Hemingway at War. Ernest Hemingway’s Adventures as a World War II Correspondent by Terry Mort. In: *The Hemingway Review* 37/1, 2016, S. 127-130, hier S. 127.

⁵⁵ Vgl. Maunsell, Jerome Boyd: The Writer as Reporter: Portraiture in Literary Reportage and Documentary Writing. In: *The European Journal of Life Writing* Volume 4, 2020, S. 43-69, hier S. 43.

⁵⁶ Offiziell gab es hierzu keinen sogenannten Startschuss. Dennoch siedelte Tom Wolfe seinen Ausruf eines „New Journalism“ erst offiziell in den Siebzigerjahren an. Vgl. Wolfe, Tom; Johnson, E.W.: *The New Journalism. With an Anthology*. New York & San Francisco & London: Harper & Row 1973.

⁵⁷ Maunsell: *Writer as Reporter*, S. 44.

⁵⁸ Korte, Barbara: *Chrono-Types: Notes on Forms of Time in the Travelogue*. In: Zilcosky, John: *Writing Travel: The Poetics and Politics of the Modern Journey*. Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press 2008.

⁵⁹ Khoo-Lattimore, Catheryn; Wilson, Erica (Hg.): *Woman and Travel. Historical and Contemporary Perspectives*. Oakville: Apple Academic Press 2017.

⁶⁰ Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 97-105 und S. 106-116 und S.117-130.

nationalsozialistischer Propaganda⁶¹ zurückweisen. Aber auch eine feministische Lesart soll einen großen Teil der Analyse ausmachen, die sich aus Quellenarbeit speist.⁶²

Peripher werden ausgewählte Metaphern anhand der Metaphertheorie von George Lakoff und Mark Johnson (2003)⁶³ gelesen. Diese kommen hauptsächlich bei etablierten Kriegsmetaphern zum Einsatz. Hierbei ist zunächst zwischen einer linguistischen und konzeptuellen Metapher zu unterscheiden, wobei Lakoff und Johnson mit der konzeptuellen Metapher arbeiten. Die Autoren gehen nicht mehr davon aus, dass Metaphern ein rein rhetorisches und linguistisches Stilmittel sind, sondern dass hinter ihnen ein strukturelles, ein konzeptuelles System steht:

Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thoughts and action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is persuasive in everyday life, not just in language but in thought and action.⁶⁴

Lakoff und Johnsons *metaphorical concept* ist in der Forschung vielfach kritisiert worden, weil es „primarily on the basis of linguistic evidence“ operiert.⁶⁵ Gerade die kreativen Metaphern⁶⁶, die Flanner und Miller für ihre Reportagen wählten, werden im Analyseteil untersucht, weil sie kreativere Denkweisen über den Krieg erlauben. An anderen Stellen bedienen sich die Autorinnen konservativer Frames. Da Lakoff und Johnsons Metaphertheorie punktuell eingesetzt wird, beschränke ich mich auf folgende Beschreibung der Auswirkungen konzeptueller Metaphern: „Human thought processes are largely metaphorical.“⁶⁷ Die Metapher des „Argument is war“⁶⁸, die zu erklären versucht, dass die Art, wie wir über das Argumentieren sprechen, uns darin beeinflusst, wie wir das Argumentieren empfinden, ist ein treffendes Beispiel.⁶⁹ Vervollständigend sei angemerkt, dass all jene Metaphern, die wir mit dem Diskutieren und Streiten assoziieren, größtenteils mit den gleichen Sprachbildern abgeglichen werden: „I demolished his argument. I’ve never

⁶¹ Benz, Wolfgang: „Der ewige Jude“. Metaphern und Methoden nationalsozialistischer Propaganda. Berlin: Metropol 2010.

⁶² Siehe Forschungsstand in dieser Arbeit, S. 4f.

⁶³ Vgl. Johnson und Lakoff: *Metaphors we live by*.

⁶⁴ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 3.

⁶⁵ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 4.

⁶⁶ Ebenda, S. 139-146.

⁶⁷ Ebenda, S. 6.

⁶⁸ Ebenda, S. 4.

⁶⁹ Ebenda.

won an argument with him. You disagree? Okay, shoot!“⁷⁰, und so weiter. In dem Kapitel *New Meaning* argumentieren Lakoff und Johnson, dass neue Metaphernsysteme sich außerhalb unseres konventionellen Konzeptsystems befinden und somit der eigenen Erfahrungen neue Bedeutung verleihen könnten.⁷¹ Und doch: „It is reasonable enough to assume that words alone don’t change reality.“⁷² Dieser Aussage folgt diese Masterarbeit, die nur in kleinem Rahmen zu beweisen versucht, dass Kriegsberichterstatte(r)innen wie Flanner und Miller Reportagen schrieben, die über Redaktionsaufträge hinaus gingen und durch den Einsatz von Metaphern diversere Zugänge zum Zweiten Weltkrieg ermöglichten. Der Ansatz des Framings⁷³ von Elisabeth Wehling (2020), welcher maßgeblich von Robert M. Entman 1993 entwickelt wurde⁷⁴ wird in der Forschung weder als „unquestioned“ noch „straightforward“⁷⁵ wahrgenommen. Wehling hilft dieser Arbeit durch eine strukturierte und egalitäre Sprache über Frames und die dazugehörigen Metaphern bei der Einordnung der Reportagen aufzuklären, denn „[s]ie sind es, die Fakten erst eine Bedeutung verleihen [...]“.⁷⁶ Erst durch die Identifizierung eines Frames verstehen wir, welche ideologische oder politische Agenda mit einem Text verfolgt wird. So stellt Wehlings Ansatz dar, wie publizistische Prozesse in einen metaphorischen Rahmen eingebettet werden können.⁷⁷ In Bezug auf Miller und Flanner geht es darum, in welchen inhaltlichen Deutungsrahmen die Autorinnen sich gegenüber ihren Leser:innen betreffend Nationalsozialismus und Krieg stellten beziehungsweise innerhalb welches Frames sie argumentierten: eines konservativen oder progressiven. Dabei erläutert Wehling, die das Konzept gemeinsam mit Vorgänger:innen⁷⁸ im deutschsprachigen Raum einer breiteren Öffentlichkeit bekannt

⁷⁰ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 4.

⁷¹ Ebenda, S. 139.

⁷² Ebenda, S. 145.

⁷³ Vgl. Wehling: *Politisches Framing*.

⁷⁴ Entman, Robert M.: *Towards clarification of a fractured paradigm*. In: *Journal of Communications* 43/3, 1993, S. 51-58.

⁷⁵ Al Nahed, Sumaya; Hammond, Philip: *Framing War and Conflict: Introduction to the Special Issue*. In: *Media, War & Conflict* 11/4, 2018, S. 365-368, hier S. 365.

⁷⁶ Wehling: *Politisches Framing*, S. 7

⁷⁷ Wehling: *Politisches Framing*, S. 7

⁷⁸ Zusammen mit Lakoff gab Wehling ein Interviewband zum Thema Metaphertheorie und Framing heraus, in welchem verschiedenste Metaphern und Frames diskutiert werden: Lakoff, George; Wehling, Elisabeth: *Auf leisen Sohlen ins Gehirn. Politische Sprache und ihre heimliche Macht*. 2. Auflage, Heidelberg: Carl Auer 2009.

machte⁷⁹, dass Frames im Gehirn durch Sprache aktiviert würden: „Dabei sind Frames immer selektiv. Sie heben bestimmte Fakten und Realitäten hervor und lassen andere unter den Tisch fallen.“⁸⁰ Wehling ist daran interessiert, wie die Sprache auf den Menschen wirkt – und wie diese unser Denken und Handeln beeinflusst:

In Worten steckt viel mehr, als wir in der Regel glauben. Um Worte zu begreifen, aktiviert unser Gehirn ganze Vorratslager abgespeicherten Wissens – zum Beispiel Bewegungsabläufe, Gefühle, Gerüche oder visuelle Erinnerungen – und simuliert diese Dinge gedanklich, um linguistischen Konzepten eine Bedeutung zuschreiben zu können.⁸¹

Lakoff definiert in Bezug auf den Krieg, um den es in dieser Arbeit gehen wird: „Frames are mental structures of limited scope, with a systematic internal organization.“ Wird beispielsweise ein Frame zum Krieg im Gehirn aktiviert, inkludiert dieser auch „semantic roles: the countries at war, their leaders, their armies, with soldiers and commanders, weapons, attacks, and battlefields.“⁸²

1.3 Theorie

Beide Reporterinnen verhandeln in ihren Kriegsreportagen binäre Geschlechtersysteme und geschlechtsbezogene Körperzuschreibungen. Dabei ist zu unterscheiden, dass auf der Textoberfläche Frauenrollen im Krieg anhand ihrer neuen Berufsbilder dargestellt werden. Metaphorisch werden diese jedoch mit teils konservativen und damit widersprüchlichen Zuschreibungen versehen. Diese zwei Ebenen, die semantische und die metaphorische, miteinander zu verknüpfen und ihre Funktion zu verstehen, wird nur mit einem identen Themenkomplex möglich sein. Daher rührt der Entschluss, bei Genderthemen das progressive Potenzial der Texte an Diskursen der Zeit abzugleichen und auf neuere Diskurse

⁷⁹Im populärwissenschaftlichen Rahmen hat Wehling bei Ullstein einzelne Metaphoriken und Frames in Unterkapitel geteilt. Diese werden in dieser Arbeit genutzt, weil sie klar verständlich sind. Grundlage für das Ullstein-Buch sind dabei eigene wissenschaftliche Arbeiten. Vgl. Wehling, Elisabeth: Politisches Framing, S. 226. Vgl. Lakoff und Wehling: Auf leisen Sohlen.

⁸⁰ Wehling: Politisches Framing, S. 17-18.

⁸¹ Wehling: Politisches Framing, S. 20.

⁸² Lakoff, George: Whose Freedom? The Battle over America's most important Idea. New York: Farrar, Straus and Giroux 2006, S. 10.

aus den Gender Studies zu verweisen, um eine genauere Aussage darüber zu treffen, inwieweit die Autorinnen normative Rollenbilder in ihren Reportagen untergraben.

1.3.1 Otto Weininger

Zur Jahrhundertwende legte Otto Weininger ein Werk zu Geschlechterbildern vor, welches beispiellos in seinem Spekulationspotenzial scheint. In der Forschung gilt *Geschlecht und Charakter* als Werk der Moderne. David Luft stellt dazu fest:

Weiningers Selbstmord und seine merkwürdige Kritik des Weibes und des Judentums waren nicht nur an und für sich sensationell, sondern trafen die Hauptthemen seiner Zeit – sie zeigen, wie eng sein Denken mit seiner Zeit nicht bloß als Tagespolemik, sondern als Symptom und Symbol geistiger Werte verbunden war.⁸³

Eigenaussagen Weiningers aus dem Vorwort, in dem er behauptet, „es häuft nicht Beobachtung auf Beobachtung, sondern bringt die geistigen Differenzen der Geschlechter in ein System; es gilt nicht den Frauen, sondern der Frau“⁸⁴, sind der Versuch, die eigenen Thesen zu untermauern. Die selbstbewusste Behauptung, es handle sich keinesfalls um eine ‚induktive Metaphysik‘, sondern schrittweise psychologische Vertiefung⁸⁵, zeugt von dem Anspruch auf eine scheinbare Hegemonie, die letztlich nicht nur durch Weininger selbst legitimiert wurde.⁸⁶ Gisela Dischner fasst zwar in der Neuauflage zu Weininger in einer Nachbemerkung treffend zusammen, dass es nicht schwierig sei, „Weininger als Frauenverächter und Antisemit zu ‚entlarven‘.“⁸⁷ Nicht zu unterschätzen bleibt dennoch, welchen Einfluss das binäre Geschlechtersystem und die antisemitischen Untertöne in diesem Werk auf die Leser:innen und Rezipient:innen der Moderne hatte – und damit diskursiv auf die Gesellschaft der Zwischenkriegsjahre, zu denen auch Flanner und Miller gehörten. Christina Achinger schreibt, Weiningers Werk sei „a grandiose attempt to explain the modern world on the basis of the putative opposition between male and female principles,

⁸³ Luft, David: Otto Weininger als Figur des Fin de siècle*. In: Le Rider, Jaques; Leser, Norbert: Otto Weininger. Werk und Wirkung. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S. 71-79, hier S. 71.

⁸⁴ Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S.V.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Bemerkenswert auch der Verweis, dass sich Weininger die wissenschaftliche Grundlage zu einem großen Teil „selbst schaffen“ musste: vgl. Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. VIII.

⁸⁷ Dischner, Gisela: Freiheit auf dem Weg der Entsagung? Zu Otto Weiningers ‚*Geschlecht und Charakter*‘. In: Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung. München: Matthes & Seitz 1980, S. 656-661, hier S. 657.

and the struggle between the Aryan and the Jewish mind.“⁸⁸ Der frühe Tod des Autors habe zu steigenden Verkaufszahlen geführt und seiner Rezeption als Figur eines „tragic young genius.“⁸⁹ Bis zum Ende der 1920er Jahre galt Weiningers Betrachtung als Bestseller⁹⁰, Roberto Calasso mahnt in seinem Nachwort an, dass Schriftsteller wie Karl Kraus und August Strindberg dem Buch gegenüber „Dankbarkeit“ gezeigt hätten, dass es allen anderen aber wegen seines „unangemessenen Poms des wissenschaftlichen Apparates“⁹¹ hätte aufstoßen müssen. Nicht nur im deutschsprachigen Raum wurde Weinger gelesen, es gilt längst als erwiesen, dass der Text nach seiner Übersetzung ins Englische auch von englischsprachigen Intellektuellen rezipiert wurde, zumindest den europäischen Kulturen war *Geschlecht und Charakter* damit ein Begriff.⁹² In Frankreich, wo Flanner ihr halbes Leben verbrachte und akribisch die Kulturszene beobachtete⁹³, wurde Weiningers Schicksal wichtiger empfunden als der Text selbst, man war der Meinung, seinen „wissenschaftlichen Thesen ermangle es an Ernst, und sein Idealismus entspringe der Leidenschaft zur Aggression.“⁹⁴ Weiningers Theorien waren über Wien hinaus bekannt, sein Frauenbild und die Thesen zum Judentum stehen dem Gedankengut nahe, welches den Nationalsozialisten später in ihrer eigenen Gesellschaftsordnung vorschwebte. So bestätigt Claudia Koonz in ihrem Artikel zum Thema, „daß keine europäische Nation die Frauen so beharrlich von ökonomischer und politischer Macht ausgeschlossen hat wie das nationalsozialistische Regime [...]“.⁹⁵

Weiningers Werk wird helfen, zu verstehen, welche Körperbilder Flanner und Miller in ihren Reportagen herausarbeiteten im Gegensatz oder im Einklang zu und mit Körperbildern, die in der Moderne propagiert wurden und unter deren Bedingungen ihre Arbeit an den europäischen Fronten stattfinden musste.

⁸⁸ Achinger, Christine: Allegories of Destruction: “Woman” and “the Jew” in Otto Weininger’s *Sex and Character*. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 88/2, 2013, S. 121-149, hier S. 122.

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Calasso, Roberto: Der Philosoph und die ‚Kokette‘. In: Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München: Matthes & Seitz 1980, S. 662-667, hier S. 664.

⁹¹ Calasso: *Der Philosoph*, S. 667.

⁹² Le Rider: *Vorwort*, S. 7.

⁹³ Vgl. Shawn, William: *Introduction*. In: Drutman, Irving (Hg.): *Janet Flanner’s World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. xiii-xiv, S. xiii.

⁹⁴ Le Rider: *Vorwort*, S. 10.

⁹⁵ Koonz, Claudia: Das ‚zweite‘ Geschlecht im ‚Dritten Reich‘. In: *Feministische Studien* 5/2, 1986, S. 14-33, hier S. 14.

1.3.2 Hélène Cixous

Nachdem die Texte Flanners und Millers analytisch besprochen und mit zeitgenössischen Diskursen abgeglichen wurden, soll ein Vergleich mit einer Reportage von Ernest Hemingway herangezogen werden, in der binäre Geschlechterbilder und Idealvorstellungen eines männlichen Kriegsreporters vorherrschen. Jeffrey Meyers hat zum Idealismus Hemingways festgestellt: „Most of all he worshipped courage and the display of courage; any performance that fell short of his heroic ideal disappointed and angered him.“⁹⁶

Hélène Cixous befasst sich in ihrem feministischen Text *Das Lachen der Medusa* (zuerst 1975) mit dem theoretischen Entwurf einer weiblichen Sprache im Gegensatz zur dominierenden männlichen Sprache im patriarchal geprägten Diskurs. Dabei geht sie weder von einem reinen „weiblichen Schreiben“⁹⁷ noch von einem Archetyp der Frau aus: „Aber allem voran muß gesagt sein, daß es [...] keine verallgemeinerbare Frau gibt, keine Frau die ein repräsentativer Typus wäre.“⁹⁸ Dennoch ist es für Frauen „unerlässlich, daß sie sich schreibt, weil das Erfinden einer neuen, aufrührenden Schrift es ist, die erforderlichen Durchbrüche und Umgestaltungen in ihrer Geschichte vorzunehmen [...]“.⁹⁹ Diese Umgestaltung der weiblichen Geschichte geschehe nie auf einer streng objektiven Ebene:

Sie exponiert sich. Tatsächlich materialisiert sie fleischlich was sie denkt, weil sie dem Trieb sein undisziplinierbares und leidenschaftliches Teilhaben am Wort nicht abspricht. Ihre Rede, auch wenn sie 'theoretisch' oder politisch ist, ist nie einfach oder gradlinig, oder 'objektiv' verallgemeinernd: die Frau bringt ihre Geschichte in die Geschichte mit ein.¹⁰⁰

Die Schrift, mit der die Gesellschaft operiert und mit der folglich auch Schriftsteller:innen arbeiten – hierzu merkt sie an, dass die Zahl der Frauen, die seit dem 19. Jahrhundert schrieben „immer lächerlich klein war“¹⁰¹ –, verordnet Cixous im folgenden Schritt als Teil einer phallogozentrischen Tradition: „Sie ist sogar der sich selbstgefällig musternde Phallogozentrismus, der sich auf die Schulter klopft.“¹⁰² Ihr Text, der laut Herausgeberinnen

⁹⁶ Jeffrey, Meyers: Hemingway and the Generals. In: Salmagundi Spring/Summer 2016, 190/191, S.121-131, S. 121.

⁹⁷ Cixous: Medusa, S. 47.

⁹⁸ Cixous: Medusa, S. 39.

⁹⁹ Ebenda, S. 44.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 45.

¹⁰¹ Cixous: Medusa, S. 42.

¹⁰² Ebenda, S. 43.

der ersten deutschen Übersetzung „als radikalfeministische, performative, sprachliche und damit auch politische Intervention zu verstehen“¹⁰³ ist, soll nicht nur die Reportage Hemingways innerhalb der männlichen Kriegsreportage einordnen. Das, was Cixous als „phallozentrische Tradition“ beschreibt, ist in Hemingways Text verstärkt vorzufinden, in dem metaphorisch die Objektifizierung der Frau sowie die Glorifizierung der eigenen Persönlichkeit als Kriegsberichterstatter vorangetrieben wird. Es ist beinahe unmöglich – wollen wir uns der Sprache, derer sich Hemingway bedient annähern –, die phallozentrische Tradition der Schrift in dem vorliegenden Text zu ignorieren, denn die Reportage beschreibt nicht nur Frauen mit codierten Begriffen in Bezug auf Liebe und Sexualität, sondern personifiziert Paris dahingehend, wenn die Liebe zur Stadt beispielsweise mit der Liebe zu einem Mädchen verglichen wird.¹⁰⁴ Damit befindet Hemingway sich durchaus auf Linie mit dem literarischen Mythos rund um das idealisierte Paris: In einer phänomenologisch angelegten Studie wurden die Reisereportagen von 20 Autor:innen auf ihre Beschreibungen hin untersucht.¹⁰⁵ In dieser Studie wird deutlich der sinnliche Aspekt der französischen Hauptstadt hervorgehoben: „Travel books about Paris are full of sensuous descriptions of physical places [...]“.¹⁰⁶ Es erfreut in Hinblick auf aktuelle feministische Debatten, dass Cixous Theorien explizit nicht nach weiblich und männlich, also nach biologischem Geschlecht zu lesen sind, sondern performativ und nach gesellschaftlichen Zuschreibungen verstanden werden sollen.¹⁰⁷ Die Herausgeberin Gertrude Postl der deutschen Erstausgabe stellt fest: „Cixous zufolge sind weder das Konzept des Weiblichen noch jenes einer *écriture féminine* in einem biologischen Sinn zu verstehen, sondern immer schon vermittelt durch die Sprache, durch das Schreiben zu denken.“¹⁰⁸ Diese Konzepte befassen sich grundsätzlich mit dem

¹⁰³ Hutfless, Esther; Postl, Gertrude; Schäfer, Elisabeth (Hg.): Vorwort: ... der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin ... In: Hutfless, Esther; Postl, Gertrude; Schäfer, Elisabeth (Hg.): Héléne Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 13-20, hier S. 14.

¹⁰⁴ Hemingway: Paris, S. 250.

¹⁰⁵ McClinchey, Kelley A.: Travel books, place experiences and the ‘Je ne sais quoi’ of Paris. In: Tourism Geographies 2015, 17/5, S. 701-718.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 711.

¹⁰⁷ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. 21. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020, S. 105 und S. 190.

¹⁰⁸ Postl, Gertrude: Eine Politik des Schreibens und des Lachens: Versuch einer historischen Kontextualisierung von Héléne Cixous‘ *Medusa*-Text. In: Hutfless, Esther; Postl, Gertrude; Schäfer, Elisabeth (Hg.): Héléne Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 21-39, hier S. 27.

Potenzial weiblicher (zukünftiger) Texte, verweisen aber innerhalb dieser Welt bereits auf patriarchale Machtstrukturen innerhalb der Sprache und des Begehrens.

Für den Vergleich mit Hemingways Reportage ist festzustellen, dass jene stark in Hinblick auf seiner Persönlichkeit gelesen wurde zugunsten einer mythenumwobenen Autorenschaft, die indirekt auf patriarchale Machtstrukturen verweist.¹⁰⁹ Für Flanner und Miller würde ihr Frausein dahingehend ein progressives Sprachpotenzial bedeuten:

Ein weiblicher Text kann gar nicht nicht weit mehr als subversiv sein: wenn er sich schreibt, dann indem er vulkanisch die alte unbewegliche Immobilienkruste auf- und anhebt, die die männlichen Investitionswerte trägt, und nicht anders. Ist da kein Platz für die Frau, wenn sie nicht ein er ist?¹¹⁰

Cixous stößt damit einen wichtigen Gedanken an: Das Innovationspotenzial ist den Texten der Autorinnen nicht nur durch die kreativen Sprachbilder immanent, allein durch Hemingways Mythos des Männlichen, welchen er selbst in seiner Reportage reproduziert, spiegeln sich die Reportagen der beiden Autorinnen auf einer reaktionären Textfläche, der „Immobilienkruste“, wie Cixous diese nennt. Es ist das „weibliche Schreiben“ oder das weibliche Potenzial in den Kriegsreportagen Flanners und Millers, welches die Kruste aufzubrechen vermag und der weiblichen Sicht auf den Krieg eine Stimme gibt: „Die lange Betäubung ihrer Geschichte haben sie in Träumen gelebt, in Körpern, aber in totgeschwiegenen, in Wortlosigkeiten, in stimmlosen Auflehnungen.“¹¹¹ Nach Cixous ist das analytische Lesen weiblicher Texte demnach eine Vervollständigung des (nicht nur) literarischen Feldes. Daher ist die Gender-Perspektive für diese Arbeit so unerlässlich. Hierzu betonen Margreth Lünenborg und Annika Bach:

Die Gender-Perspektive ist keine feministische Verzerrung der Wirklichkeit. Sie ist kein spezieller Blickwinkel, sondern sie macht die Wahrnehmung erst komplett. So wie das Geschlechterverhältnis ein wesentlicher Teil jeder gesellschaftlichen Wirklichkeit ist, so kann

¹⁰⁹ „It would be difficult to overemphasize the popularity of Hemingway in the 1950s, and this celebrity is at its most extreme and sensational in these magazines. He appears as a blood-and-guts soldier in the adventure magazines and as an expert and lusty sportsman, drinker, and traveler in the bachelor magazines; and as a celebrity, he filled the pages of the tabloids. This popular representation of Hemingway as both serious author and public figure, sensitive artist and masculine ideal, has often been overlooked in both biographies and critical studies. But his reputation has as much, if not more, to do with the construction of Hemingway as a masculine role model in the popular press as it does with his work.” Earle, David M.: *All Man! Hemingway, 1950s Men’s Magazines, and the Masculine Persona*. Kent: The Kent State University Press 2009, S. 4.

¹¹⁰ Cixous: *Medusa*, S. 53.

¹¹¹ Cixous: *Medusa*, S. 51.

man auch Kriege, Krisen und gesellschaftliche Umbrüche kaum journalistisch verständlich machen, wenn man für Gender-Fragen blind ist.¹¹²

Dass die Teilhabe an der Geschichtsschreibung über den Zweiten Weltkrieg in US-Amerika für Frauen auf struktureller Ebene problematisch war, wird im folgenden Kapitel beleuchtet.

¹¹² Bach, Annika; Lünenborg, Margreth: Der Abschied vom furchtlosen Helden – Zum Wandel des Berufsbildes von Kriegs- und KrisenreporterInnen. In: Thiele, Martina; Thomas, Tanja; Virchow, Fabian (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnung. Wiesbaden: VS 2010, S. 323-433, hier S. 320-321.

2 Kriegsberichterstatterinnen inmitten des *Good War*

„The boys on the gun didn't pay any attention but since I had no business being there anyway I went back to the villa which was only a bit better than the street.“¹¹³ So beschreibt Lee Miller in der Reportage *The Siege of St Malo* (1944) ihr strukturelles Dilemma: Dass Frauen an der Front nichts zu suchen hätten, begründet den Mythos um die wenigen wagemutigen Kriegsberichterstatterinnen, die es trotz aller Widerstände schafften, ihren Beruf auszuüben. Von *No Place for a Lady*¹¹⁴ bis hin zu *No Place for a Woman*¹¹⁵ waren sich Forscher:innen und Autor:innen nie um plakative Titel verlegen, um herauszustellen, dass Frauen mit Sexismen im Krieg zu kämpfen hatten. Dass die Reporterinnen als Propagandaorgan für US-amerikanische Frauen vom *US Department of War* akkreditiert worden waren¹¹⁶, ist dennoch eine historische Tatsache, die begünstigte, dass über 180 Korrespondentinnen bis zum Ende des Krieges von der Front aus berichten sollten. Wie sie sich dort schlugen, ist eine andere Geschichte, die Carolyn M. Edy in ihrem Artikel *Trust but Verify: Myths and Misinformation in the History of Women War Correspondents* aufschlüsselt.

Edy kritisiert, dass sich einige Fragen bei männlichen Korrespondenten gar nicht erst aufgetan hätten, beispielsweise danach, ob diese eine offizielle Akkreditierung erhalten hatten oder nicht: „In truth, anyone could (and often did) don and even flaunt the 'war correspondent' title.“¹¹⁷ Generell stellt sie fest, dass die Akkreditierung „wasn't much proof of anything.“¹¹⁸ Edy nimmt daher an, dass in vielen Publikation fälschlicherweise angegeben wird, dass es offiziell 100 bis 130 Kriegsberichterstatterinnen im Zweiten Weltkrieg gegeben habe, korrekt sei aber eine Zahl nahe der 180.¹¹⁹ Es geht ihr dennoch darum, dass auch unter jenen 180 Korrespondentinnen immer die gleichen Namen herausgestellt und der Eindruck hergestellt würde, als habe es nur jene Reporterinnen an der Front gegeben. Dabei seien gerade diese Autorinnen nicht zwangsläufig die qualifiziertesten gewesen, sondern jene mit Privilegien wie „visibility, access—and archives“.¹²⁰ Was Edy nicht bedenkt: Die

¹¹³ Miller, Lee: *The Siege of St Malo*. In: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller's War. Beyond D-Day*. London: Thames & Hudson 2020, S. 33-63, hier S. 39.

¹¹⁴ Vgl. Rosenbaum, Thea: *No Place for a Lady. Mein ganz normales Leben*. München: Herbig 2015.

¹¹⁵ Carter Olson: *Gender Judo*, S. 427.

¹¹⁶ Edy: *Trust but Verify*, S. 250.

¹¹⁷ Edy: *Trust but Verify*, S. 244.

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Edy: *Trust but Verify*, S. 245.

¹²⁰ Edy: *Trust but Verify*, S. 246.

Argumentation, dass nicht jede Frau zu Recht an dem Platz war, von dem aus sie berichtete, wurde in männlich besetzten Positionen nicht hinterfragt. Sie fordert dennoch richtig ein, dass Forscher:innen sich einem breiteren Spektrum an Kriegsberichterstatterinnen zuwenden sollten, denn es sei grundsätzlich einfacher, über jene Frauen zu schreiben, die bereits aus dem medialen Interesse im Fokus stünden, noch einfacher (und billiger) sei es aber, deren Erfahrungen auf den gesamten Berufsstand auszuweiten.¹²¹

Die Arbeit von Flanner und Miller wurde allein dadurch massiv erschwert, dass sie Frauen waren: Sie mussten nicht nur ihren teils höchstgefährlichen Beruf ausüben, auch wurden sie mit strukturellen Barrieren konfrontiert. Auch, wenn diese Genderfragen in den zeitgenössischen Entscheidungen und Gesetzen um die Kriegsberichterstattung nicht immer Niederschlag fanden, bezweifelt Edy, ob es sexuelle Diskriminierung in offizieller Form gegeben habe, vielmehr habe es sich dabei doch um „unsichtbare“ Zensurmechanismen gehandelt.¹²² Dies wird zwar auch in den autobiografischen Aufzeichnungen der Reporterinnen jener Zeit explizit betont,¹²³ dennoch hat genau diese unsichtbare Zensur Konsequenzen, was daran sichtbar wird, dass bis heute der Großteil der Kriegsberichterstattung von Männern auf höherer Ebene organisiert wird.¹²⁴

Der *woman's angle of war* begründet die Aufzeichnungen von Kriegsberichterstatterinnen jener Zeit, die den Leserinnen an der *Home Front* die Arbeit an den europäischen Kriegsfrenten näherbringen sollten. Dies betrifft nicht nur Janet Flanner und Lee Miller, auch die Kriegsfotografin Toni Frisell, die ebenfalls für die Modezeitschrift *Vogue* arbeitete, erzählt über ihren Berufswechsel: „I became so frustrated with fashions that I wanted to prove to myself that I could do a real reporting job.“¹²⁵ Maßgeblich vorangetrieben wurde die Agenda der weiblichen Kriegsberichterstattung von Eleanor Roosevelt, die ihren Mann davon überzeugen konnte, Reporterinnen für den Krieg zu akkreditieren und diesbezüglich in Kontakt mit Größen wie Ruth Cowan stand.¹²⁶ Dabei waren Kriegsberichterstatterinnen, ebenso wie ihre männlichen Kollegen, einer Zensur unterstellt, die ihre Berichte inhaltlich einschränkte. Von offizieller Seite wurde forciert, den Krieg als *Good War* gegen die

¹²¹ Ebenda, S. 247.

¹²² Edy: *Trust but Verify*, S. 249.

¹²³ Exemplarisch: Rosenbaum: *No Place*, S. 89 & S. 102 & S. 113.

¹²⁴ Harris und Williams: *War and Conflict*, S. 162f.

¹²⁵ Colman: *Where the Action was*, S. 28.

¹²⁶ Lumsden, Linda J.: *The Essentialist Agenda of the “Woman Angle” in Cold War Washington. The Case of Associated Press Reporter Ruth Cowan.* In: *Journalism History* 33/1, Spring 2007, S. 2-13, hier S. 3.

Achsenmächte zu framen, um den nötigen Rückhalt in der Bevölkerung und damit auch die finanziellen Mittel dafür zu sichern. So habe der Zweite Weltkrieg die US-amerikanische Wirtschaft in eine neue Ära des Wohlstandes verholphen, aber auch Diskrepanzen zwischen Regierung und Bevölkerung gefördert: „Yet it was a war which most Americans had wanted to avoid“¹²⁷, schreibt Susan M. Hartmann in *The Home Front and Beyond* (1982).

Die stärkste Zensur war jedoch jene, die die Kriegsberichterstatterinnen laut Edy „unsichtbar“ einschränkte und vor große Herausforderungen stellte. Linda J. Lumsden hat dazu anhand der Erfahrung von Ruth Cowan analysiert: „The woman’s angle has been described in many works on women’s journalism history that acknowledge it both helped and hindered women: It won them jobs but segregated them to news clearly viewed as inferior.“¹²⁸ Cowan habe immer wieder dafür Sorge tragen müssen, dass jede Story eine weibliche Perspektive aufzeige, um ihre Position zu legitimieren. Sie habe sich zwar mit dem Label als „women reporter“¹²⁹ nicht wohlgeföhlt, verstand es aber dennoch, dieses für ihre Karriere gewinnbringend einzusetzen. Kriegsberichterstatterinnen wurden außerdem von wichtigen Briefings und taktischen Besprechungen ausgeschlossen, auch habe es eine explizite Anweisung darüber gegeben, dass Frauen in der ersten Welle des D-Days nicht mit in die Normandie gedurft hatten, sondern vermehrt für die Berichterstattung aus den Feldkrankenhäusern eingesetzt wurden.¹³⁰ Der *women’s angle of war* zeigte sich dennoch als bedeutsam für den weiteren Verlauf des Krieges: Bis zu 350.000¹³¹ Frauen arbeiteten in der Luftwaffe als auch in den *Nurse Corps* unter Lebensgefahr, was insoweit toleriert wurde, da beispielsweise die Krankenpflege als feminine Sorgearbeit deklariert war.¹³² Innerhalb der Marketing- und Filmindustrie legte man parallel verstärkt den Blickwinkel darauf, dass sowohl Frauen als auch Männer eine Arbeit in Zeiten des Krieges verrichteten, die binäre Geschlechtersysteme kurzfristig umdeuten sollten. Hier war von Frauen die Rede, die einen „man-sized job“ erledigten oder „shoulder to shoulder with men“ im Krieg marschierten.¹³³ Dennoch wurden Frauen wegen ihrer „delicate hands“ an der *Home Front* eingesetzt, oder aber weil angeblich nur eine Frau dem Mann die Aufmerksamkeit geben könne, die er

¹²⁷ Hartmann, Susan M.: *The Home Front and Beyond*. American Women in the 1940s. Boston: Twayne Publishers 1984, S. 2.

¹²⁸ Lumsden: *The Essentialist Agenda*, S. 3.

¹²⁹ Lumsden: *The Essentialist Agenda*, S. 3.

¹³⁰ Ebenda, S. 4.

¹³¹ Hartmann: *Home Front*, S. 32.

¹³² Ebenda.

¹³³ Hartmann: *Home Front*, S. 42.

bräuchte, nachdem er im Krieg verwundet wurde.¹³⁴ Hartmann dazu: „Thus, as women moved into the public sphere, they were reminded that their new positions were temporary, that retaining the traditional feminine characteristics was essential [...]“¹³⁵

Es ist schwer einzuschätzen, inwieweit Kriegsberichterstatterinnen von dieser ambivalenten Inszenierung der weiblichen Rollen in der Gesellschaft einerseits betroffen waren und andererseits profitierten. Auffällig ist, dass die Reporterinnen dazu aufgerufen wurden, US-amerikanische Frauen von der nationalen Kriegsagenda zu überzeugen – gleichzeitig aber aufgrund ihres Geschlechts von der Front und den gefährlichen Kriegserfahrungen ausgeschlossen wurden. Es brauchte Kriegsreporterinnen wie Lee Miller oder Janet Flanner, die sich über diese Anweisungen hinwegsetzten und mit eigenen Themenschwerpunkten Akzente in der Berichterstattung des *Good War* setzten.

2.1 Lee Miller und Janet Flanner als Sprachrohr der Frauen im Krieg

Im universitären Umfeld war ich mit dem Stereotyp konfrontiert, dass Kriegsberichterstatterinnen lediglich für offizielle Fotos einen Stahlhelm aufsetzten – in Gefahr seien sie dabei nie gewesen. Dieser falsche Mythos verkennt den wichtigen Beitrag, den die Reporterinnen nicht nur für die Rolle der Frau im *Good War* leisteten.

2.1.1 Lee Miller an der Style-Front

Miller gehörte zu den wenigen Kriegsberichterstatterinnen, die den Zweiten Weltkrieg an vorderster Front miterlebten.¹³⁶ In einem Vorwort macht David E. Scherman, der Miller in die Wohnung von Hitler nach der Kapitulation begleitete, deutlich, welchen Gefahren und Herausforderungen sie sich als Kriegsberichterstatterin hatte aussetzen müssen, um an die Front zu gelangen: „It is almost impossible today, [...] to conceive how difficult it was for a woman correspondent to get [...] to the front, where the action was.“¹³⁷

Miller habe sich als Kriegsberichterstatterin akkreditieren lassen und sofort eine Uniform zugelegt, die sie über ein Jahr ohne Unterbrechungen trug. Während dieser Zeit habe sie

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Hartmann: Home Front, S. 23.

¹³⁶ Vgl. Zox-Weaver: War in *Vogue*, S. 132.

¹³⁷ Scherman, David E.: Foreword, In: Penrose, Antony (Hg.): Lee Miller's War. Beyond D-Day. London: Thames & Hudson 2020, S. 7-13, S. 9.

beispielsweise die Evakuierung eines Krankenhauses in der Normandie infolge des D-Days begleiten dürfen, denn „‘hospital‘ meant lots of nurses so Lee would feel at home and *Vogue’s* sensibilities would not be offended.“¹³⁸ Miller hielt sich dennoch nicht an diese Vorgaben – sie wand sich auch innerhalb der Evakuierungsspitäler den zahlreichen verwundeten Körpern der Soldaten zu. So habe das Magazin *Vogue* bis zum Ende des Krieges alles an martialischer Gewalt gedruckt, welche die Kriegsreporterin ausgiebig dokumentierte.¹³⁹

Vorrangig als Kriegsphotografin akkreditiert und dadurch zu Berühmtheit gelangt, sind es gerade ihre begleitenden Textreportagen, die zu einer veränderten redaktionellen Ausrichtung der *Vogue* beitrugen. Sarah R. Cokeley fasst zusammen, dass Kriegsberichterstatterinnen zwar explizit für nicht-kämpferische Reportagen eingesetzt wurden und doch beinahe jedes Magazin über den Krieg berichtete – selbst Modezeitschriften.¹⁴⁰ Gerade Miller habe sich innerhalb der Strukturen des Magazins durchgesetzt, um die Kapitulation Deutschlands von der europäischen Front aus begleiten zu dürfen.¹⁴¹ 1927 war sie selbst noch als Model auf dem Cover der *Vogue* zu sehen, um ein Jahrzehnt später Fotos vom London Blitz zu schießen.¹⁴² Kurz danach floh sie nach Frankreich, um ein paar Wochen nach dem D-Day direkt von der Front aus zu berichten – unter anderem erlebte Miller dadurch die Befreiung der Konzentrationslager Dachau und Buchenwald.¹⁴³

Lynn Hilditch erzählt anekdotisch von einer zu Ehren Millers veranstalteten Gala, die nach dem Krieg stattfand. Harry Yoxall, Gründer des britischen *Vogue*-Magazins, betonte in seiner Rede, Millers Texte hätten die Leserinnen dazu ermutigt „to play their part“ in dem Krieg, und zwar als pazifistisches Korrektiv: „[W]ith no flinching from death and destruction: but with a realisation that these are not all, that taste and beauty represent permanent values.“¹⁴⁴ Und doch wurde das Magazin als Publikation wahrgenommen, welches ernsthaft und versiert über den Krieg habe berichten können: „Miller’s contribution

¹³⁸ Scherman: Foreword, S. 9.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Auf der Website der *Vogue* informiert das Magazin über seine Geschichte: “For over 123 years, *Vogue* has been the consistent voice of authority over the vicissitudes of the trend treadmill, sustained by hundreds of editors, assistants, photographers, and models.” Vgl. Morgan, Philippa: How Well Do You Know *Vogue*? In: *vogue.me*, 2017. <https://en.vogue.me/culture/living/15-vogue-magazine-facts/>, 03.11.2021.

¹⁴¹ Cokeley, Sarah R.: War Strikes a Pose. In: *Military history* 32/1, 2015, S. 52-57, hier S. 52.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Ebenda.

¹⁴⁴ Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 21.

during the war helped steer the magazine away from its traditional, fashion-oriented content [...] providing news from abroad alongside the latest beauty tips and hosiery lines.“¹⁴⁵

Da *Vogue*-Leserinnen aus der weißen Mittelschicht sowie der Upperclass stammten, kreisten die Themen vorrangig um „fashion-based, female-focused content“¹⁴⁶, um neben dem Krieg mit der Welt der Mode in Verbindung bleiben zu können. Auch wenn der Verlag und das *US State Department of War* eine andere Agenda für Kriegsberichterstatteerinnen anstrebte, wird in Millers Reportagen deutlich, dass diese eher an den neuen Frauenrollen innerhalb der *US Corps* interessiert war und diese dementsprechend prominent inszenierte.¹⁴⁷ Sie folgte damit nur indirekt den Anweisungen der Regierung, welche US-amerikanische Frauen für traditionell männliche Berufe rekrutieren wollte, aber gleichzeitig die Instandhaltung einer hohen Moral und „a sense for normality“¹⁴⁸ von ihnen erwartete. Miller erfüllte die moralische Position insbesondere in Bezug auf die Nationalsozialisten:

Despite her long-time loyalty to *Vogue*, having first worked as a model before becoming a photographer, and, finally, a war correspondent, Miller often contradicted the purpose of her photographs by ignoring what she perceived to be the superficial consumerist nature of the magazine and preferred instead to take the moral high ground as an informer of the atrocities being committed across Europe by the Nazis.¹⁴⁹

Innerhalb dieser moralischen Position verbindet Miller in ihren Reportagen gleichzeitig US-Kriegspropaganda des *Good War*, die sich mit ihrer eigenen Abscheu gegenüber den Nazis deckte¹⁵⁰ – und die nuancierte Darstellung der durch den Krieg veränderten Frauenrollen. Sie habe den Krieg mit einem empathischen Auge dokumentiert, aber immer auch mit einer „awareness for truth“¹⁵¹, stellt Lynn Hilditch fest. Ihre Arbeit habe aufgezeigt, dass die Anforderungen an Frauen als zivile und militärische Akteurinnen während des Krieges dokumentiert werden müssten – und dass ein Magazin wie die *Vogue* genau der richtige Platz dafür sei.¹⁵² Diese Strategie wirkte: Nicht nur wurde deutlich, welchen Anteil US-amerikanische Frauen an den Erfolgen des Krieges hatten, sondern auch, in wie vielen verschiedenen Bereichen dies der Fall war. In der französischen Ausgabe der *Vogue* wurde

¹⁴⁵ Ebenda, S. 23.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 22.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 22.

¹⁴⁸ Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 22

¹⁴⁹ Ebenda, S. 23.

¹⁵⁰ “The local police and gendarmeries here were also anti-German”, schreibt Miller aus St Malo. Vgl. Miller: *St Malo*, S. 37.

¹⁵¹ Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 23

¹⁵² Ebenda.

dies in einem editorischen Kommentar thematisiert: „One essential fact strikes those who are waging war which will strike its historians–women’s contribution in all areas, social, medical and military–their full participation in the immense effort that each nation is making.“¹⁵³

Millers Texte ohne Fotografie zu denken, wäre einen wichtigen Teil ihrer Arbeit auszublenden. Ihr fotografisches Talent wurde frühzeitig von Condé Nast wahrgenommen. Miller habe es geschafft, langweilige Studiosettings durch neue Lichtkonzepte zu erneuern, so dass Modelfotografien wie spontane „outdoor snapshot[s]“¹⁵⁴ wirkten. Analog zu den neuen Errungenschaften der *Location Fashion Photography*, funktionierten auch ihre fotografischen Kriegsreportagen hochstilisiert. Als bedeutend zu erwähnen ist hier jene Fotoreportage vom *London Blitz*, die eine einzigartige Komposition von Licht und Perspektive aufweist – geschuldet war dies der limitierten Ausleuchtungsmöglichkeit im Krieg.¹⁵⁵ Millers Fotografien bildeten Anfang der 1940er Jahre für die *Vogue* wesentlich funktionaler werdende Kleidung ab, was stark mit der neuen Magazinlinie zusammenhing, die unter anderem für eine *Beauty and Duty*-Mentalität werben wollte. In einer Erklärung im Magazin hieß es dazu:

We believe that women’s place is *Vogue’s* place. And women’s duty, as we understand it, is to preserve the arts of peace by practicing them, so that in happier times they will not have fallen out of disuse. Moreover, we believe that women have a special value in the public economy, for even in wartime they maintain their feminine interests and thus maintain, too, the business activity essential to the home front.¹⁵⁶

Aus dieser redaktionellen Haltung heraus, Frauen auf die Rolle der Pazifistinnen zu reduzieren, entstanden fotografische Kuriositäten, wie beispielsweise eine Serie aus dem Jahr 1939. Darauf zu sehen sind hochgestylte Models, die vor einer europäischen Landkarte posieren – direkt neben einem Garderobenständer, auf dem Stahlhelme drapiert sind.¹⁵⁷ Auf diesem Bild begegnen wir zum ersten Mal der für Miller typischen „juxtaposition of glamour

¹⁵³ Ebenda, S. 24.

¹⁵⁴ Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 27.

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 28.

¹⁵⁷ Zu finden in der *Vogue* von 1939. Weitere Kuriositäten beinhalten Models, die in Kriegszeiten in Großbritannien funktionale Kostüme tragen und dabei in militärischer Haltung vor pompösen Gebäuden stehen oder auch vor zerstörten U-Bahn-Stationen nach dem *London Blitz* – dies nennt Hilditch „wartime camouflage“. Vgl. Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 32.

and war“¹⁵⁸ wie Lynn Hilditch die Komposition definiert. Hier habe sich gezeigt, dass Miller bereits mitdachte, dass Frauen an der Front nicht fehl am Platz seien, sondern diese sich für den Krieg wappnen müssten. Auch habe Miller die männliche Konstruktion des Krieges mit ihren Fotografien torpediert und die Möglichkeit offengehalten, vom Krieg zu berichten, ohne dabei den Sinn für Geschmack und Mode zu verlieren.¹⁵⁹ Was nach einer stereotypen Geschlechterdefinition klingt, versteht Hilditch als kompromisslose Einstellung Millers zur moralischen Seite des Krieges:

By using *Vogue* as a political platform, Miller provided an illustrated commentary to demonstrate how women were making a determined stand by getting on with their lives as consumers, as members of the fashion industry, as workers, and proving that even in times of war, the fashion industry would not be defeated without a fight.¹⁶⁰

Hilditch erklärt Millers Haltung somit zu einer durchweg Politischen: Ihre Fotografien würden zu einer echten „weapon of feminism“.¹⁶¹ Die *Vogue*, die an der antifeministischen Haltung interessiert war, dass Frauen keine Kriegstreiberinnen sind, sondern den Frieden bewahren sollten,¹⁶² ist eine andere Frau, die Miller in ihren Fotografien zeigt. Es ist eine Frau, die am Krieg teilhaben darf, die dank ihrer rationalen Einschätzung der Lage – dafür spricht die Europakarte – und ihrem Mut, jederzeit in den Krieg aufzubrechen – dafür stehen die Stahlhelme –, an der Front mithalten kann. Miller steht damit bereits vor ihren Reportagen künstlerisch für die Gegensätzlichkeit und Vielschichtigkeit der weiblichen Rolle im Krieg ein.

2.1.2 Janet Flanner: Gossip unter Granaten

Dass Janet Flanner nicht deswegen unter dem männlichen Pseudonym Genêt veröffentlichte, weil sie in den 1920er Jahren offen über Politik und Kultur schrieb, sondern weil Co-Magazinchef Harold Ross (Magazinchefin war seine damalige Frau Jane Grant) bei allen Autor:innen des *New Yorker* auf diese Verwendung bestand, ist ein Indiz dafür, dass

¹⁵⁸ Ebenda, S. 30-31.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 31.

¹⁶⁰ Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 39.

¹⁶¹ Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 39.

¹⁶² Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 28.

Flanners Schreiben nicht mit ihrem Geschlecht in Verbindung gebracht wurde.¹⁶³ Ihre Arbeit beim *New Yorker*, damals als Magazin noch unbekannt, umfasste die zweiwöchentliche Kolumne *Letters from Paris* in den Jahren 1925 bis 1975.¹⁶⁴ Flanner war also *New Yorker*-Autorin der ersten Stunde, die als US-Amerikanerin von Europa aus über die Kunst- und Kulturszene berichtete – in einem Stil, der in der Enzyklopädie *Britannica Online* als „sophisticated, insightful, and cosmopolitan“¹⁶⁵ beschrieben wird. Sie begründete in kürzester Zeit den „essay-journalism“¹⁶⁶ des Magazins mit, wurde aber laut einer rezeptionsgeschichtlichen Analyse von Ann Thorne trotzdem in der Geschichte des literarischen Journalismus bisher kaum beachtet.¹⁶⁷

Thorne beweist in ihrer Analyse, dass Flanner schon in den 1920er Jahren Züge des *New Journalism* in ihren Stil implementiert hatte. Der moderne literarische Journalismus in den 1930er und 1940er Jahren sei mit Steinbeck, Liebling und Hemingway verbunden gewesen – alle berichteten immerhin aus dem *Good War*. Seit jeher wird dieser mit männlichen Autoren identifiziert: „Thus, when Janet Flanner began writing as a Paris correspondent for *The New Yorker* in 1925, she did not have any contemporary models.“¹⁶⁸ Thorne plädiert dafür, Flanner als zentrale Figur des literarischen Journalismus anzuerkennen. Sie identifiziert die Parameter für einen *New Journalism* zunächst unter den Gesichtspunkten „narrative“, „copious details“, „distinctive personal voice“ und „literary impact“¹⁶⁹, die allesamt in Flanners Reportagen sichtbar werden. Ann Thorne weist explizit auf den „use of metaphor and literary finesse that continued throughout her writing career“¹⁷⁰ hin, der ebenfalls für diese Arbeit von Bedeutung ist.

Flanner verbrachte die Kriegsjahre ab 1939 nach ihrer Flucht aus Paris in den Staaten, um kurz vor Kriegsende nach Europa zurückzukehren. Von dort kommentierte sie das Auftreten faschistischer Figuren sowie das allgemeine Kriegsgeschehen. Schon davor war sie Teil des literarischen Zirkels *Lost Generation* rund um Gertrude Stein und Ernest Hemingway.¹⁷¹

¹⁶³ Thorne, Ann: Developing A Personal Style: Janet Flanner’s Literary Journalism. In: *American Journalism* 23/1, Winter 2006, S. 35-62, hier S. 42 und Starck: “High-Class Gossip”, hier S. 2.

¹⁶⁴ Pearl: *Intimacy*, S. 303.

¹⁶⁵ Vgl. Cleary, Johanna: “Genêt on the Air”. Janet Flanner’s Wartime Broadcasts. In: *Journalism History* 35/1, Spring 2009, S. 34-41, hier S. 35.

¹⁶⁶ Cleary: *Wartime Broadcasts*, S. 34.

¹⁶⁷ Thorne: *Flanner’s Literary Journalism*, S. 35.

¹⁶⁸ Thorne: *Flanner’s Literary Journalism*, S. 39.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 38.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 59.

¹⁷¹ Cleary: *Wartime Broadcasts*, S. 34.

Auch Bethany Ober Mannon merkt an, dass Janet Flanner „curiously absent“¹⁷² sei in den Forschungen über den Kanon des 20sten Jahrhunderts; vom Feld des *Women's Writing* sei sie ebenfalls ignoriert worden: Sie verortet Janet Flanner in ihrer Analyse im Gegensatz zu Thorne im autobiografischen Schreiben. Ober Mannon behauptet, Flanner habe den Boom des *Memoir Writing* vorweggenommen.¹⁷³ Ihr feministischer Akt sei gewesen, den Slogan der Bewegung „the personal is political“ tatsächlich zu leben, indem sie bewiesen habe: „public lives are equally rich and productive subjects for literary memoir.“¹⁷⁴ Sie habe sich als Autorin positioniert, die Kultur produzierte, ohne dabei eigennützig zu werden: Als Teil der *Lost Generation*, deren Werte einen Bohemian-Lebenstil beinhalteten, ein freies Leben im Ausland sowie die Neuerfindung des US-amerikanischen Schreibens, wählte Flanner dennoch keinen Stil, der „intensely personal“ war.¹⁷⁵ Forscher:innen, die sich mit dem *Life-Writing-Genre* auseinandersetzen, schätzen das *Memoir* als eher kleinen Teil des autobiografischen Schreibens ein und sind der Ansicht, dieser würde nur die Inszenierung Personen öffentlichen Lebens vorantreiben.¹⁷⁶ Janet Flanner wird von Ober Mannon gegenteilig gelesen. Sie habe sich in ihren Kolumnen eher mit dem kulturellen französischen Leben auseinandergesetzt, habe aber Kommentare zum Lebensstil der Expats bewusst ausgespart und sich zu Modefragen nur geäußert, insofern diese relevant für die Beobachtungen der französischen Bevölkerung war.¹⁷⁷ Ihr Pseudonym Genêt „obscures the biography, gender, and politics of the writer, [...] but the name simultaneously attributes an individual perspective to the content.“¹⁷⁸ Flanners Stil empfindet sie als grundsätzlich humorvoll: „Flanner couches her culturally reflexive irony and critique in a humor that was accepted, even conventional among women writing for middlebrow magazines.“¹⁷⁹ In *The Metropolitan as Master Subject: Janet Flanner's „Paris Letters“*¹⁸⁰ (2010) argumentiert Jeffrey Gonzales, Flanner habe US-Amerikaner:innen durch ihre Kolumnen die Möglichkeit gegeben, sich gegenüber den Menschen in Frankreich als überlegen zu inszenieren. Er vergleicht Flanners frühere Artikel mit der Reiseliteratur einer

¹⁷² Ober Mannon, Bethany: Kay Boyle, Janet Flanner, and the Public Voice in Women's Memoir. In: *Contemporary Women's Writing* 11/2, July 2017, S. 184-200, hier S. 184.

¹⁷³ Ober Mannon: *Public Voice*, S. 185.

¹⁷⁴ Ober Mannon: *Public Voice*, S. 186.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 191.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 191.

¹⁷⁷ Ober Mannon: *Public Voice*, S. 193.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 195.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ Gonzales: *Master Subject*, S. 41-56.

imperialistischen Ära, da diese ihren Leser:innen ebenso erlaubt hätten, fremde Territorien als nach ihren Vorstellungen formbar anzusehen. Weiter postuliert er, Flanners autoritäre Stimme „allows her to shape a model of mastery in the form of *New Yorker*-style ‘sophistication’ that rewrites the cultural exchange between metropolises.“¹⁸¹ Flanner gebe Leser:innen die Erlaubnis, sich als Nation zu begreifen, die die Welt beherrschen wolle.¹⁸² Ich halte es wie Ober Mannon und sehe in dieser scheinbaren Überlegenheit einen sarkastischen und ironischen Stil, der zum Markenzeichen der Autorin geworden ist.

Flanner widersteht, Gendernarrative zu offensichtlich in ihre Texte zu verflechten, auch persönliche Beziehungen und das emotionale Innenleben spart sie aus, eine manipulative Lesart ist hier laut Ober Mannon fehl am Platz, „because the insights that mobilizes the writing of their memoirs lie elsewhere.“¹⁸³

Lindsay Starck wiederum definiert Flanners Schreiben in Kriegszeiten als „High-Class Gossip“¹⁸⁴, da sie mit den ironischen Gegensätzlichkeiten zwischen französischer und US-amerikanischer Kultur spiele, um den Leser:innen des *New Yorker* das Gefühl zu geben, ihre Kultur „might be actually something significant after all.“¹⁸⁵ Diese textliche Überlegenheit ist unweit von Gonzales‘ Theorie angelegt – und doch liefert Starck treffende Argumente, die sich auf das kulturelle Leben beziehen, nicht auf geopolitische Interessen. Dabei würde Flanner alles mit einer gleichbleibenden Distanz sehen, egal, welches Thema sie behandle. Immer seien ihre Gedanken clever und anspruchsvoll formuliert. Durchaus habe sie einen Sinn dafür gehabt, eine überlegene Rolle in der Welt anzunehmen, dies sei allerdings eng verwoben mit dem Hausverständnis des *New Yorker*.¹⁸⁶ Starck weist außerdem darauf hin, dass Flanner in den Zwischenkriegsjahren ihr Sujet ausgetauscht habe: „In the 1930s, she replaced her paragraphs on fashion with paragraphs on politics.“¹⁸⁷ Dies ist eine wichtige Parallele zur Themengestaltung Lee Millers, die ebenso weiblich konnotierte Themen in ihren Reportagen mitdachte beziehungsweise stark davon beeinflusst war.

Catherine Keyser argumentiert, dass die vermeintliche Oberflächlichkeit „weiblicher Themen“ wie Materialismus, Mode und Aussehen die Forschung viel zu lange davon

¹⁸¹ Ebenda, S. 42-43.

¹⁸² Ebenda, S. 43.

¹⁸³ Ober Mannon: *Public Voice*, S. 197.

¹⁸⁴ Starck: „High-Class Gossip“, S. 1.

¹⁸⁵ Starck: „High-Class Gossip“, S. 3.

¹⁸⁶ Starck: „High-Class Gossip“, S.4.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 5.

abgehalten hätte, sich den „‘smart‘ female magazine writers“ des 20. Jahrhunderts zuzuwenden. Sie sieht in den humorvollen Kolumnen ausgewählter Journalistinnen bei der *Vanity Fair* und dem *New Yorker* einen Ort, an dem literarische Strategien entwickelt wurden, um feststehende Geschlechterrollen zu kritisieren.¹⁸⁸ Starck argumentiert daran anschließend, dass diese Strategien den Einfluss des „modernist gossip“¹⁸⁹ breiter aufzeigten und nicht rein als „women’s talk“ abgelehnt werden sollten – im Gegenteil, „it actually serves crucial social and political functions such as establishing trust, forming alliances, managing reputations, and navigating social norms.“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Keyser, Catherine: *Playing Smart: New York Women Writers and Modern Magazine Culture*. New Brunswick & New Jersey & London: Rutgers University Press 2011, S. 2.

¹⁸⁹ Starck: „High-Class Gossip“, S. 5.

¹⁹⁰ Ebenda.

3 Lee Millers Semantik: Glorifizierung, Alkohol und Deutschenhass

Zox-Weaver schätzt Millers historischen Einfluss als Kriegsberichterstatterin des *Good War* als signifikant ein: „Her role as the only woman combat photographer to accompany troops during the European campaign allowed her to bear witness through her medium and serve as an active producer of historical meaning.“¹⁹¹ Dies liegt zum Teil an der Ausrichtung ihrer Reportagen rund um die eigene Person. Sichtbar wird dieser Fokus auch in ihren Fotografien: „[...] in self-portraits Miller explored and consolidated her own image.“¹⁹² Diese Aussage steht nur scheinbar im Kontrast zu Karin McLoughlins Behauptung: „Lee Miller was both celebrated in the war zone and looked straight through.“¹⁹³ Selbst diese Anomalien hätten zur Reproduktion von „contemporary and later historiographical trends of constructing women in World War II“ geführt.¹⁹⁴ Andere Beobachtungen bringen Zox-Weaver zu der Annahme, dass das Selbstbild Millers als eine der ersten weiblichen Kriegsreporterinnen eine wichtige Rolle spielte. So war sie stets darum bemüht, einen Mythos um sich zu konstruieren, wie es bei ihren männlichen Kollegen bereits üblich war.¹⁹⁵ Erkennbar wird dies besonders in Millers Reportage *The Siege of St Malo*. Darin arbeitet die Autorin an der Implementierung eines Selbstbildes – und benutzt eine dezidiert männlich konnotierte Kriegssprache. Miller beschreibt in dem Text, wie sie eine französische Kollaborateurin hinters Licht führt:

She caught sight of our French resistance guard and threw herself on me, weeping and kissing my hands and clasping me around the legs. I couldn't slap her, as I would have done to another hysteric, as possibly the French would take it as an encouragement for more haircutting episodes and vengeance treatments. I had to put my arm around her and take her up to my pal Frank Nassburgh's room and tell him in a gentle, hypocritical voice in English that he must keep her there, and act as if he were protecting her.¹⁹⁶

¹⁹¹ Zox-Weaver: War in *Vogue*, S. 132.

¹⁹² Zox-Weaver: Women modernists, S. 155.

¹⁹³ McLoughlin, Kate: Glamour goes to war: Lee Miller's writings for British Vogue, 1939-45, *Journal of War & Culture Studies* 3/3, 2011, S. 335-347, hier S. 341.

¹⁹⁴ McLoughlin: Glamour, S. 346.

¹⁹⁵ In einer Studie von 2017 über die Beziehungen zwischen *Gender* und *Language*, bezieht sich Joanna Pawelczyk auf Turpin und Connell, die 1998 festgestellt hatten: "The military has always been associated with the hegemonic masculinity and its dominant values." Vgl. Pawelczyk, Joanna: "It wasn't because a women couldn't do a man's job": uncovering gender ideologies in the context of interviews with American female and male war veterans. In: *Gender and Language* 11/1, 2017, S. 121-150, hier S. 122.

¹⁹⁶ Miller: St Malo, S. 39.

Die Inszenierung als vermeintliche Retterin ist Millers Reportagen immanent; sie verkauft Leser:innen ihr Eingreifen als kriegerische Notwendigkeit. Es ist eine der wenigen Szenen, in die Miller sich als Figur hineinbeschreibt; dies ein wichtiger Parameter des erst später populär gewordenen *New Journalism*.¹⁹⁷ Auch die Glorifizierung der eigenen Rolle ist wichtig, denn das Mädchen der feindlichen Seite schmeißt sich Miller zu Füßen, ist abhängig von ihr. Miller wird sie nicht vor der französischen Sicherheitspolizei retten, sondern sie ihr ausliefern, weiß daher um ihre eigene Machtposition. So führt Miller dieses zu einem Soldaten, den sie als „pal“ anspricht, damit dieser das Mädchen (vermeintlich) schützen möge, denn die wagemutige Kriegsberichterstatterin schützt sich am besten immer noch selbst. Um das Mädchen zu beruhigen, müsse sie eine hypokritische Sprache anwenden, erläutert sie weiter, das heißt, außerhalb ihres eigentlichen Charakters reagieren, um die Situation möglichst befriedigend für alle zu lösen – außer für sich selbst: „I felt horribly Judas, saying the things I had found out about her in a voice that sounded to her as if it were in her defence.“¹⁹⁸ Miller heroisiert damit ihr rationales Verhalten, welches sie in diesem Moment über ihre moralischen Ansprüche stellt. Auch sind ihre machtdefinitiven, körpersprachlichen Bewegungen traditionell einer männlichen Körperrolle zugeschrieben, zumindest wie sie aus dem Hollywood der Kriegsjahre bekannt sind¹⁹⁹ – eine Rolle, die Lee Miller jederzeit auszufüllen bereit ist. Miller befindet sich in einer Legitimationsdebatte ihrer Handlungen, die gerade im Krieg für den Erfolg entscheidend war: Der Text verschmilzt mit den Einstellungen der *Troops*, jegliches Mitgefühl muss weichen, um das Anliegen des *Good War* nicht zu gefährden. Geht es vordergründig um die vermeintlich hysterische Frau, wirkt Millers Verhalten in Kriegszeiten normalisiert – und dem der Soldaten ähnlich. Conekin schreibt dazu: „Miller’s identification with the US soldiers she had followed across the battlefields of Europe for the past years seems complete here.“²⁰⁰ Millers Eigenglorifizierung ist also immer in Bezug auf ihre Identifikation mit den *Troops* zu verstehen.

Als Fotografin hätte es möglicherweise einen Konflikt gegeben, an dieser Stelle einzugreifen. Als Autorin konnte sie sich selbst in den Text mit einschreiben.

¹⁹⁷ Dow, William E.; Maguire, Roberta S.: *The Routledge Companion to American Literary Journalism*. New York & London: Routledge 2020, S. 151.

¹⁹⁸ Miller: *St Malo*, S. 39.

¹⁹⁹ Vgl. *Casablanca*. Regie: Michael Curtiz, USA 1942 und *Gone With The Wind*. Regie: Victor Fleming, USA 1939.

²⁰⁰ Conekin, Becky E.: Lee Miller: Model, Photographer, and War Correspondent in *Vogue*, 1927-1953. In: *Fashion Theory* 10/1-2, 2006, S. 97-126, hier S. 112.

Susan Sontag kritisiert in ihrem Essay über die Fotografie, dass Reporter:innen im Kriegsgeschehen lediglich den Auslöser drückten, dadurch aber unweigerlich eine Machtposition annehmen würden: „To photograph is to appropriate the thing photographed“.²⁰¹ Das schließt ein, dass diese nicht viel mehr unternehmen können, um die Leiden der fotografierten Menschen zu lindern, als das Leid festzuhalten. Es geht in dieser Disziplin lediglich um die Aufgabe der Dokumentation und damit Repräsentation. Miller nahm in ihren Reportagen die außergewöhnliche Möglichkeit wahr, jene Diskrepanzen aufzuarbeiten. Indem sie sich dem Text zuwendet, erschließt sie als Kriegsphotografin eine neue Ebene, auf der sie Teile ihrer öffentlichen Persona transportieren und Stellung beziehen kann – indem sie Menschen rettet und über deren Schicksal entscheidet. Sie ist nicht nur hinter die Kamera gekettet und in der Rolle der voyeuristischen Berichterstatteerin gefangen, sondern kann aktiv dazu beitragen, ihr idealisiertes Selbstbild den Leser:innen näherzubringen. Sontag empfindet die textliche Arbeit allerdings als authentischer:

Aber das gedruckte Wort scheint ein weniger trügerisches Mittel zu sein, um die Welt auszulaugen, sie in einen Gegenstand der Vorstellung zu verwandeln, als das fotografische Bild, das heute den größten Teil der Kenntnisse vermittelt, die der Mensch vom Erscheinungsbild der Vergangenheit und von der Spannweite der Gegenwart besitzt.²⁰²

Dabei sei das, was über eine Person geschrieben wird, im Grunde reine Interpretation, eine Fotografie nur ein Teil der „Miniaturen der Welt“.²⁰³ Indem Miller die Machtposition, die im Krieg traditionell Männern zugeschrieben wird, textlich einnimmt, könnte man ihr einerseits Selbsthierisierung vorwerfen. Viel schlüssiger erscheint mir die Einsicht, dass das Mitdenken des Gender-Aspekts bei Miller eine weitere Ebene in den Text trägt: In ihrer Machtposition gibt sie Frauen an der *Home Front* die Möglichkeit, sich in Zeiten des Krieges in diese heroische Position zu imaginieren, indem sie sie aufschreibt, vom Männlichen ausgehend umdeutet, und damit auch für ihre Leserinnen erfahrbar macht. Sontag sieht diese Möglichkeit einer Umdeutung auch in der Fotografie. Sie erklärt, dass in der amerikanischen Kultur das Fotografieren eine wichtige Doppelfunktion übernimmt. Zum einen geht es darum, Leid einzufangen und dieses der Welt zu präsentieren, wobei auch eine gewisse Sättigung des Leids entstehe.²⁰⁴ Zum anderen soll die Fotografin selbst ins Scheinwerferlicht

²⁰¹ Sontag, Susan: *On Photography*. 6. Auflage, New York: Farrar, Straus and Giroux 1978, S. 5.

²⁰² Sontag, Susan: *Über Fotografie*. 18. Auflage, Frankfurt/Main: Fischer 2008, S. 10.

²⁰³ Sontag: *Fotografie*, S. 10.

²⁰⁴ Sontag: *Über Fotografie*, S. 26.

gerückt werden. Sie nimmt Bezug auf Whitmans Versuch einer Kulturrevolution in *Leaves of Grass* (1855). Der sah keinen Widerspruch darin, „die Kunst zum Werkzeug der Identifikation mit der Gemeinschaft zu machen und gleichzeitig den Künstler als ein heroisches, romantisches, sich selbst zum Ausdruck bringendes Ich zu verherrlichen.“²⁰⁵ Dies versucht Miller deutlicher auf textlicher Ebene, wo sie durch das geschriebene Wort als heroische Kriegsberichterstatterin sichtbar wird. Hierzu bedient sie sich einiger Topoi der männlichen Kriegsberichterstattung. So spielt neben der Held:innenrolle der Autorin auf kämpferischer Ebene auch der Alkohol eine wichtige Rolle. Auf dem Rückweg zur Front erwähnt sie einen kurzen Halt, bei dem nicht nur über Kriegstaktiken gesprochen wird, sondern sie sich mit den *Troops* ein Glas Calvados – eine Art Apfelbranntwein – genehmigt. Sie schließt diese Passage dahingehend auch passend heroisch-determiniert: „It was night, and my day was done.“²⁰⁶ Indem sie ihren Alkoholkonsum in den Fokus rückt, transportiert sie ihre Signifikanz als Frau für die kriegerischen Vorhaben, die sich gleich wie Soldaten verhält oder vom Kriegsgeschehen ausgelaugte Kriegsreporter.²⁰⁷ Viel wichtiger erscheint mir aber, was passiert, nachdem sie sich mit einer Erkältung in das Spital zurückzieht:

I entangled myself with distaste in the blankets of the German nurses. There were occasional sharp bursts of ack-ack during the night and I put my helmet on sideways, the way I'd been shown. [...] I felt infinitely more secure with a millimeter of canvas as a bulwark against the enemy than I felt in London with bricks against the enemy bombers. It was probably the knowledge that I was surrounded by hundreds of helpless people who couldn't even put on a helmet if they'd had one.²⁰⁸

Dass Miller sich den Helm aufsetzt, erscheint logisch, schließlich ist sie an der Front und muss sich schützen. In dem ordnungsgemäßen Aufsetzen des Helms steckt gleichzeitig eine selbstbewusste Aneignung des vermeintlichen Männerberufes, des tapferen Soldaten, der kühn in den Krieg zieht und sich den Helm zurechtrückt, bevor er den heldenhaften Kriegstod für sein Land stirbt. Jean Gallagher sieht in dieser Handlung das Erkennen eines „status as a female war photographer: like the photographs she takes, the painted visor both invokes and blocks wartime vision, both protects and disarms.“²⁰⁹

²⁰⁵ Ebenda, S. 34.

²⁰⁶ Miller, Lee: *Unarmed Warriors*, In: Penrose, Anthony (Hg.), *Lee Miller's War. Beyond D-Day*. London: Thames & Hudson 2005, S. 15-30, hier S. 23.

²⁰⁷ Hemingway implementiert den Alkohol ebenfalls prominent in seiner Reportage wie beispielsweise bei einer Begegnung mit Partisanen: „I took a long drink from the bottle and it turned out to be a highly alcoholic liqueur tasting of oranges and called Grand Manier.“ Vgl. Hemingway: *Paris*, S. 246.

²⁰⁸ Miller: *Unarmed*, S. 23.

²⁰⁹ Gallagher: *Female Gaze*, S. 86.

Miller stellt in der obigen Passage die Soldaten gegen die vermeintlich schwachen „German nurses“, die nicht wüssten, wie sie sich einen Helm aufsetzen. Ein weiteres Mal ist es Miller, die im Gegensatz zu anderen Frauen genau weiß, wie sie sich im Krieg zu verhalten hat – ihre starke weibliche Rolle profitiert von der behaupteten Schwäche der anderen. Denn an der Front sieht sie sich auf einer Ebene mit den *Troops*. Das zeigt der Anreiseweg im Konvoi, aber auch der Alkoholkonsum, dem Miller mit Männern frönt, um die Belastungen des Krieges auszuhalten. Dieser ist, wenn man so will, auch ein literarisches Motiv, das von Schriftsteller:innen seit Jahrzehnten weitergetragen wird. Dazu schreibt Olivia Laing in ihrem teils wissenschaftlich aufbereiteten *travel memoir* in dem sie die Geschichten der Persönlichkeiten aufsucht, die stark mit dem Mythos Alkohol verbunden waren: „I wanted to know why writers drink, and what effect this stew of spirits has had upon the body of literature itself.“²¹⁰ Auf fast 300 Seiten untersucht sie den Mythos Alkohol innerhalb des Literaturfeldes, der viele Schriftsteller:innen umgibt und den sie am Ende als reine Suchtkrankheit dekonstruiert.²¹¹ Miller schreibt sich dennoch in eine literarische, alkoholisierte Tradition hinein, es gibt in ihren Reportagen wenige, prägnante Zeilen, die aus diesen Gründen genderperspektivisch bemerkenswert sind. Immer wieder verbindet Miller die alkoholischen Episoden mit Kampfhandlungen an der Front. Sie schreibt in *The Siege of St Malo* über einen Angriff:

[...] and we were spattered with brick fragments and branches and dirt. Knoblock and his driver had gone back to sleep, but I had a crashing headache which was a lesson in not drinking immature cognac, captured or not.²¹²

Diese Bemerkung ist humorvoll, wenigstens aber süffisant und allenfalls transgressiv in Bezug auf die Erwartungen an Frauen im Krieg: Ihre Angst vor dem feindlichen Angriff steht nicht im Vordergrund, auch nicht die lebensbedrohliche Situation, sondern der Alkoholkonsum, der ihr einen Kater beschert. Dies ist nicht nur eine weitere Legitimation, ihre Reportagen mit jenen Flanners, Hemingways und den Autor:innen des *New Journalism* zu vergleichen, sondern zeigt, inwiefern sich Miller dem konstruierten Selbstbild des Kriegsberichterstatters – hier in seiner mystifizierten, männlichen Form – ermächtigte. Dazu fasst Barbara Korte über die Selbstheroisierung von Kriegsberichterstattern zusammen: „As

²¹⁰ Laing, Olivia: *The Trip to Echo Spring. On Writers and Drinking*. New York: Picador 2013, S. 7.

²¹¹ Laing: *Echo Spring*, S. 7.

²¹² Miller: *St Malo*, S. 45.

an ‘outstanding’ kind of journalist, war correspondents took hold in the cultural imaginary very soon after their profession had been created in the mid- 19th century. Almost instantly the profession generated myths and celebrities [...]“.²¹³

Einen dramaturgischen Höhepunkt erfährt Millers Beziehung zum Alkohol, als sie für einige befreundete Soldaten in einem Weinkeller eine Auswahl treffen soll. Sie begreift sich als Sommelieuse, wählt die passenden Weine für die Soldaten und greift letztlich zu „wines from Beaune and some half bottles of Bordeaux, to which I had a sentimental attraction“.²¹⁴

Es folgt eine Ansprache eines Majors, ein kurzes Trinkgelage mit den *Troops*: Miller unterscheidet nicht mehr zwischen sich als Journalistin und den Soldaten als Kämpfende, sie ist in die Gruppe übergegangen. Diese textliche Entscheidung, in der sie sich in den Mittelpunkt schreibt, lässt sich auch als unzuverlässige Erzählposition im Sinne einer Selbststilisierung begreifen.

Es stellt sich weiter die Frage, warum Leser:innen der *Vogue* an einer Weinauswahl interessiert sein sollten. Diese Szene dient womöglich als Signifikat der Kennerin einer elaborierten französischen Kultur – inmitten einer Kriegshandlung, die einigen Soldaten das Leben kosten wird. Zox-Weaver hat hierzu bereits festgestellt:

In disrupting her correspondence with coverage of Paris fashions, *Vogue* essentially asks Miller to participate in looking away from war’s damage and the fragmented male body, and to offer fantasies of female beauty and fulfillment that allow everyone to return to ‘normal’.²¹⁵

Die Erwähnung französischer Weine legitimiert damit das Verschleiern der Kriegsleiden. Es geht jedoch auch um das Verhältnis der US-Amerikaner:innen zur französischen Kultur, was Janet Flanner in ihren Kolumnen ebenso rhetorisch anzusprechen wusste.²¹⁶ Miller zeigt sich in dieser Szene jedenfalls nicht nur sprachlich bewandert – kann also die Weinetiketten entziffern –, sondern weiß, welchen Wein sie den Soldaten anbieten muss. Es ist dies eine ungewöhnliche Antwort auf die weiblichen Rollenzuschreibungen im Kriegsalltag: Denn indem Miller die gute Gastgeberin gibt, füllt sie unbewusst die Rolle der Frau aus, die den Haushalt aus moralischen Gründen in Schuss halten muss, während der Soldat an der Front

²¹³ Korte, Barbara: *Represented Reporters. Images of War Correspondents in Memoirs and Fiction*. Bielefeld: transcript 2008, S. 11-12.

²¹⁴ Miller: *St Malo*, S. 53. Bemerkenswert ist hier der Ton, der auch von Hemingway stammen könnte.

²¹⁵ Zox-Weaver: *War in Vogue*, S. 147.

²¹⁶ Vgl. Starck: “High-Class-Gossip”, S. 2.

um sein Leben kämpft. Im Machtspiel zwischen Miller und den *Troops*, hat sie sich durch ihren Willen einen Platz an der lebensbedrohlichen Front erarbeitet und steht mit ihnen im freundschaftlichen Verhältnis. Vereinzelt kippt sie in alte Rollenbilder, wenn sie die *Troops* mit Alkohol versorgt oder andere Frauen ausliefert, indem sie sie in ein binäres System der Stärke/Schwäche einordnet.²¹⁷ Ihrer Arbeit kann Miller zu diesem Zeitpunkt jedenfalls nicht mehr nachgehen, immer wieder wird diese von Schüssen und Bombenhagel unterbrochen. Die Frustration und das Leid des Krieges erlebt sie durch die Augen eines Wesens, welches als Projektion ihrer negierten Schwäche fungiert: „It didn’t work, because someone shot at the window anyway, so I lay in darkness watching the men climb the hill while a cat trapped somewhere howled its life away.“²¹⁸

Ein weiteres inhaltliches Motiv ist Millers Aversion gegen die Deutschen, die sie schon vor ihrer Akkreditierung kultivierte und Zeit ihres Lebens aufrechterhielt. Dies ist deswegen wichtig, weil wir auf semantischer Ebene Metaphern kennenlernen werden, die sich mit der Schuld der Deutschen beschäftigen. Carolyn Burke, Lee Millers wichtigste Biografin, verortet Miller als instinktiv „anti-German“.²¹⁹ Laut Zox-Weaver lassen Millers Fotografien eine ästhetische und künstlerische Interpretation ihres Verhältnisses zu den Deutschen zu, was auch am Medium liegt²²⁰. Ihre Textreportagen jedoch weisen eine klare Haltung gegenüber deutschen Soldaten und Zivilist:innen auf, die sie unter anderem als „Kellerwürmer“²²¹, oder ironisch als „Tourist:innen“ ihrer eigenen Schuld bezeichnet. Die durch das Konzentrationslager schlendern wie durch einen Vergnügungspark und dabei weder Mitleid noch Empathie für die Opfer empfinden – weil sie sich selbst als Opfer der Nazi-Politik sehen.²²² Damit ist Miller textlich auf Alliiertenlinie, und doch muss uns die Vehemenz dieser Beobachtungen auffallen. Antony Penrose beschreibt im Nachwort von *Lee Miller’s War* ihren Deutschenhass mit einer persönlichen Anekdote:

The sight of German tourists or the sound of the spoken language always made her bristle but she would never explain why. When Jackie Knight, her old friend from her New York studio

²¹⁷ Miller: *St Malo*, S. 39.

²¹⁸ Miller: *St Malo*, S. 53-54.

²¹⁹ Burke, Carolyn: *Lee Miller. A Life*. New York: Knopf 2005, S. 249.

²²⁰ Die Autorin ortet die Gegensätzlichkeit in den Fotografien Millers in einem ästhetischen Empfinden der Fotografin, um den Fall des Dritten Reichs in den verschiedensten Facetten darzustellen: “Through proximity, intervention, and juxtaposition, Miller produces ambivalent photographic responses to the varied images of a demolished Third Reich.“ Vgl. Zox-Weaver: *Women modernists*, S. 191.

²²¹ Miller, Lee: *Germany, the War that is Won*. In: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller’s War. Beyond D-Day*. London: Thames & Hudson 2020, S. 161-187, hier S. 166.

²²² Miller: *Germany*, S. 165.

days married a German, Lee simply tapered off all contact. [...] This seemingly irrational hatred of Germans persisted to her dying day as did her total secrecy about her work.²²³

Dies erklärt auch Millers zynischer werdenden Ton zum Kriegsende, der insbesondere in den Reportagen über das Konzentrationslager Dachau seinen vorläufigen Zenit findet. Damit war Miller allerdings keine Ausnahme unter Kriegsberichterstatte:r:innen. Knightley hat dazu festgestellt: „It required correspondents of exceptional ability to convey the full horror of the concentration camps.“²²⁴ Auch die besten unter ihnen konnten bei dem Anblick dessen, was die Nazis hinterlassen hatten, keine streng neutrale Berichterstattung gewährleisten. Gleichzeitig waren sie sich darüber bewusst, dass sie die Glaubwürdigkeit der Horrorgeschichten aufrecht erhalten musste, um Leser:innen nachhaltig darüber aufzuklären: So etwas sollte nie wieder passieren.²²⁵ Lee Miller nutzte auf fotografischer Ebene vorrangig künstlerische Elemente, um diesen Punkt klarzumachen. Es finde sich, so Beryl Pong, in Millers Texten neben dem Humor ein Hang zum Surrealismus: „Both are evident in her documentation of the bizarre juxtapositions created by bomb blasts, and in her often-playful portraits of women in wartime.“²²⁶

Millers Biografin Burke beschreibt den Moment, in dem Millers antideutsche Haltung sich festigte, nachdem sie mit Gefangenen eines Gestapo-Gefängnisses gesprochen hatte:

The prison symbolized Nazism, she felt, and its acceptance by the population. ‘This went on in a great German city, where the inhabitants must have known and acquiesced or at the very least suspected and ignored the activities of their lovers and spouses and sons.’²²⁷

Ihre Reportagen lassen kein gutes Haar an den Deutschen. Dabei hat sie es nicht nur auf die Soldaten abgesehen, sondern auf Zivilist:innen. War Lee Miller unter den Voraussetzungen der Zensurbehörde und den Vorgaben der *Vogue* als akkreditierte Journalistin an die Front gelangt, die die Perspektive der US-amerikanischen Seite vertrat²²⁸, brachte sie ihren persönlichen Hass in ihr Schreiben mit ein. Auch Johnson und Lakoff stellen zur kognitiven

²²³ Penrose, Antony: Afterword. In: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller’s War. Beyond D-Day*, London: Thames & Hudson 2020, S. 204-206, hier 204.

²²⁴ Knightley: *First Casualty*, S. 328.

²²⁵ Knightley: *First Casualty*, S. 329.

²²⁶ Pong, Beryl: *Lee Miller: A Woman’s War* by Hilary Roberts (Review), In: *Modernism/modernity* 23/4, November 2016, S. 905-910, hier S. 906.

²²⁷ Ebenda.

²²⁸ Miller-Herausgeber Antony Penrose erzählt im Nachwort anekdotisch zu den Original-Manuskripten: “Frequently the censor had blue penciled or razored out whole sections containing dates and names which was far more confusing to me than it would have been to the enemy.” Penrose: Afterword, S. 205.

Metapherntheorie fest, dass die Objektivität von Journalist:innen ein reiner Mythos sei²²⁹ – dies kommt bei psychischen Ausnahmesituationen, die im Krieg kulminieren, besonders zum Tragen und sollte hier nicht unterschätzt werden: „In Western culture as a whole, objectivism is by far the greater potentate, claiming to rule, at least nominally [...]. But as we have argued, objectivism is a myth.“²³⁰

Wichtig ist, in welcher Tradition und auch innerhalb welcher journalistischen Paradigmen Miller über Krieg und Konzentrationslager berichtete. Es gibt einige Textbeispiele von Kriegsreportern, die aus befreiten KZs berichteten; eine emotionale Distanziertheit war unabhängig vom Geschlecht – nicht mehr gewährleistet.²³¹

Millers‘ Metaphern aber auch literarische Stilmittel zu Mode, Selbstheroisierung und zu den Deutschen werden nach dieser kurzen Etablierung ein Hauptfokus in der Analyse sein, und zwar aus gutem Grund: Es finden sich in ihren Texten progressive Sprachbilder, die wie bei Flanner stark an den *New Journalism* erinnern. Es lohnt sich, diverse Zeichen und Codierungen semantisch zu überprüfen, um die Bedeutsamkeit der Texte für die Kriegsreportage im vollen Umfang begreifen zu können.

3.1 Krieg auf dem Laufsteg

Das Verflechten von Kriegsberichterstattung und Modethemen steht zweifellos im Zentrum der Texte Millers wie Conekin schreibt: „Miller wove together strands of war and fashion reporting, pointing out the political importance of French fashion during the war.“²³² Damit habe sie von ihren Erfahrungen im Modebereich profitiert und sich vom Großteil der Kriegsreportagen abgehoben:

Her articles overflowed with rich descriptions of her sensual impressions of the scene of war [...] – smells, and especially sights, which she frequently described in terms of high art, and the details of clothing, bodies, and hair. These references speak to Miller’s extraordinary eye, honed by her experiences of the previous two decades where she often had been at the center of the fashion and art worlds, first as model and then as a photographer.²³³

²²⁹ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 185.

²³⁰ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 189.

²³¹ Edward R. Murrow schreibt über das Konzentrationslager Buchenwald: “For most of it I have no words.” Vgl. Murrow, Edward R.: *For Most of It I Have No Words.* In: *Reporting World War II. Part Two.* New York: The Library of America 1995, S. 681-685, hier S. 685.

²³² Conekin: *Model*, S. 107.

²³³ Conekin: *Model*, S. 195.

Exemplarisch für das reichhaltige Feld an Mode-Bezügen bei Miller steht die Reportage *Unarmed Warriors* (1944), die von einem Evakuierungsspital in der Normandie handelt. Die Reportage wurde rund zwei Monate nach dem D-Day zur Publikation in der *Vogue* freigegeben und erzählt hauptsächlich von den Krankenschwestern vor Ort. Diese Themenvorgabe folgte auf Wunsch des *US State Department of War*, Frauen für den Krieg medial zu rekrutieren.²³⁴ Miller steigt mit dem Bild eines Friedhofs von über 6.000 US-amerikanischen Gefallenen ein, beobachtet aus der Vogelperspektive: „As we flew into sight of France I swallowed hard on what were trying to be tears and remembered a movie actress kissing a handful of earth.“²³⁵ Die Orientierungsmetapher des Fliegens „into sight of France“, die ein Hineinfliegen in den Kriegsschauplatz vorgibt und die Reporterin ins Geschehen trägt, wird zunächst durch den Flug über Frankreich konterkariert, immerhin steht die Reporterin damit „über den Dingen“. Dies ist eine klassische *container metaphor*, die über das visuelle Feld organisiert wird: „The metaphor is a natural one that emerges from the fact that, when you look at some territory (land, floor, space, etc.), your field of vision defines a boundary of the territory [...]“²³⁶ Andererseits bietet die Orientierungsmetapher moralische Orientierung. Lakoff und Johnson definieren die *orientational metaphor* mit Systemen wie „HAPPY IS UP; SAD IS DOWN“²³⁷ und weisen den Raumzuschreibungen damit Orientierungspotenzial zu: „Spatialization metaphors are rooted in physical and cultural experience; they are not randomly assigned.“²³⁸ Ebenso zeigt Andrew Goatly in dem Kapitel *Important is Central*, wie Objekte in Metaphern sphärisch eingeteilt werden: „However this arises, we have a notion of centre and periphery and the idea that what is central is more important than what is on the edge.“²³⁹

Für Miller ist damit das „In-Sicht-Fliegen“ für den Fortgang der Reportage wegweisend, denn sie fliegt über den Krieg hinweg; erst danach wird sie direkt in den Konflikt hineingehen. Für eine solche Deutung sprechen weitere Orientierungsmetaphern wie

²³⁴ Carter Olsen: *Gender Judo*, S. 432.

²³⁵ Ebenda. In der deutschen Übersetzung von 2013 wird die Melodramatik ausgespart und hat lange nicht das Pathos wie im Original: „Kaum flogen wir über Frankreich, kamen mir fast die Tränen, und ich dachte an eine Filmschauspielerin, die eine Handvoll Erde küsste.“ Dies ist insofern interessant, da zwischen dem Originaltext und der Übersetzung fast sieben Jahrzehnte liegen und das deutschsprachige Publikum filmische Rollen kulturell aus eigener Sichtweise interpretieren. Vgl. Miller, Lee: *Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944–1945. Reportagen und Fotos*. 2. Auflage, München: btb 2015, S. 25.

²³⁶ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 30.

²³⁷ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 15.

²³⁸ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 18.

²³⁹ Goatly, Andrew: *Washing the Brain. Metaphor and Hidden Ideology*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing 2007, S. 40.

beispielsweise der Gang „in das Herz des Konflikts“ oder das Gefühl „mittendrin statt nur dabei“ zu sein. Diese Interpretation passt wiederum zu Millers pathetischer Aussage: „I swallowed hard on what where trying to be tears“, die trotz der anfangs neutral wirkenden Vogelperspektive eine emotionale Beteiligung voraussetzt. Gleichzeitig wird eine vermeintlich weibliche Sicht auf den Kriegsschauplatz konstruiert. Zox-Weaver erkennt in dieser Geschlechts-Implication, dass Miller mit stereotypen Rollenbildern bewusst spielt: „The irony of her posture may indeed serve as a gratuitous gesture toward the *Vogue* readership, but it also recalls melodramatic interpretations of women’s wartime roles [...]“²⁴⁰

Einer der wichtigsten Hollywoodfilme, der für eine Beteiligung der USA im *Good War* wirbt²⁴¹, ist *Casablanca* (1942).²⁴² Der Film war zwei Jahre vor Erscheinen von *Unarmed Warriors* in die Kinos gekommen und zeichnet mit Ingrid Bergman ein devotes Frauenbild: „Her plea for her husband is replete with hero-worship [...]“²⁴³ Maureen Sabine schreibt in ihrem Artikel über die Rolle von Bergman, sie sei „Madonna’s wartime face as the Virgin of Sorrows.“²⁴⁴ In dieser filmischen Sprache evoziert Lee Miller derartige Repräsentationen weiblicher Identifikationsfiguren. Dadurch, dass sie diese Rolle ablegt, sobald sie mit dem Flugzeug auf den Boden aufsetzt und zur Kriegsreporterin wird, ist die Identifikation mit der filmisch forcierten Rolle aufgebrochen, nun ist sie „mittendrin“ – im Evakuationshospital am Omaha Beach, in dem 40 Krankenschwestern und 40 Ärzte unaufhörlich Schwerverwundete operieren, die die neue Frontlinie verteidigen müssen. Auffällig ist hier, dass Farben in der Beschreibung eine wichtige Rolle spielen:

The surgical tent had a white floor and white walls, and white mosquito netting shut off the vestibule from the operating tables. A wing opened out for the preparation of dressings and instruments. The surgeons were changed from their olive ‘fatigues’ into white gown, face mask and coif. Discarded helmets were on the floor. [...] The wounded were deposited on

²⁴⁰ Zox-Weaver: War in *Vogue*, S. 131.

²⁴¹ Alan Sennett hat in seinem Artikel dargelegt, dass der Film nicht von Anfang an als Propagandafilm gedacht war, aber in diese Richtung hin produziert wurde. Er kommt dennoch aufgrund des bis heute andauernden Filmerfolgs zum Schluss: „As the history of wartime Hollywood demonstrates, there is no necessary conflict between propaganda and profit.“ Vgl. Sennett, Alan: Play It Again, Uncle Sam: *Casablanca* & US Foreign Policy. In: *Journal of Popular Film & Television* 37/1, Spring 2009, S. 2-8, hier S. 8.

²⁴² *Casablanca*, 1942.

²⁴³ Sabine, Maureen: Ingrid Bergman – A Modern Magdalene: ‘Saint to Whore and Back Again’ in *Casablanca*, *The Bells of St. Mary’s*, and *The Inn of the Sith Happiness*. In: *Theology & Sexuality* 13/1, 2006, S. 64-78, hier S. 65.

²⁴⁴ Ebenda.

the tables on the same litters, in the same khaki blankets as they came from the front. A few wore their battle-muddy boots.²⁴⁵

Durch den Fokus auf die Farbe Weiß wird visuell ein helles und neutral-klinisches Umfeld eröffnet. Dass die Chirurgen aus der olivfarbenen Arbeitsuniform in ihre weißen Kittel wechseln und damit metaphorisch eine neue Haut überziehen, als würden sie mit einem Outfitwechsel ein neues Image überstreifen, zeigt, dass sie zwischen mehreren Rollen jonglieren können, während die Krankenschwestern ausschließlich in weißen Kitteln gezeigt werden. Auch Verwundete werden anhand ihrer Kleidung beschrieben. Es ist ein von heroischen Mythen getragenes Kriegsoutfit, das sie abstreifen, wenn sie zu Verwundeten werden. Visuell wird dieser Eindruck ebenso unterstützt: „The discarded helmets were on the floor“. Mit dem Verlust der Helme und der Uniform haben die Soldaten einen Krieg der männlichen Performance verloren. Innerhalb des Mode-Frames, in dem die Leser:innen diese Kriegsreportage rezipieren, wird damit die Kleidung zur wesentlichen Metapher. Dafür spricht, dass der Mode-Aspekt von Miller stetig hervorgehoben wird. Wehling beschreibt den Framing-Vorgang wie folgt:

Frames haben einen selektiven Charakter. Sie heben immer bestimmte Gegebenheiten hervor, indem sie ihnen eine kognitive Bühne bereiten, und blenden andere Gegebenheiten aus, indem sie ihnen keine Rolle in dem Stück zuweisen, das auf dieser Bühne gespielt wird.²⁴⁶

Andere Teile werden ausgeblendet, denn Kriegshandlungen und die eigentliche Arbeit – das Operieren – treten in den Hintergrund. Über viele Abschnitte hinweg wechselt Miller zwischen den Beschreibungen der Kleidung und den oft hochkomplizierten Verwundungen der Soldaten, die sie detailreich schildert. Es wird hier eine vermeintliche Dichotomie zwischen dem Held:innentum – der Soldat würde sein Leben für sein Land lassen – und den hochstylisierten Mode-Attributen wie Farben, Schnitte, Outfits eröffnet, als stünde dies in Zusammenhang. Dieser Abschnitt könnte aber auch eine versteckte Kritik sein: Keyser fasst ja ganz richtig über Autorinnen der Zwischenkriegsjahre zusammen, sie hätten in ihren Texten für weiblich konnotierte Modemagazine wie *Vanity Fair* oftmals literarische Strategien entwickelt „that offered critiques of gender roles, mass media, and modernity.“²⁴⁷

²⁴⁵ Miller, Lee: *Unarmed*, S. 17.

²⁴⁶ Wehling: *Politisches Framing*, S. 43.

²⁴⁷ Keyser: *Playing Smart*, S. 2.

Miller nutzt das Verflechten von Krieg und Mode hier ebenso dazu, Rollenzuschreibungen in ihren Text einzuflechten und ihnen eigene Bedeutung zu verleihen:

[...] the high pressure was left off, that Captain Eva MacLin and her nurses would in turn get eight hours sleep apiece, a leisurely shower, a hair-wash, a chance to write a letter, or read one, or lie on the grass. We joined the chowline and marveled at the excitement.²⁴⁸

Captain Eva MacLin ist die zweite Frau militärischen Rangs, die explizit namentlich genannt wird. Männer heißen in dieser Reportage konsequent „Medical soldiers“²⁴⁹, „Medical Corps surgeon“²⁵⁰, „walking wounded“²⁵¹ oder einfach „men“.²⁵² Erst zum Schluss der Reportage trifft Miller am Omaha Beach auf zwei Generäle, die sie namentlich anspricht.²⁵³ Die Verwundeten, die sie nicht nach Rang, sondern anhand ihrer Verletzungen beschreibt, geben Aufschluss darüber, dass die Verletzungen personifizierend eingesetzt werden: „A bad burns case asked me to take his picture [...]“.²⁵⁴ In dem Kapitel über die *Personification* argumentieren Johnson und Lakoff:

What they all have in common is that they are extensions of ontological metaphors and that they allow us to make sense of phenomena in the world in human terms—terms that we can understand on the basis of our own motivations, goals, actions, and characteristics.²⁵⁵

Das hieße im Umkehrschluss, dass in dieser Reportage durch das Negieren einer Personifikation mit eigenen Erfahrungen – die Verletzungen werden personifiziert, nicht andersherum – der potenziell tödliche Aspekt des Krieges den Leser:innen fremd bleibt, stünde dies doch im Gegensatz zur Aufgabe, Frauen vom Krieg zu überzeugen. Nicht fremd bleiben Leser:innen die namentlich erwähnten Krankenschwestern, die sich um die Soldaten sorgen – sie sind Identifikationsobjekt.²⁵⁶ Sie erhalten durch Millers dramaturgische Entscheidung ein Privatleben und werden aus dem weißen Kittel in ihren Alltag entlassen. Im weiteren Verlauf beschreibt Miller diesen und zeigt auf, was Frauen prinzipiell in dieser Rolle zwischen Pflicht und Kriegsalltag erwarten würde:

²⁴⁸ Miller: *Unarmed*, S. 20.

²⁴⁹ Miller: *Unarmed*, S. 16.

²⁵⁰ Ebenda, S. 17.

²⁵¹ Miller: *Unarmed*, S. 27.

²⁵² Ebenda.

²⁵³ Ebenda, S. 24.

²⁵⁴ Miller: *Unarmed*, S. 17.

²⁵⁵ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 34.

²⁵⁶ Miller: *Unarmed*, S. 16.

I asked questions whilst sitting four in a row in the latrine. The paper was staked on crossed bars, there was grass underfoot, an odor of disinfectant and a lack of shyness. One was going to sleep all day until night duty in a pink satin nightie and woollen socks. Another would wash all those things and herself. A third would go and find a boy in ward.²⁵⁷

Langacker erinnert uns in *Foundations of cognitive grammar* (1987) daran, dass Schriftsteller:innen eine Entscheidung trafen „by choosing appropriate focal ‘settings’ and structuring a scene in a specific matter“, so würde sich „a construal relationship between himself and the scene so structured“ ergeben.²⁵⁸ Miller sucht explizit ein freizeithliches Setting für das Interview mit den Krankenschwestern. Es entsteht eine ausgelassene Stimmung, die Frauen verraten kokett, dass sie „a boy in a ward“ besuchen wollen. Dabei tragen die Krankenschwestern pinkfarbene Satinnachthemden und Wollsocken. Der Blick auf die Kleidung hat nicht nur eine publizistische Komponente, die die Inhaltsauswahl einer Modezeitschrift begründet. Es gibt auch einen semantischen Unterton, der in dem zunächst skurril wirkenden Mix aus Kriegsreportage und Modetipps deutlich wird: Sind Soldaten an einer Stelle bloße „cases“, so fällt auf, dass die Krankenschwestern nahbar dargestellt werden, wenn persönliche Dinge wie Schlaf- und Waschroutine eine Rolle spielen: „There was a larger group of nurses around the ablution tanks than yesterday, and they were taking longer to brush their teeth, chatting and teasing.“²⁵⁹

Auch die Schönheitspflege ist ein wichtiger Teil ihres Tages. Sie steht im Gegensatz zum Kriegselend und der Akkordarbeit im Spital. Die Alltäglichkeit inmitten der Front wird hervorgehoben: „Everything was in monochrome of khaki except for pink brassières strung with the brown laundry on every rope in sight.“²⁶⁰ Dieses farblich stark kontrastierte Szene teilt die Reportage in Kriegsgrauen und -alltag, in Mythen und Realitäten, die zwischen der Wäscheleine hängen. Stellenweise dekonstruiert Miller den Mythos des Soldaten, der heroisch für sein Vaterland stirbt: „The wounded were not ‘knights in shining armour’ but dirty, dishevelled stricken figures – uncomprehending.“²⁶¹ Miller stellt jene Aspekte ins Scheinwerferlicht, die sich nicht mit männlichen Bildern von Heldentum vereinbaren lassen und beschreibt diese Diskrepanz „uncomprehending“. Conekin bestätigt diese Einschätzung: „Her denial of the soldier as the ‘knight in shining armour’ [...] make[s] Miller’s work very

²⁵⁷ Ebenda, S. 23.

²⁵⁸ Langacker, R.W.: *Foundations of cognitive grammar: Theoretical prerequisites*: Stanford University Press: Stanford 1987, S. 128.

²⁵⁹ Miller: *Unarmed*, S. 23.

²⁶⁰ Miller: *Unarmed*, S. 24.

²⁶¹ Ebenda, S. 26.

different from the vast majority of contemporary coverage of World War II, committed as it was to stories of heroism.“²⁶² In ihrer Fotografie wie auch in den Reportagen sind es „predominantly male bodies in danger, wounded, or dead that are represented.“²⁶³ Jean Gallagher sieht Millers Fotografien innerhalb des „female gaze“ als explizit gegen die US-Propaganda wirkend, und zwar „against the disappearances of some of the most brutal and central effects of the war.“²⁶⁴

Im Gegenzug erhalten die Krankenschwestern durchweg positiv gestimmte Szenen. Sie rollen die Zeltwand für mehr Sonnenlicht auf, um sich in ihrer „longhandle GI underwear“ zu sonnen. Einige von ihnen erscheinen in „non-GI stripes“, aber allesamt sind sie „remarkably pretty girls [...] now that the strain lines in their faces were slightly erased – lean, fit and open-hearted.“²⁶⁵ Dass Miller an der Darstellung weiblicher Rollen interessiert war, liegt laut Hilditch klar an einer feministischen Komponente: „By thrusting women ‘into the terrifying spotlight where nothing stays hidden’, the article continued, the war had revealed women’s strengths [...]“.²⁶⁶ Weiter gibt es eine Ebene, die laut Lakoff und Johnson die implizite Leser:innenschaft betrifft: „The reader puts ideas (objects) into words (containers) and sends them (along a conduit) to a hearer who takes the idea/objects out of the words/containers.“²⁶⁷ Was Leser:innen diesen Containern entnehmen, ist innerhalb der *Vogue* in einer vermeintlich weiblichen Lesart vorgelegt.²⁶⁸ Die Soldaten liegen hilflos auf der Trage – während die Krankenschwestern sich in pinkfarbener Unterwäsche ihrer Schönheitsroutine hingeben. Sind dies nun vermeintlich weibliche Tätigkeiten, haben die Frauen dennoch eine Handlungsmacht im Gegensatz zu den Soldaten, die von den Krankenschwestern (und Ärzten) abhängig sind. Relaxe Krankenschwestern in pinkfarbenem Satin neben sterbenden Soldaten in tiefbraunen Schlammboots: In dieser bildlichen Widersprüchlichkeit wird der Krieg in zwei Richtungen gedeutet, die sowohl das Verständnis von Frauen- als auch Männerrollen betreffen. Ein Aufzeigen dieser Gegensätzlichkeit ist eine weitere stilistische Eigenart Millers, wie Zox-Weaver bereits

²⁶² Conekin: Model, S. 105.

²⁶³ Gallagher: Female Gaze, S. 80.

²⁶⁴ Gallagher: Female gaze, S. 86.

²⁶⁵ Miller: Unarmed, S. 24.

²⁶⁶ Hilditch: Vogue to Dachau, S. 24.

²⁶⁷ Johnson und Lakoff: Metaphors, S. 10.

²⁶⁸ Vgl. Wehling: Politisches Framing.

anhand ihrer Kriegsphotografien aufgezeigt hat.²⁶⁹ Dass in Kriegszeiten Farben, Outfits und Schönheitsroutinen eine große Rolle spielen, ist zum Teil der *Beauty-and-Duty*-Mentalität der *Vogue*²⁷⁰ geschuldet. Die Frauen sind in diesem Sinne Werbekörper, sie transportieren die Idee eines weiblichen Krieges mit. Kathleen M. Ryan hat dies für die Rekrutierung US-amerikanischer Frauen als spezifisches Framing zusammengefasst: „The framing would allow women to feel patriotic about taking non-traditional work and feel equally patriotic about leaving it for the home once the war had ended.“²⁷¹

Die Propaganda für Kriegsdienste richtet sich explizit an Frauen, sie spielen die Hauptrolle in dieser Reportage. Indem Miller die vielen Opfer, die auf dem OP-Tisch landen als eine Masse der Verwundeten beschreibt, degradiert sie sie von Helden zu Machtlosen. Während die *Troops* teilweise leblos, kraftlos und vollkommen von der Hilfe des medizinischen Personals abhängig sind, erfahren die Leser:innen, wie das medizinische Personal den ganzen Tag durcharbeitet und Leben rettet: „[...] forty doctors and forty nurses had averaged one hundred operations every twenty-four hours“.²⁷² Der Text hinterfragt somit auch die verschiedenen Rollen und die Notwendigkeit der vielen Toten, allerdings nur bedingt und nicht immer die US-amerikanische Sichtweise von Freund und Feind bestätigend: „I stiffened every time I saw a German – and therefore resented my heart softening involuntarily toward German wounded.“²⁷³ Nuanciertere emotionale Bekenntnisse wie diese konterkarieren Knightleys Erklärung der gängigen Berufspraxis:

War correspondents went along with the official scheme for reporting the war because they were convinced that it was in the national interest to do so. They saw no sharp line of demarcation between the role of the press in war-time [sic] and that of the government, and they became so accustomed to censorship that when it finally ended, in 1945, one correspondent was heard to say in some bewilderment, “But where will we go now to get our stories cleared?”²⁷⁴

²⁶⁹ Von dieser Gegensätzlichkeit einer “juxtaposition” hat Zox-Weaver bereits aus fotografischer Sicht über Miller zusammengefasst: „Through proximity, intervention, and juxtaposition, Miller produces ambivalent photographic responses to the varied images of a demolished Third Reich.“ Vgl. Zox-Weaver: *Women Modernists*, S.190.

²⁷⁰ Zox-Weaver: *Woman modernists*, S. 28.

²⁷¹ Ryan: *Patriotism and Propaganda*, S. 260.

²⁷² Miller: *Unarmed*, S. 16.

²⁷³ Miller: *Unarmed*, S. 24.

²⁷⁴ Knightley: *First Casualty*, S. 276.

In einem Artikel aus dem Jahr 2000 bestätigt Knightley, dass Journalist:innen sich entweder mit der Gegenseite oder aber streng mit der „home side of the conflict“ identifiziert hatten.²⁷⁵ Miller findet einen Weg beides zu berücksichtigen, sowohl die Vorgaben der Zensurbehörde als auch ihre Agenda in der vielschichtigen Darstellung von diverseren Frauenrollen. Anhand der Personifikation und verschiedenster Orientierungsmetaphern lässt sich abschließend deuten, dass Soldaten und Krankenschwestern einer eigenen Hierarchie in dieser Reportage unterliegen, in der letztere über ersteren stehen und diese in diesem Frame ihr Leben in der Hand halten und nicht umgekehrt. Anhand der Personifikation der Verwundungen anstelle von Rang und Namen lässt sich außerdem ablesen, dass die Verletzungen der Soldaten von größerem Interesse sind als ihre militärische Funktion. Miller hinterfragt somit das Bild des starken heroischen Soldaten und implementiert gleichzeitig das Bild von Kriegsheldinnen, die dem Krieg erfolgreich zuarbeiten, ohne zu untergraben, dass diese in ihrer Freizeit vor allen Dingen mit weiblichen Tätigkeiten beschäftigt sind.

3.2 Deutsche Kellerwürmer

Das Bild der Deutschen, die angesichts der nationalsozialistischen Gräueltaten angeblich bloße Mitläufer:innen waren, hatte sich lange Zeit ins deutsche Kollektivgedächtnis gebrannt. „Wir haben ja nichts gewusst!“²⁷⁶, dieser Satz wurde lange von Zeitgenossen heruntergebetet, bis dieser von der 68er-Generation aufgebrochen und später bis hin zur Enkelgeneration radikal hinterfragt wurde.²⁷⁷ Auch Miller glaubte den Deutschen diesen Satz nicht, er beschäftigte sie in ihren Reportagen immer wieder.²⁷⁸

Anne Molitor erinnert in *Erinnernde Literatur* (2012) an die Zwangsmaßnahme der Alliierten, die Bewohner:innen in die Konzentrationslager zu zitieren, um so nach der

²⁷⁵ Ting Lee, Seow; C. Maslog, Crispin; Kim, Hun Shik: Asian Conflicts and the Iraq War. A Comparative Framing Analysis. In: The International Communication Gazette, 68/5-6, 2006, S. 499-519, hier S. 500.

²⁷⁶ Sprachwissenschaftlich lässt sich feststellen: „Das Subjekt des Satzes, das ‚wir‘ (...), deutet schon darauf hin, dass hier eine kollektive, im Laufe der Zeit zur Abwehr verfestigte Haltung vorliegt.“ Peter Longerich zeigt in seiner Untersuchung dieser Phrase und des Sachverhalts auf, dass die Beantwortung der Frage um Mitwisserschaft zu den „ungeklärten Probleme in der Holocaust-Forschung“ zähle. Longerich, Peter: „Davon haben wir nichts gewusst!“ Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933-1945. München: Siedler 2006, S. 7-10.

²⁷⁷ Molitor, Anne: *Erinnernde Literatur – Die Verarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in der deutschen Nachkriegsliteratur*. Hamburg: Diplomica 2012, S. 6 und S. 68.

²⁷⁸ Vgl. Miller: *Germany*, S. 161.

Befreiung eine „Verantwortungsnahme zu erwirken“²⁷⁹ – als Teil einer *Re-education*, die Miller in ihren Reportagen sehr begrüßte.²⁸⁰ Kriegsreporter:innen hatten gute Gründe, den Topos der deutschen Unwissenheit anzuzweifeln, was rege in der Kriegsberichterstattung des *Good War* diskutiert wurde.²⁸¹ Garth S. Jowett und Victoria O’Donnell geben in *Propaganda & Persuasion* (2012) zu bedenken, dass unter anderem eine „hysterical anti-German propaganda“ aus dem Ersten Weltkrieg dazu geführt habe, dass der Rest der Welt die Berichte über Konzentrationslager und andere Nazi-Gräueltaten nicht mehr ernst nehmen können.²⁸² Mehrere Kriegsberichtersteller:innen hatten in ihren Texten die Kolleg:innen daher aufgefordert: „We got to talk about it if anyone believes us or not.“²⁸³ Auch Lee Miller bedient sich daher Metaphern, die die Deutschen als ein Volk kennzeichnen, welches sich als Opfer darstellen will, um den Strafen der Alliierten zu entgehen. Dies tat sie unter anderem, indem sie die Opfer der Nationalsozialisten zunächst als „Ströme“ und „Massen“ bezeichnete.

In der Reportage *The Siege of St Malo*, die im Oktober 1944 in der *Vogue* erschien²⁸⁴ berichtet Miller über die US-Belagerung der französischen Hafenstadt St. Malo wie folgt:

The shooting suddenly stopped again, and a long stream of people came out into view and passed down the causeway – the injured and ill first – then old women, with bundles and dazed eyes, little hand-holding groups of girls, stumbling along – couples with babies, prams piled with all they had saved of their possessions, boys, men shambling from shock – prim, snotty women, nuns in immaculate white, and whores.²⁸⁵

Auf der einen Seite wird hier das Wort „stream“ für die Ansammlung von Menschen benutzt. Dies suggeriert eine Unkontrollierbarkeit der Menschenströme, etwas, das nicht in den Griff zu bekommen ist, ein Strom ist als Naturgewalt stärker als der Mensch: „There was no way

²⁷⁹ Molitor: *Erinnernde Literatur*, S. 17.

²⁸⁰ Miller: *Germany*, S. 163.

²⁸¹ In *Das Deutsche (!) Volk* aus dem April 1945, im *Collier’s* Magazin erschienen, thematisiert Martha Gellhorn die Schuldfrage der Deutschen explizit: “NO ONE is a Nazi. No one ever was. There may have been some Nazis in the next village, and, as a matter of fact, in that town about twenty kilometers away it was a veritable hotbed of Nazidom. To tell you the truth confidentially, there were a lot of Communists here. Oh, the Jews? Well, there weren’t really many Jews in this neighbourhood. I hid a Jew for six weeks. I hid a Jew for eight weeks. Vgl.: Gellhorn, Martha: *Das Deutsche [sic] Volk*. In: *Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946*, New York: The Library of America 1995, S. 671-678, hier S. 671.

²⁸² Jowett, Garth S.; O’Donnell, Victoria: *Propaganda & Persuasion*, 5. Auflage, Thousand Oaks: SAGE Publications 2012, S. 239-240.

²⁸³ Gellhorn, Martha: *Dachau*. In: *Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946*, New York: The Library of America 1995, S. 724-730, hier S. 724.

²⁸⁴ Penrose: *Editor’s Notes*, S. 206.

²⁸⁵ Miller: *St Malo*, S. 36.

to control them [...].²⁸⁶ Elisabeth Wehling greift diese Metapher in ihrer Betrachtung auf und erläutert die Wassermetaphern im Hinblick auf Geflüchtete: „Den Flüchtlingen wird die semantische Rolle der Bedrohung zugeschrieben. Sie sind die Wassermasse, die ohne Sinn und Verstand [...] das Land überrollt.“²⁸⁷ Auch zu dem unter anderem von Miller genutzten Begriff des Stroms schlussfolgert sie: „Der Frame [...] teilt weitgehend die eben beschriebenen Schlussfolgerungen, auch wenn die Katastrophe erst eintritt, sollte der Strom zur reißenden Flut werden und das Land überschwemmen.“²⁸⁸ Das Bild eines kollektiven Stroms, welcher unkontrolliert über Frankreich rollt, produziert in diesem Frame die unzähligen Opfer der Deutschen und lenkt den Blick damit ein weiteres Mal auf ihre Schuld: „My heel ground into a dead detached hand, and I cursed the Germans for the sordid ugly destruction they had conjured up in this once beautiful town.“²⁸⁹

In *Germany – The War that is Won* (zuerst 1945) wird Miller expliziter. Zu diesem Zeitpunkt in Köln unterwegs, beschreibt sie die angeblich schuldlosen Deutschen, die aus ihren Verstecken wie Tiere hervordrängen:

There were a reputed hundred thousand people living in the vaulted basements of the shell of a city. Very few appeared at a time and then they were repugnant in their servility, hypocrisy and amiability. The underground network of inhabited cellars vomited out more worms, palely clean and well nourished on the stored and stolen fats of Normandy and Belgium.²⁹⁰

Millers Sprache ist pejorativ gegenüber den Deutschen, sie beschreibt sie mit ihrer „hypocrisy“, aber auch „servility“, auf der ihr Dasein in dieser Metapher als Würmer, die in Kellern herumkriechen, begründet liegt. (Miller beschreibt sie explizit als gut genährte Würmer: Aus biologischer Sicht sind dies in menschlichen Darmsystemen beispielweise parasitäre Schmarotzer, können aber auch Nützlinge sein.²⁹¹) Das Miller auf das Schmarotzertum hinauswill, wird eindeutig, wenn sie den Frame mit den „stolen fats“, die die Deutschen sich aneignen, vervollständigt. Es steckt in dem Bild der Würmer zusätzlich eine Dehnbarkeit und Flexibilität, sich an alle Situationen anzupassen, sich

²⁸⁶ Miller: *St. Malo*, S. 36.

²⁸⁷ Wehling: *Politisches Framing*, S. 175.

²⁸⁸ Ebenda.

²⁸⁹ Miller: *St. Malo*, S. 51.

²⁹⁰ Miller: *Germany*, S. 166.

²⁹¹ „Die parasitische Lebensweise wird als eine Form des Lebens in oder auf einem anderen, artfremden Organismus, der durch den Parasiten geschädigt wird, definiert.“ Frischknecht, Friedrich: *Parasiten. Insekten, Würmer, Einzeller – verdrängte Plagegeister*. Heidelberg: Springer Spektrum 2020, S. 5.

„hindurchzuschlängeln“. Als die Deutschen die Alliierten auf ihre Seite ziehen wollen, wird Miller direkter:

How dared they? Who did they think we'd been braving flesh and eyesight against, all these years in England? Who did they think were my friends and compatriots but the blitzed citizens of London and the ill-treated French prisoners of war? Who did they think were my flesh and blood but the American pilots and infantrymen?²⁹²

Ihre Identifikation mit den *Troops* zeigt sich in der kollektiven Berufung auf ein 'Wir'. Formulierungen wie „flesh and blood“ deuten auf eine metaphorische Blutsverwandtschaft hin und eine starke Identifikation mit den *Troops*. Auch die Nationalsozialisten bedienten sich dieser Metaphern, die in Freund und Feind aufteilen. In *Vokabular des Nationalsozialismus* wird der Eintrag „Blut und Boden“ wie folgt definiert: „Zentrales Schlagwort des Nationalsozialismus für die mythisch überhöhte Verbundenheit der Blutgemeinschaft des Volkes.“²⁹³ Aber nicht nur das Blut spielt in der militärischen Kriegssprache eine wichtige Rolle, um die Bindung der eigenen Seite zu stärken. Erin Steuter und Deborah Wills schreiben in *At War with Metaphor*: „We are persuaded that we're on the right side; metaphors that represent our side as righteous and the enemy as demonic reinforce this conviction.“²⁹⁴ Die beiden Autor:innen geben zusätzlich Beispiele, welche Metaphern in Kriegszeiten angewandt werden:

The most potent images are those that not only portray enemies as straightforwardly villainous, but also go further to deny their basic humanity. These images are part of verbal and visual metaphoric systems linking the enemy to objects or animals, dirt or germs, things that require domination, cleansing or elimination.

Dabei gehe es vor allen Dingen darum, den Feind zu dehumanisieren: „It is not easy to kill another human being, so our propaganda ensures that we don't see our enemies as human, telling ourselves instead persistent stories about their animal, diseased or indistinguishable conglomerate nature.“²⁹⁵ Auch in Wolfgang Benz Monografie zur historischen Einordnung des Topos des „ewigen Juden“, den die Nationalsozialisten weitläufig durch Filme und

²⁹² Miller: *Germany*, S. 166.

²⁹³ Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. 2. Auflage, Berlin & New York: De Gruyter 2007, S. 110.

²⁹⁴ Steuter, Erin; Wills, Deborah: *At War With Metaphor*. Lanham: Lexington Books 2008, S. 37.

²⁹⁵ Steuter und Wills: *War With Metaphor*, S. 38.

Ausstellungen untermauerten,²⁹⁶ werden ähnliche Metaphern aus der Tierwelt verwendet. Benz schreibt darin: „Eben diese Metaphorik nahm Adolf Hitler auf, der in *Mein Kampf* geschrieben hatte, der Jude sei ‘immer nur Parasit im Körper anderer Völker‘, er suche ‘immer neuen Nährboden für seine Rassen‘, er sei und bleibe ‘der typische Parasit, ein Schmarotzer, der wie ein schädlicher Bazillus sich immer mehr ausbreitet.’“²⁹⁷ Gegen den Bolschewismus, der von den Nationalsozialisten mit dem Judentum gleichgesetzt²⁹⁸ wurde, gab es eine ähnliche ideologische Agitation, ausformuliert durch Nazi-propaganda. In den Wochenschauen wurde beispielweise über die Deportationen von Jüdinnen und Juden in Sammellager geschrieben: „Das sind jene Ostjudentypen, die besonders nach dem Weltkrieg die Großstädte Mittel- und Westeuropas überschwemmt, wo sie als Parasiten ihre Gastvölker zersetzen und tausendjährige Kulturen zu vernichten drohen.“²⁹⁹ Miller nutzt gleiche Metaphern der Nationalsozialisten und münzt diese auf die schuldigen Deutschen um. In diesem konservativen Frame wird stark gegeneinander abgewogen: die Opfer (der Strom) werden von den Alliierten (Macht) aufgenommen und die Täter:innen (Würmer) kriechen in die Keller, um sich vor der Schuld am Kriegstreiben zu verstecken. In der Entscheidung, die Deutschen als ein Volk von Wurmern zu bezeichnen, die sich durch die Schuldfrage hindurchzwängen, liegt auch die Rolle der Alliierten begründet, die sie gewaltsam aus ihren Kellern ziehen. Millers Reportage über den Zusammenbruch Deutschlands und der dazugehörigen Schuldfrage ist wegweisend, ihren Deutschenhass kann sie nicht verbergen und identifiziert diesen als institutionelles Phänomen, das bis hin in die Exekutive hineinreichte: „The local police and gendarmeries here were also anti-German [...]“³⁰⁰ Miller ist somit auf Linie mit der offiziellen US-Politik und geht sogar einen Schritt darüber hinaus, in der sie sich stark mit den *Troops* identifiziert und den Hass auf die Deutschen sprachlich intensiviert.

Von einem feministischen Standpunkt aus, ist die Reportage höchst widersprüchlich angelegt. Miller beschreibt nahezu alle Metiers und Bevölkerungsgruppen innerhalb des

²⁹⁶ Benz: „Der ewige Jude“. Auch Flanner berichtet in ihrer Reportage über *Vienna* (1938) über eine Ausstellung des „Eternal Jew“ als eine der „largest anti-Semitic demonstration, aside from pogroms, ever held in Christendom.“ Vgl. Flanner, Janet: Vienna. In: Drutman, Irving: Janet Flanner’s World. Uncollected Writings 1932-1975. New York & London: HBJ 1979, S. 42-45, hier S. 42

²⁹⁷ Benz: „Der ewige Jude“, S. 18.

²⁹⁸ Loos, Mirjam: Gefährliche Metaphern. Auseinandersetzung deutscher Protestanten mit Kommunismus und Bolschewismus (1919 bis 1955). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019, S. 153.

²⁹⁹ Vgl. Longerich: Nichts gewusst, S. 162.

³⁰⁰ Miller: St. Malo, S. 37.

erwähnten Stromes, um darzulegen, dass jede:r unter der NS-Politik leiden mussten – insbesondere wendet sie sich aber den verschiedensten Frauen in verschiedensten Rollen zu: „[...] prim, snotty women, nuns in immaculate white, and whores.“³⁰¹ Das Bild der Nonnen steht in starkem Kontrast zu den „whores“, die sie ans Ende der Aufzählung stellt. An diesem Bild, welches Frauen historisch bedingt recht vereinfacht auf zwei gegensätzliche stereotype Rollen festschreibt, hängt laut Zox-Weaver ein inhaltliches und weniger wertendes Interesse: „Miller became interested in the diverse roles that other women adopted during the war period.“³⁰² In dieser individuellen Aufzählung ohne Kollektiv-Metaphern des Stroms werden Frauen zudem als hysterisch dargestellt: „There were two collapsed who had been given morphine for hysteria“.³⁰³ Die Hysterie, die Freud um 1900 als „Frauen-Krankheit“³⁰⁴ definierte, kommt bei Miller bereits kurz nach dieser Textstelle ein weiteres Mal vor. Eine französische Kollaborateurin bündelt mit Deutschen an und wird von Miller diszipliniert:

She caught sight of our French resistance guard and threw herself on me, weeping and kissing my hands and clasping me around the legs. I couldn't slap her, as I would have done to another hysteric, as possibly the French would take it as an encouragement for more haircutting episodes and vengeance treatment.³⁰⁵

Es wird deutlich, dass Lee Miller die Hysterie abermals Frauen zuschreibt; es liegt aber an ihr, ebenso einer Frau, die „hysteric“ Frauen zurechtzuweisen. Sie schreibt sich damit auf die vermeintlich männlich-starke und rationale Seite eines binären Geschlechtermodells. Auch männliche Kriegsreporter inszenieren sich nicht selten als Retter und Helden. Greg McLaughlin stellt fest: „At a very basic level, the job may satisfy the ‘the terrible show-off’ in a journalist.“³⁰⁶ „[M]ost of them men“ würden aus der modernen Kriegsführung eine persönliche Fantasieerfüllung ziehen.³⁰⁷ Miller inszeniert sich stellenweise in *St. Malo* ebenso als heldenhafte Reporterin, nicht nur, wenn sie andere Frauen diszipliniert: „A flock of 88s buzzed in over our heads and I flattened myself apprehensively against a hot wall. I

³⁰¹ Miller: *St Malo*, S. 36.

³⁰² Zox-Weaver: *Women Modernists*, S. 22.

³⁰³ Ebenda.

³⁰⁴ Alleine das Inhaltsverzeichnis von *Studien über Hysterie* (1895) weist ausschließlich Frauennamen auf. Später heißt es noch zu den hypnoiden Zuständen, die als Mechanismus zur Entwicklung einer Hysterie führen: „Sie entwickeln sich oft, sollten wir meinen, aus dem auch bei Gesunden ‘Tagträumen’, zu dem z.B. die weiblichen Handarbeiten so viel Anlass bieten.“ Vgl. Breuer, Josef; Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. Leipzig & Wien: Franz Deuticke 1895, S. 10.

³⁰⁵ Miller: *St. Malo*, S. 39.

³⁰⁶ McLaughlin: *Correspondent*, S. 19.

³⁰⁷ Ebenda.

decided that the danger of being biffed by the burning building was as great as the 88s, so we scrambled. I hated the place anyway.“³⁰⁸ Allein, dass sie sich in diese Situation begibt und das Lebensbedrohliche mit einem zynischen „I hated the place anyway“ abtut, suggeriert eine inszenierte Gleichgültigkeit gegenüber dem Krieg, der die mentale Stärke der Reporterin unterstreicht; eine Textstelle, wie wir sie später ähnlich bei Hemingway vorfinden. Es fällt auf, dass Miller als Journalistin Teil der erzählten Welt wird. Nicht nur hier arbeitet sie mit literarischen Techniken, die den streng-neutralen Begriff des Journalismus konterkarieren:

I thumbed a ride to the siege of St. Malo. I had brought my bed, I begged my board, and I was given a grandstand view of fortress warfare reminiscent of Crusader times. I had thought that watching a battle from a hillside had gone out with the glamorous paintings of Napoleon, and I also believed the newspapers when they said that St Malo had fallen on 5th of August, ‘captured and not occupied’. As a matter of fact, the Germans had merely been isolated from the mainland and had to be driven back into the fortress, which took a week [...].³⁰⁹

Dieses intensive Erleben der Realität erinnert an den *New Journalism*. Dieser wird von Tom Wolfe, der 1973 eine Anthologie dazu herausgab und als Mitgründer der journalistischen Schreibform gilt, anhand dieser Schreibtechniken definiert:

What interested me was not simply the discovery that it was possible is non-fiction, in journalism, to use any literary device, from the traditional dialogism of the essay to stream-of-consciousness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relatively short space ... to excite the reader both intellectually and emotionally.³¹⁰

Wolfe propagiert diese Bewegung als Teil eines neuen journalistischen Schreibens – dreißig Jahre nachdem Ansätze davon in Millers und Flanners Kriegsreportagen auftreten. Auch wird der *New Journalism* größtenteils mit männlichen Autoren wie Truman Capote, Gay Talese und Wolfe assoziiert.³¹¹ Daran hat sich bis heute nichts geändert. Auch *New Journalism* Parameter wie „narrative“, „copious details“, „distinctive personal voice“ und „literary impact“³¹², werden in Millers Schreiben deutlich.

³⁰⁸ Miller, Lee: St. Malo, S. 57.

³⁰⁹ Miller, Lee: St. Malo, S. 33.

³¹⁰ Johnson und Wolfe: *New Journalism*, S. 15.

³¹¹ Ann Thorne kritisiert, dass die späteren Arbeiten über den *New Journalism* meist nur diejenigen Autoren mit ihm assoziierten, die Wolfe selbst vorgeschlagen hatte. Von 23 Namen sind zwei weiblich: Joan Didion und Barbara L. Goldsmith. Vgl. Thorne: *Flanner’s Literary Journalism*, S. 38.

³¹² Thorne: *Flanner’s Literary Journalism*, S. 38.

Daphne M. Grace argumentiert, die Literatur „has long been concerned with the question of how to explore, and give voice to, the vast array of human experiences of consciousness.“³¹³ Miller versucht hier dieses bewusste Erleben aus ihrer Sicht zu beschreiben: „I thumbed a ride“ – sie fährt per Anhalter und ohne jegliche Sicherheitsvorkehrungen in die besetzte Stadt. Sie ist unabhängig unterwegs. Sie kritisiert die Medien, von denen sie als akkreditierte Reporterin ebenso ein Teil ist. Alle diese Ebenen suggerieren inhaltlich die Position einer Außenseiterin, die ihren eigenen Weg gehen will. Stream of Consciousness-Passagen zeigen die kreative sprachliche Vielfalt in Millers Reportagen, beispielweise in der minutiösen Beschreibung eines deutschen Bombenangriffs:

They were on time – bombs away – a sickly death rattle as they straightened themselves out and plunged into the citadel – deadly hit! – for a moment I could see where and how – then it was swallowed in smoke – belching, mushrooming and columning – towering up, black and white. Our house shuddered and stuff flew in the window – more bombs crashing, thundering, flashing – like Vesuvius – the smoke rolling away in a slopping trail. A third lot!³¹⁴

Für einen Bewusstseinsstrom im obigen Zitat sprechen die elliptischen Satzfragmente, die filmisch veranschaulichen, welche Erfahrungen die Kriegsreporterin in diesem Moment macht und was im Augenblick des Angriffs passiert. Immer wieder wird das eigene Erleben („A third lot!“) durchbrochen. Wolf Schmid erklärt das mimetische Abhandeln eines Bewusstseins, als eine in der „die Diegesis nicht mehr als eine vom Erzähler berichtete Geschichte dargeboten wird, sondern als Sequenz flüchtiger Eindrücke, freier Assoziationen, momentaner Erinnerungen und fragmentarischer Reflexionen der Figuren.“³¹⁵ Durch das verstärkte Rückführen auf ihr eigenes Bewusstsein konstruiert Miller ihre Außenseiterinnenposition. Kate Mc Loughlin hat es es wohl am besten zusammengefasst: „Incongruous as a war dispatch in a fashion war magazine, Miller never quite shakes off her sense of being an outsider.“³¹⁶

³¹³ Grace, Daphne M.: *Beyond Bodies: Gender, Literature and the Enigma of Consciousness*. Amsterdam & New York: Brill 2014, S. 18.

³¹⁴ Miller: *St. Malo*, S. 48.

³¹⁵ Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, 3. Auflage. Berlin & Boston: de Gruyter 2014, S. 179.

³¹⁶ McLoughlin: *Glamour*, S. 344.

3.3 Idylle vs. KZ – Die Miller'sche Gegensätzlichkeit

Miller hat nicht nur in ihren Fotografien gegensätzliche Bilder produziert. Lorraine Sim identifiziert Millers Arbeit als „both visual and discursive, with concepts of the ordinary and domestic everyday [...]“³¹⁷ In der Reportage *Germany – The War that is Won*, die kurz nach Kriegsende in der *Vogue* erschienen ist³¹⁸, werden Schrecken und Idylle nebeneinander gestellt. In dem Text arbeitet Miller trotz des Schreckens mit Elementen, die aus Frauenmagazinen wie der *Vogue* stammen. In der Kriegsreportage *Hitleriana* (1945)³¹⁹ wendet sie sich dem Interieur der Wohnung von Adolf Hitler und Eva Braun zu mit der Sprache einer *Home Story*. Dieses Zurückgreifen auf Textformen aus Frauenmagazinen nutzte Miller nicht nur in ihren Texten, sondern ebenso für die Fotografie. Sie habe sich darin stets obsessiv mit „Nazi objects and interiors“³²⁰ beschäftigt, wie Patricia Allmer herausgearbeitet hat.

In *Germany* wird Millers Schock über die Grauen des Konzentrationslagers verschriftlicht. Der Textestieg zeigt bereits eine Gegensätzlichkeit von Alltäglichem und Grauen auf: „Germany is a beautiful landscape dotted with jewel-like villages, blotched with ruined cities, and inhabited by schizophrenics.“³²¹ So wie die Konzentrationslager lange Jahre inmitten dieser idyllischen Dörfer existierten und vermeintlich unbemerkt blieben, so müssten die Deutschen wohl eine gewisse Schizophrenie in sich bergen, um inmitten dieses Horrors ein unbehelligtes Leben zu führen. Lynn Hilditch hat Millers' Fotos in der Reportage *Germany* neben diesem Textestieg als Spiegel der Gegensätzlichkeiten gelesen: „Miller's photographs of healthy, well-fed children and idyllic, orderly villages are juxtaposed with images of the furnaces and charred remains at Buchenwald. This visual juxtaposition is echoed in her written text [...]“³²² Diese Diskrepanz wird aufgelöst in einer anfänglich fast märchenhaft wirkenden Charakterisierung der Deutschen:

³¹⁷ Sim, Lorraine: *Ordinary matters. Modernist Women's Literature and Photography*. New York: Bloomsbury Academic 2016, S.168.

³¹⁸ Penrose: *Editor's Notes*, S. 206.

³¹⁹ Erschienen in der britischen und US-amerikanischen *Vogue* im Juli und August 1945; die Zensurbehörde gab die Reportage bereits im Dezember 1944 frei. Vgl: Penrose: *Editor's Notes*, S. 206.

³²⁰ Allmer, Patricia: *Lee Miller's Revenge on Fascist Culture*. In: *History of Photography* 36/4, 2012, S. 397-423, hier S. 404.

³²¹ Miller: *Germany*, S. 161.

³²² Hilditch: *Vogue to Dachau*, S. 113.

Little girls in white dresses and garlands promenade after their first communion. The children have stilts and marbles and tops and hoops, and they play with dolls. Mothers sew and sweep and bake, and farmers plough and harrow; all just like real people. But they aren't. They are the enemy. This is Germany and it is spring.³²³

Wie können die Deutschen nach der Befreiung von Dachau diesen Tätigkeiten in aller Seelenruhe nachgehen? Der Widerspruch zwischen der Idylle und dem Konzentrationslager erlaubt es Miller herauszuarbeiten, dass das Böse oft nur einen idyllischen Anstrich hat.³²⁴ Miller beschreibt im Zuge dessen die Folter-Gefängnisse der Deutschen, die „in the heart of Germany“ existiert hätten, oft wurden die Verbrechen sogar ausgeführt von „lovers and spouses and sons“.³²⁵ „Im Herzen des Landes“ steht ein weiteres Mal für eine Metapher der Zentriertheit, aber auch wird das Herz generell mit Liebe und Nähe assoziiert. Dafür spricht dann auch das nachgeschobene „lovers“; es war also möglich, dass „im Herzen“, also vor aller Augen, die menschenverachtenden Befehle der Nazis von „geliebten Personen“ ausgeführt wurden. So framt Miller die Deutschen als besonders grausame Täter:innen und Mitwisser:innen, die im lieblichen Gewand daherkommen („Little girls in white dresses“) und sogar bereit waren, ihre eigene Familie zu täuschen – ganz im Gegensatz zur Reporterin Miller, die sich mit der Gegenseite, den *Troops*, in Blutsverwandtschaft sieht.³²⁶ Was Miller insbesondere erstaunt: „These things had been done inside the Fatherland, not by people misbehaving like tourists“.³²⁷ Diese Analogie zum Tourismus weist zunächst auf ein von Zivilist:innen gefördertes menschenverachtendes System hin. Ihre Reise nach Dachau in das Konzentrationslager beschreibt Miller zunehmend mit der Sprache einer Reisereportage und verdeutlicht den Widerspruch zwischen Horror und Alltäglichkeit:

My fine Baedeker [sic] tour of Germany includes many such places as Buchenwald which were not mentioned in my 1913 edition, and if there is a later one I doubt if they were mentioned there either, because no one in Germany has ever heard of a concentration camp, and I guess they didn't want any tourist business either.³²⁸

³²³ Miller: Germany, S. 161.

³²⁴ Hannah Arendt hat in ihren Gerichtsreportagen für den *New Yorker* von Adolf Eichmanns Verantwortlichkeit in den KZs als das „Banale des Bösen“ gesprochen und damit unter anderem thematisiert, dass viele Deutsche mittels akribischen Beamtentums und Bürokratie ebenso zu mörderischen Handlangern wurden, dadurch also keinesfalls unschuldig waren. Vgl. Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. 13. Auflage, München: Piper 2004, S. 56.

³²⁵ Miller: Germany. S. 166.

³²⁶ Miller: Germany, S. 166.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Miller: Germany, S. 161.

Baedeker war schon zu Millers Zeiten einer der wichtigsten Reiseführer und wurde von Hitler und den Alliierten gleichermaßen genutzt, um wichtige Ziele und Strategien der Gegenseite auszuspähen.³²⁹ Miller nimmt einen sarkastischen Vergleich vor, indem sie das „Erlebnis Konzentrationslager“ als „place of interest“ beschreibt und die Opfer darin als Besucher:innen einer Sehenswürdigkeit platziert: „Visitors took one-way tickets only, in any case, and if they lived long enough they had plenty of time to learn the places of interest, both historic and modern, by personal and practical experimentation.“³³⁰ Dieser sprachliche Sarkasmus durchzieht die Reportage und findet einen Abschluss innerhalb der *Re-education* der Alliierten, die Anwohner:innen das Konzentrationslager besuchen zu lassen, um sie damit zu konfrontieren, was vor aller Augen hatte passieren können. Dass Miller und viele andere Kriegsberichterstatte:innen von den Entschuldigungen der Deutschen nichts hören wollten, verheimlicht sie nicht, fühlt sich aber ohnmächtig gegenüber der beteuerten Unschuld:³³¹

General Patton thought that since the inhabitants of Weimar had never heard of concentration camp brutalities, a couple of thousand [sic] of them, all sexes and ages, had better come calling at the camp they knew nothing of, but which housed and buried so many thousands of people withing easy walking distance of home for such hardy rucksack bearers.³³²

Der Verweis auf die Schuldigen als „rucksack bearers“, die das KZ in „easy walking distance“ erreichen konnten, bleibt eine textliche Strategie, die Realitäten der Konzentrationslager sarkastisch zu verarbeiten. Casey Blanton definiert die Reiseliteratur unter anderem als „conscious commitment to represent the strange and exotic in ways that both familiarize and distance the foreign [...]“.³³³ Miller übernimmt hier die Strategie, den Leser:innen Fremdes näher zu bringen und kippt die beobachtenden Elemente in den Sarkasmus. Die Funktion eines *Travelogues* war es in den Anfängen der Kolonialfahrten, die „exotic sights and strange costumes“³³⁴ des bereisten Ortes aufzudecken. Millers‘ Beschreibungen erinnern an einen Reiseführer, welcher Tipps zu den Sehenswürdigkeiten

³²⁹ Price, Christopher: The Political Genesis of Air Raid Precautions and the York Raid of 1942. In: Northern History 36/2, 2000, S. 299-317, hier S. 299.

³³⁰ Miller: Germany, S. 161.

³³¹ Hierzu gibt es unzählige Privatkorrespondenzen neben eigenen Hinweisen in ihren Reportagen. Vgl. Burke: A Life, S. 249.

³³² Miller: Germany, S. 161.

³³³ Blanton, Casey: Travel Writing. The Self and the World. New York & London: Routledge 2002, S. 5

³³⁴ Ebenda, S. 6.

des „Reiseziels“ gibt, wenn sie beispielsweise über eine „easy walking distance“³³⁵ zum Konzentrationslager schreibt. Konsequenterweise nennt sie die Deutschen, die von den Alliierten durch das Lager geführt werden, „the tourists“.³³⁶ Sie versteckt dennoch ihre Wut darüber nicht, dass die Deutschen in ihrer beobachtenden Funktion „fainted all over the place, although some remained arrogant.“³³⁷ Weitere Techniken des *Travelogue*, der vorgibt an den Gebräuchen des Zielortes interessiert zu sein, steht im direkten Kontrast zur Schwere der Schuld und allem, was Miller bei der Befreiung Dachaus über die Grausamkeit der Deutschen erfahren muss. Sarkastisch auch ihre Bemerkung zu den politischen Gefangenen in Dachau, die sie ironisch als die „cream of the crop“³³⁸, als erste Sahne bezeichnet. Millers Schreiben könnte an dieser Stelle durch die Moderne informiert worden sein. Denn literarischer Sarkasmus steht laut Burkhard Meyer-Sickendiek für die Kultivierung der Moderne ganz „im Zeichen einer Krise oder eines Konflikts.“³³⁹ Untersucht Meyer-Sickendiek den literarischen Sarkasmus als Phänomen der deutsch-jüdischen Moderne, implementiert Miller diesen in ihrer Kriegsreportage unter Anwendung von Schreibtechniken unterhaltender Ressorts wie der der Reisereportage. Sprachlich verarbeitet Miller damit die Krise, der sie sich wie die vielen Soldaten ausgesetzt sieht: „However, by midday, only the press and medics were allowed in the buildings, as so many really tough guys had become sick it was interfering with duties.“³⁴⁰

Aber nicht nur in *Germany* fallen Sujet und Sprache derart auseinander. In *Hitleriana* konzentriert Miller sich zunächst auf das Mobiliar in Hitlers Wohnung:

Superficially, almost anyone with a medium income and no heirlooms could have been the proprietor of this flat. It lacked grace and charm, it lacked intimacy, but it was not grand. It wasn't empty enough to be 'sub-let' as it stood, but a quarter of an hour's clearing cupboards (especially the medicine chests) would have made it ready for any new tenant who didn't mind linen and silver marked A.H.³⁴¹

Außerhalb einer Publikation in der *Vogue* würde sich die Frage stellen, welchen Beitrag die journalistische Beschreibung der Wohnung eines Diktators leistet. Dabei handelt es sich

³³⁵ Miller: *Germany*, S. 161.

³³⁶ Ebenda, S. 165.

³³⁷ Ebenda.

³³⁸ Miller: *Germany*, S. 187.

³³⁹ Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus. Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Wilhelm Fink 2009, S. 16.

³⁴⁰ Miller: *Germany*, S. 187.

³⁴¹ Miller, Lee: *Hitleriana*. In: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller's War. Beyond D-Day*. London: Thames & Hudson 2020, S. 191.

möglicherweise um ein frühes Beispiel des *Dark Tourism*³⁴², der hier angedeutet wurde, aber erst Jahrzehnte nach Millers Veröffentlichung von Publikationen und Magazine in größerem Stil auftrat.³⁴³ Die *Vogue* gibt Miller den Raum, anhand der akribischen Aufzählung der Innenausstattung, dem Nationalsozialismus seine Persönlichkeit zu nehmen: „The library was uninteresting in that everything of personal value had been evacuated: empty shelves were bleak spoors of flight.“³⁴⁴ Ein vernichtendes Urteil über den Geschmack des Diktators dekonstruiert dessen Einzigartigkeit, denn in der Wohnung in der Faschisten wie Franco, Mussolini, Goebbels, Goering zu Gast waren, hingen höchstens Kunstwerke von mittelmäßiger Qualität.³⁴⁵ Etwas intimer wird die Beschreibung Millers in Küche und Schlafzimmer:

In the main entrance hall were cupboards holding crystal and china, linen and silver, all swastika'd and initialed A.H. There was a rubber plant and a black plaster eagle with folded wings. His bedroom was hung with chintz and the bed was upholstered in the same material. The bed table had a push-button gadget, which had Maid, Valet and Guard marked, and there was a large cream-colored safe in the corner. The adjoining bathroom could have been bought from a furnishing catalogue [...].³⁴⁶

In diesem Detailreichtum spiegelt der Text das intime Interesse an Personen des öffentlichen Lebens wider – dies aber ist die Wohnung eines Diktators. Miller stellt dem Interesse, wie ein Diktator gelebt haben muss, den Alltagsgegenständen in der Wohnung gegenüber, um zu dem Schluss zu kommen: „I'm just like the soldiers here, who look at the beautiful countryside, use the super modern comforts of their buildings and wonder why the Germans wanted anything more.“³⁴⁷ Damit wird dem Mobiliar eine moralische Dimension verliehen, die über dessen bloße Existenz hinausgeht. Miller sucht die Antwort in den Seidendecken und im Porzellanservice und parodiert dadurch, laut Jean Gallagher, „the central cultural work of women's magazines using a detailed description of the personal belongings of Hitler and Braun [...] as it exposes the very interiors of the fascist state.“³⁴⁸ Hier wird meiner

³⁴² Als Phänomen ist dieser gerade im Kontext des Kriegswesens in Wirklichkeit schon seit Jahrhunderten in Gebrauch. Vgl.: Sharpley, Richard; Stone, Philip R. (Hg.): *The Darker Side of Travel: The Theory and Practice of Dark Tourism*. Bristol & Buffalo & Toronto: Channel View Publications 2009, S. 4-5.

³⁴³ Dow und Maguire: *American Literary Journalism*, S. 149.

³⁴⁴ Miller: *Hitleriana*, S. 191.

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ Ebenda, S. 191-192.

³⁴⁷ Ebenda, S. 193.

³⁴⁸ Gallagher: *Female Gaze*, S. 92.

Meinung nach auch der literarische Versuch der Domestizierung eines Mannes deutlich, der in die Welt zog, um sie zu zerstören.

Miller leitet auch *Hitleriana* in eine Reisereportage über, wie sie dies schon zuvor in *Germany* getan hatte:

I drank it with great physical distaste out of a beer mug which bore a pewter top and the initials H.B., but I was stubborn, like the tourists who want to say they've seen the Arc de Triomphe or the unknown soldier's tomb, and then retire to the nearest bar, as indeed they should because that's why they really came to Paris.³⁴⁹

In diesem Fall wird man allerdings nicht mit den Gewohnheiten anderer Länder vertraut gemacht, sondern sucht Miller Sinn in der eigenen Haltung: Sie vergleicht sich mit einer Touristin, obgleich sie als Kriegsreporterin im zerbombten München unterwegs ist. Wofür aber stehen Tourist:innen? Vermutlich für einen Zustand des Reisenden der unverschuldeten Ignoranz. Die Ignoranz, die besuchten Orte unberührt zu lassen, damit tut sich Miller schwer und das reflektiert sie in diesem Abschnitt, in dem sie Bier trinkt wie jene Tourist:innen, die nur Interesse an den Sehenswürdigkeiten einer Stadt vortäuschen, um in der nächstbesten Bar zu landen („and then retire to the nearest bar“). Diese Form des *Dark Tourism* stößt Miller auf, sie ist das Ziel ihres eigenen Sarkasmus („but I was stubborn like the tourists“). Die Sprache des *Travelogue* in den Krieg hineinzutragen, steht im Zeichen Millers, die Gegensätzlichkeit von Grauen und Alltag zusammenzubringen und daraus die erschreckende Erkenntnis zu ziehen, dass beides nebeneinander bestehen kann. Die Elemente der unterhaltenden Ressorts wie die Reisereportage oder die *Home Story*, helfen Miller dabei, eine umfassende Kritik an den Taten des Nationalsozialismus zu formulieren. Diese ist auch an ihre Leser:innen gerichtet. Jean Gallagher sieht daher in der Reportage *Hitleriana* „a report on the impossibility of the *Vogue* reader's innocent or apolitical identification with the image/commodity.“³⁵⁰

³⁴⁹ Miller: *Hitleriana*, S. 196.

³⁵⁰ Gallagher: *Female Gaze*, S. 92.

4 Janet Flanner zwischen *High-Class-Gossip* und Feminismus

Zofia P. Lesinska attestiert Janet Flanner, sie sei eine der „most respected commentators on European political affairs“ der späten 1930er Jahre gewesen und habe stets politische Ereignisse mit kulturellen Phänomenen in Relation zu setzen gewusst.³⁵¹ Sie benennt neben der politisch-kulturellen Ebene in Flanners Arbeiten explizit den Gender-Aspekt³⁵² – und doch ist Flanner von den Gender Studies bisher kaum wissenschaftlich behandelt worden.³⁵³ Im Laufe dieses Kapitels werden Beispiele genannt, in denen Flanner feministische Themen behandelte, ohne diese explizit zu benennen.

In der literarischen Reportage *The Escape of Mrs. Jeffries* (1943), die in einem Unterkapitel analysiert wird, erzählt Flanner chronologisch von der Flucht einer US-amerikanischen Frau aus der Expat-Community, die sich 1943 dazu entschließt, zurück in die Staaten zu fliehen: „In 1942, after two years of the German occupation, she was among the dozen or more diehards, all women, left over from that colony of about five thousand Americans to whom Paris [...] had seemed liberty itself.“³⁵⁴ Der Fokus liegt klar auf einem privilegierten weiblichen Schicksal: Die US-amerikanische Flüchtende muss sich aufgrund ihrer Klasse und Herkunft weniger Sorgen um ihr Leben machen als eine jüdische Frau.

Obgleich es sich um eine Flucht aus dem Krieg handelt, nutzt Flanner sprachliche Elemente einer Reisereportage – dies hatte sie unter anderem mit Miller gemeinsam –, auch der typisch ironische *High-Class-Gossip*-Stil ihrer *Letters from Paris*-Kolumne kommt zum Einsatz. Dass Flanners Einfluss auf die Kriegsberichterstattung und die literarische Reportage oft unterschätzt wurde, ist wissenschaftlich mehrfach untersucht worden.³⁵⁵ In vielen Analysen steht die Lesart in Bezug auf frankophile Leser:innen im Vordergrund,³⁵⁶ in dieser Arbeit werden Flanners Sujet und die Brücke zu den Diskursen der Zeit untersucht. Progressive Schreibtechniken spielen ebenso eine Rolle wie feministische Aspekte.

³⁵¹ Lesinska, Zofia P.: *Perspectives of Four Women Writers on the Second World War*. Getrude Stein, Janet Flanner, Kay Boyle, and Rebecca West. New York u.a.: Peter Lang 2002, S. 51.

³⁵² Ebenda, S. 52.

³⁵³ Thorne: *Flanner's Literary Journalism*, S.36.

³⁵⁴ Flanner, Janet: *The Escape of Mrs. Jeffries*. In: Penrose, Antony (Hg.): *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich 1979, S. 63-92, hier S. 63-64.

³⁵⁵ Thorne: *Flanner's Literary Journalism*, S. 35-62.

³⁵⁶ Zox-Weaver, Annalisa: *At Home with Hitler: Janet Flanner's Führer Profiles for the "New Yorker"*. In: *New German Critique* Fall 2007 No. 102, S. 101-125, hier S. 105.

Flanners erste Reportage, die am stärksten an eine Mixtur des *High-Class-Gossip*-Genres und politischen Kommentar erinnert, ist das Profil über Adolf Hitler. In *Führer* (1936) spielt Flanner explizit mit weiblichen Körperzuschreibungen im Ton des von ihr mitgeprägten *High-Class-Gossip* des Magazins *The New Yorker*. Starck definiert diesen unter anderem so: „Nothing is serious; everthing is ironic, clever, sophisticated.“³⁵⁷ Außerdem habe Flanner ein „self-reflexive treatment of what the writer calls ‘gossip‘“³⁵⁸ mitgedacht und eine implizite Leser:innenschaft, die sich als Teil eines auserwählten Kreises gesehen und somit Insider-Informationen über Europa erhalten habe.³⁵⁹ In *Führer* wird auf der oberen Textschicht im Gossip-Stil geplaudert, wie bei Miller wirkt ein Großteil der Reportage über Adolf Hitler wie eine *Home Story* in einem Lifestyle-Magazin:

*As Reichsführer, Reichskanzler, und Höchstkommmandierender der Armee of Germany, Herr Hitler, by reason of his high offices, occupies the building until recently the Nazi government, to avoid any monarchial implications, renamed it the Haus des Reichskanzlers. Devoid of appetite of luxury, he inhabits the palace in agitated simplicity.*³⁶⁰

Der *High-Class-Gossip*-Stil ist hausgemacht, denn Flanner achtet auf die Zielgruppe des *New Yorker*, die Co-Chefredakteur Ross als „urban, educated readers who were either actual members of the upper-class elite or aspired to the upper-class status“ definierte.³⁶¹ *Führer* ist zwar keine klassische Kriegsreportage von der Front wie jene Millers, aber dennoch steht der Text exemplarisch für eine Autorin, die die politischen Umwälzungen des *Good War* mithilfe eines ressortbezogenen Stils des *New Yorker* zum Ausdruck brachte. Auch in Kriegszeiten habe sie diesen Stil nicht überzogen eingesetzt, so Lesinska: „The war, as she represented it to *The New Yorker*’s readers, was definitely not a spectacular event“³⁶². Flanner bleibt vor dem Krieg fest davon überzeugt, eine neutrale Beobachterin zu sein: Diese Einstellung rührte vom Zugang zu ihrer elitären Leser:innenschaft als sie noch Teil der *Lost Generation* in Paris war.³⁶³ Auch wenn Craig Monk in seiner Abhandlung über die *Lost Generation* den Begriff in Teilen ablehnt, stellt er fest, dass der Wunsch vieler Expatri-

³⁵⁷ Starck, Lindsay: *High-Class Gossip*, S. 4.

³⁵⁸ Ebenda, S. 3.

³⁵⁹ Ebenda sowie erste Definition des *High-Class Gossip* auf Seite 5 dieser Arbeit.

³⁶⁰ Flanner: *Führer*, S. 7.

³⁶¹ Lesinska: *Women Writers*, S. 53.

³⁶² Ebenda, S. 53-54.

³⁶³ Herlihy, Jeffrey: *In Paris or Paname. Hemingway’s Expatriate Nationalism*. New York: Rodopi 2011, S. 68.

Amerikaner:innen, ihre Erfahrungen im europäischen Ausland niederzuschreiben, „testified to the critical impulse that gave rise to the self-conscious writing that established modernism as the dominant culture enterprise [...]“.³⁶⁴ Dass der Stil Flanners sich in ihrer Kolumne änderte und an die neuen Kriegsdynamiken anpasste, sieht Lesinska in Flanners strukturellen Erfahrungen als Frau begründet: Dass sie über weibliche Kriegserfahrungen schrieb in Zeiten, in denen die weibliche Perspektive kaum beachtet wurde, war Flanner jederzeit bewusst.³⁶⁵ Auch Jean-Michel Rabaté stellt zu ihrem weiblichem Rollenverständnis fest, dass der elitäre Pariser Kreis um Gertrude Stein maßgeblich von US-Amerikanerinnen und Expats beeinflusst worden war, besonders jene, „who rejected the conventions of American family life [...]“.³⁶⁶ Die männliche Sichtweise auf den Krieg habe Flanner dementsprechend als „irrational“ und „albern“ bewertet, schreibt Lesinska:

For example, she described crowds demonstrating against the French government in February 1934 as ‘militant male factions’ [...], wrote about ‘Right Wing Male Parisians’ marching on the streets [...] or, in the wake of Hitler’s consolidation of power in 1934, discredited ‘man’ as a ‘silly and irrational’ creature. [...].³⁶⁷

Indem Flanner den Faschismus als weitgehend männlich deklariert und diese Seite als irrational herausstellt³⁶⁸, deutet sie umgekehrt die weibliche Perspektive als jene der Rationalität. Damit bestätigt sie zunächst ein binäres Geschlechtermodell, welches um 1900 von Otto Weininger propagiert wurde, der behauptete: „[...] das Weib hat kein originelles, sondern ein ihr vom Manne verliehenes Bewußtsein, sie lebt unbewußt, der Mann bewußt [...]“³⁶⁹ – Flanner wertet dieses allerdings ein weiteres Mal um und schreibt den Männern in diesem Fall die unbewussten, irrationalen Anteile zu.

Am stärksten kommen ihre feministischen Motive jedoch in ihrer Reportage *A Sad Homecoming* (1945) über das Konzentrationslager Ravensbrück zum Ausdruck. Darin bleibt der *High-Class-Gossip* nur schemenhaft erkennbar. Ihre Reportage wird ernster als jene, die sie anfangs über Hitler geschrieben hatte, wofür ihr bereits 1936 vorgeworfen wurde, die

³⁶⁴ Monk, Craig: *Writing the Lost Generation: Expatriate Autobiography and American Modernism*. Iowa: University of Iowa 2008, S. 3.

³⁶⁵ Lesinska: *Women Writers*, S. 56

³⁶⁶ Rabaté, Jean-Michel: *1922: Literature, Culture, Politics*. New York: Cambridge University Press 2015, S. 91.

³⁶⁷ Lesinska: *Women Writers*, S. 59

³⁶⁸ Auch in anderen Texten übt Flanner Kritik an „masculine modernism“. Vgl.: Dow und Maguire: *American Literary Journalism*, S. 139

³⁶⁹ Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 144.

Gefahr, die von ihm ausging, verkannt zu haben.³⁷⁰ Zuletzt fällt der ironische Ton in ihren Reportagen ganz weg³⁷¹, denn das grausame Kriegsgeschehen hinterließ bei den meisten Kriegsberichterstatte:innen der Zeit markante sprachliche Spuren. Damit erging es Janet Flanner ebenso wie Lee Miller und den vielen anderen Reporter:innen des *Good War*: Was sie als Zeug:innen der Kapitulation Deutschlands und der Befreiung der Konzentrationslager sahen, prägte sie nicht nur persönlich, sondern floss aktiv in ihr Schreiben ein.

Lindsay Starck bezeichnet die schriftliche Auseinandersetzung Flanners mit den verschiedenen Phasen des Krieges jedoch über alle Phasen hinweg als individuellen literarischen Journalismus: „Her subjective-objective evaluations, her antithetical juxtapositions, her lyrical prose, her presumption of shared interests and values on the part of her audience, and her ironical tone combined to create a new kind of literary journalism.“³⁷²

4.1 Hitler's sweet tooth – ein böses Kind auf dem Weg zur Weltmacht

Das Profil *Führer* von Janet Flanner ist zwischen Februar und März 1936 in drei Teilen im *New Yorker* veröffentlicht worden. Die Recherche nahm die Autorin anhand von vorliegendem biografischem Material vor³⁷³, sie gibt in einer Korrespondenz an, dass sie Hitler außerdem für eine Woche in Nürnberg gefolgt sei. Ihr sei dabei vor allen Dingen sein Äußeres suspekt gewesen: „He does not simply look the part.“³⁷⁴ Über die Gefahren, die mit der Veröffentlichung der Reportage einhergingen, war sich Flanner stets bewusst: Sie fürchtete das Propagandaministerium der Nazis, welches sie für diesen Text hätte inhaftieren können. Dennoch zog sie es vor, nicht mit ihrem Pseudonym zu unterschreiben, sondern mit ihrem vollen Namen, „necessary to claim this ‘fame‘“.³⁷⁵

Der Einstieg stellt einen direkten Vergleich zwischen Hitler und den Deutschen, die er regiert, her: „Dictator of a nation devoted to splendid sausages, cigars, beer, and babies, Adolf Hitler is a vegetarian, teetotaller, nonsmoker, and celibate.“³⁷⁶ Die Themen Essen,

³⁷⁰ Vgl. Lesinska: *Women Writers*, S. 61.

³⁷¹ Besonders erkennbar in der besprochenen Reportage über Ravensbrück, in der sie den weiblichen thematischen Themenanspruch mehr denn je implementiert. Vgl. Flanner: *Sad Homecoming*, S. 693-699.

³⁷² Starck, Lindsay: *High-class Gossip*, S. 6.

³⁷³ Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 116.

³⁷⁴ Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 114.

³⁷⁵ Ebenda, S. 116.

³⁷⁶ Flanner, Janet: *Führer*. In: Penrose, Antony (Hg.): *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. 6-28, hier S. 6.

Kleidung, Sexualität und Filme stehen in dem Text als Kategorie für sein Privatleben. Der politische Aspekt wird nur am Rande behandelt. Dementsprechende Signifikanz erhalten Details, wie beispielsweise Hitlers Akkordeon: Dieses liebt er wie lustige bayrische Volkslieder, auch gutbürgerliche Küche ist ihm ein Genuss, welcher ihm von einem engen Vertrauten und „musical cook“ auf Reisen stets frisch zubereitet wird.³⁷⁷ So verschwiegen und teils widersprüchlich der Charakter des Protagonisten, desto geschwätziger lädt der Text US-amerikanische Leser:innen ein, den Diktator privat zu erleben. Die Sprache des *High-Class-Gossip*, die bereits an anderer Stelle dieser Arbeit als ironisch definiert wurde bzw. als eine Sprache, die Insiderwissen an einen ausgewählten Kreis von Leser:innen weitergibt,³⁷⁸ nimmt skurrile Züge an, wenn es um die Essensgewohnheiten des Diktators geht: „When in Berlin, he lunches promptly at 2 P.M., as is the city’s custom, and at this palace meal entertains frequently in a modest way. Guests are usually Party colleagues, Gauleiter up from the provinces.”³⁷⁹

Auch weiß Flanner eine detaillierte Beschreibung seiner Garderobe in den jeweiligen Kontext einzuordnen: „He usually appears in his favorite costume—black trousers and a khaki coat cut in the pattern of what German officers call a Litevka—the traditional military lounge jacket without insignia.“³⁸⁰ Dies ist oberflächlich gesehen eine vor allem modische Auseinandersetzung, ähnlich wie sie in Millers Kriegsreportagen für die *Vogue* zu finden wäre. Hier wird jedoch ein Insider-Wissen an den elaborierten Leser:innenkreis weitergegeben, der sogenannte *High-Class-Gossip* über die Verhältnisse eines militarisierten Berlins, dessen Bewohner:innen sich langsam aber sicher für den Krieg gerüstet haben dürften.³⁸¹

Geframt ist die Reportage durch den Magazinkontext und Flanners Stil nicht auf ein hartes politisches Profil, sondern einen Kulturtext, wie es den Leser:innen des *New Yorker* bekannt war. Entman beschreibt das Framing als andockendes Konzept, in dem „previous

³⁷⁷ Flanner, Janet: Führer, S. 7.

³⁷⁸ Siehe S. 6 dieser Arbeit.

³⁷⁹ Flanner: Führer, S. 8.

³⁸⁰ Flanner: Führer, S. 7-8.

³⁸¹ 1937 schrieb Flanner: „[T]here’s a growing bewilderment in the public mind. Despite the “no war” promises of their Führer, on whom, rather than on his advisers or their regime, the people’s devotion and belief still loyally concentrate, Germans see their efforts, hopes, abnegations, and productions all going into the molding of a war machine and mentality.” Vgl.: Flanner, Janet: *Preparing For War*. In: Drutman, Irving (Hg.): *Janet Flanner’s World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. 36-38, hier S. 37.

information had repeatedly activated most of the mental pathways connecting similar or identical concepts in the past.“³⁸²

Auch ironische Bemerkungen kommen in dem Profil nicht zu kurz: Nie habe jemand den Diktator in „slippers and dressing gown“ gesehen³⁸³ – es stünde immerhin im direkten Kontrast zu seiner standhaften Männlichkeit. Teils wirkt Hitler in *Führer* bescheiden („When in Nürnberg, Hitler stops at the second-rate Deutscher Hof, which was grandeur for him in the old days“³⁸⁴), dann sind seine formellen Abendessen einem klassischen Diktat unterlegen („with roses, candles, and the menu written out“³⁸⁵). Immer aber bedient Flanner sich einer geschwätzigen Sprache und zeichnet das widersprüchliche Porträt eines Mannes, der anhand seiner zahlreichen Vorlieben und erst nachgehend anhand seiner politischen Linie definiert wird. Dabei gesteht die Autorin ihm trotz der privaten Details keinerlei Empathie zu: „the Führer has been loyal only to one man–Adolf Hitler.“³⁸⁶

Auch Flanner ist wie in Millers Reportagen die Gegensätzlichkeit zum Stilmittel geworden: „Among her greatest talents as a writer for the New Yorker was her construction of unlikely juxtapositions [...].“³⁸⁷ Diese fungieren laut Lindsay Starck teils selbst als Metaphern, wie an dieser Textstelle deutlich wird:

He’s crazy about films, especially when historical, sees all the news weeklies of himself, and occasional earnest foreign films, and is apt to sit on the floor in the dark when they are being shown. When he takes a fancy to a picture, he has it repeated and invites those he thinks it should interest; he is sincere about trying to get the right films and guests together. [...] But in spite of the occasions, Hitler, like all people who have no talent for it, has never had time for a good time.³⁸⁸

Mittels Lichts wird ein Bild an die Wand projiziert, wohingegen der größte Teil des Raumes im Dunkeln verborgen bleibt. Ebenso wie Hitlers Privatleben in dieser Reportage ausgeleuchtet wird und der politische Stratege in den Hintergrund gerät. Das Setting eines für Flanner typisches Gossip-Stils ist darin zu erkennen, dass Politisches nachgelagert wird und Leser:innen mit den alltäglichen Gepflogenheiten Hitlers vertraut gemacht werden.³⁸⁹

³⁸² Entman: Framing News, S. 15.

³⁸³ Flanner: Führer, S. 7.

³⁸⁴ Ebenda, S. 8.

³⁸⁵ Ebenda, S. 9.

³⁸⁶ Ebenda, S. 12.

³⁸⁷ Starck: High-Class Gossip, S. 3.

³⁸⁸ Flanner: Führer, S. 9.

³⁸⁹ So hatte Entman das Framing definiert: “The verb ‘to frame‘ (or ‘framing‘) refers to the process of selecting and highlighting some aspects of a perceived reality (...).” Entman: Framing News, S. 26.

Flanner ging es in der Reportage nach eigener Aussage darum, „the life story, inner and outer, of a human being“ zu Papier zu bringen, „without adding whether or not you or I or anybody agrees with his sectarian views.“³⁹⁰ Daran hält sich Flanner. Der exzentrische Asket wird dennoch kurzzeitig gebrochen und Hitler jovial und freundlich dargestellt. Sie behauptet an einer Stelle selbstbewusst: „He has a sweet tooth.“³⁹¹

Gerade noch traditionell gutbürgerlich essend, verniedlicht Flanner seine kulinarischen Ambitionen im nächsten Aspekt. Dass er einen „sweet tooth“, also eine Schwäche für Süßes hat, lässt ihn zu einem Kind werden, welches verschmitzt und trotz aller (selbstaufgelegter) Verbote stringent dem Lustgewinn folgt. Diese Metapher des kindlichen Hitlers, der sich der Lust hingibt, bricht mit dem Asketen, den Flanner anfangs im Gegensatz zu den Deutschen, die Bier und Babys lieben, etabliert hatte.³⁹² Dies, um am Ende das Kindliche und damit Unschuldige im Sinne der Gegensätzlichkeit mit einer einzigen Bemerkung zu konterkarieren: „But in spite of these occasions, Hitler, like all people who have no talent for it, has never had time for a good time.“³⁹³ Diese Feststellung wird weiter bewiesen an seiner sexuellen Identität:

He also has no gift for intimacy. Neither his enemies nor his best friends (who perhaps tried even harder) have been able to bring forward any mistress out of his past. Upper-class women were among his first sympathizers at a time when housemaids thought him a freak. To these same housemaids he is now a hero and *der schöne Adolf*, and his photo hangs over their washbowls.³⁹⁴

Jegliche Sexualität und Intimität werden ihm abgesprochen, nur nach außen wird er als sexuelles Wesen wahrgenommen, als „der schöne Adolf“. Damit steht Flanner zwar nicht auf Linie der Nazi-Propaganda, die Hitler zur starken, männlichen „Führerfigur“ hochstilisierte, allerdings bedient sie sich der Metapher des „[s]trengen Vater[s] der Nation“³⁹⁵, der in einem Foto über dem Waschbecken angehimmelt wird. Wie Lakoff die Metapher definiert, muss „der Vater [...] moralisch stark genug sein, um die Familie gegen Böses zu verteidigen und vor Schaden zu schützen.“³⁹⁶ Vertieft auf nationaler Ebene wurde

³⁹⁰ Zox-Weaver: Home with Hitler, S. 117.

³⁹¹ Flanner: Führer, S. 9.

³⁹² Flanner: Führer, S. 7.

³⁹³ Ebenda, S. 9

³⁹⁴ Flanner: Führer, S. 9.

³⁹⁵ Lakoff definiert diesen als Familienoberhaupt, „als legitime und unanfechtbare Autorität.“ Vgl. Lakoff und Wehling: Auf leisen Sohlen, S. 40.

³⁹⁶ Ebenda.

dieses Bild des Vater der Nation und der „Nation als Familie“³⁹⁷ von Nazi-Kampagnen wie jene der Lebensborn Heime, in denen deutsche Frauen untergebracht werden sollten, um eine ausschließlich „arische Rasse“ hervorzubringen.³⁹⁸ Auch Victor Klemperer weiß von deutschen Familienanzeigen im Zweiten Weltkrieg zu berichten, in denen „Wendungen“ kundgetan worden seien, wie „‘er fiel für seinen Führer‘, wobei das Vaterland ungenannt bleibt, weil es in Adolf Hitler selber dargestellt und beschlossen ist wie der Leib des Herrn in der geweihten Oblate.“³⁹⁹ Diese Metapher, die den „Vater der Nation“ als schützende Hand zeichnet, würde konzeptuell die Bürger:innen zu Kindern machen, die dem Vater gehorchen. Flanner jedoch macht Hitler selbst zum Kind: von einer starken, männlichen Figur kann in dieser Reportage keine Rede sein, in der seine Sexualität untergraben wird und Süßes dem Diktator wichtiger sind als seine politischen Ambitionen. Flanner unterbindet somit jegliche Machtansprüche und führt konsequent das Bild eines „Vaters“ weiter, der seiner Nation eher konträr gegenübersteht, denn wie eingangs erklärt, ist er stellenweise Asket und seine „Kinder“ sind vernarrt in „Zigarren und Bier“.⁴⁰⁰

Eine weitere Strategie ihn zu desexualisieren, sind Gerüchte über seine Kontakte zu Frauen:

Years ago, when young and unsuccessful, his rather heavy political conversation was delivered with such complete concentration on his topic that it attracted older or intellectual women who had learned patience. He made his worldly *début* as a thin, neat unknown, in the famous Munich salon of Frau Katherine Heine Hanfstaengl, whose mother was a Sedgwick of New York.⁴⁰¹

Warum kommt – wie auch an dieser Stelle – in diesem Profil über Hitler so exzessiv der *High-Class-Gossip* zum Einsatz? Zox-Weaver ist überzeugt, dass wir in Flanners Text nichts fundamental Neues über die politische Person Adolf Hitler erfahren, dafür aber umso mehr über den literarischen Stil der Autorin.⁴⁰² Das läge daran, dass der Diktator eine durch und durch moderne Figur sei und Flanner mit ihm ein Experiment wage, „exploiting the era’s full range of visual media, experimenting with and advancing the technology like the innovative avantgarde-artists he oppressed: he is the dictator in the age of mechanical

³⁹⁷ Ebenda, S. 34.

³⁹⁸ Lebensborn: Sex für Führer, Volk und Vaterland. In: mdr.de, 2021.

<https://www.mdr.de/geschichte/lebensborn-heime-sex-fuer-fuehrer-volk-und-vaterland100.html>, 08.11.2021 (Autor:innenname fehlt).

³⁹⁹ Klemperer, Victor: LTI. Notizbuch eines Philologen. 25. Auflage, Stuttgart: Reclam 2015, S. 140.

⁴⁰⁰ Flanner: Führer, S. 6.

⁴⁰¹ Flanner: Führer, S. 10.

⁴⁰² Zox-Weaver: Women Modernists, S. 194.

reproduction.“⁴⁰³ Als „mannekin“ oder „mechanized men“ erreiche er es, die Massen zu verführen, dies geschehe allein durch schiere „banality“⁴⁰⁴ und absolute „nothingness“.⁴⁰⁵ Das personifizierte Böse wird bei Flanner anhand seiner vermeintlich unschuldigen Züge dargestellt. Im „mechanischen Mann“ findet Flanner die metaphorische Projektion, den Diktator in ihrem Sinne tanzen zu lassen, sich nach ihren Vorgaben zu bewegen, ihn lächerlich erscheinen zu lassen. Er hat keine Kontrolle über seinen eigenen Körper und keine sexuelle Agenda. Das alles führt zurück zu der Frage, die auch Flanner sich für diese Reportage stellen musste: „Was it appropriate to place him in a comic frame?“⁴⁰⁶ Dieser komödiantische Aspekt ist es aber, der Flanner zu ihrem einzigartigen Stil im gattungssprengenden Text zwischen *Home Story* und politischem Profil verhilft: Vorrangig als komische Figur funktioniert der Diktator im Zuge des *High-Class-Gossip*-Genre.⁴⁰⁷ Um die Frauen, die ihn umgeben, zu beeindrucken, verwende Hitler angeblich einen Trick, den Flanner mit einer Körperzuschreibung verwebt: „Like many small, dominant men, when he chooses he has a talkative charm with women.“⁴⁰⁸ Dabei stehe er selbst eher auf den „Walküre type of lady“, obwohl er Chef einer Partei sei, die Unterdrückung der Frau vehement indoktriniere.⁴⁰⁹ Außerdem habe er – obgleich seiner eingeschränkten Körpergröße – einen „holy horror of Bonarpartism.“⁴¹⁰ Schauen wir genauer auf diese Sprachbilder, werden diese humoristisch im Zuge von Hitlers kleiner Körpergröße und dem forschen walküre-hafte Auftreten der Frauen miteinander in Relation gesetzt: Hier sieht der angebliche *Führer* einer Nation buchstäblich klein aus. Wie als Bestätigung seiner Größe weist Flanner zurück auf eine Anekdote aus Hitlers Kindheit: „Public speaking is Hitler’s real passion. As a little boy he made speeches to other little boys.“⁴¹¹ Hier werden zudem bereits patriarchale faschistische Ideen verhandelt, die im Kindesalter implementiert werden.

⁴⁰³ Ebenda, S. 193.

⁴⁰⁴ Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 114-115.

⁴⁰⁵ Diese Argumentation erinnert ein weiteres Mal an Hannah Arendts’ Einschätzung über die Banalität des Bösen. Flanner hat hier vielleicht vorausgesehen, worauf Arendt während des Eichmannprozess in Jerusalem kommen würde. Die Kritik, die Arendt nicht nur für diese Formulierung einstecken musste, sah sie vom *New Yorker*, für den Flanner schrieb, als Kampagne angeführt – sie nannte dieses in ihren Beschreibungen sogar ein „Witzblatt“. Vgl. Arendt, Hannah: *Eichmann*, S.52 und S. 56.

⁴⁰⁶ Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 118.

⁴⁰⁷ Charlie Chaplin würde dies in *The Great Dictator* 1940 für Hollywood beweisen. Vgl. *The Great Dictator*. Regie: Charlie Chaplin, USA 1940.

⁴⁰⁸ Flanner: *Führer*, S. 11.

⁴⁰⁹ Ebenda.

⁴¹⁰ Ebenda.

⁴¹¹ Flanner: *Führer*, S. 27.

Die Körpergröße spielte auch im antisemitischen Körperbild der nationalsozialistischen Propaganda eine bedeutende Rolle. Wolfgang Benz berichtet von einem Schulbuch, das während des Nationalsozialismus erschienen war und ein bestimmtes Bild der Jüdinnen und Juden vermittelte: „Die Juden sind meistens klein bis mittelgroß. Sie haben kurze Beine.“⁴¹² In diesem Kleinsein steckt eine metaphorische Gegensätzlichkeit zur buchstäblichen „Größe“ eines Menschen. Auch Otto Weininger hatte diese angeblich fehlende „Größe“ thematisiert: „Was dem Weibe wie dem Juden vielmehr durchaus abgeht, das ist Größe, Größe in irgend welcher [sic] Hinsicht, überragende Sieger im Moralischen, großzügige Diener des Antimoralischen.“⁴¹³ Hitlers Kleinsein hilft Flanner nicht nur dabei, ihn mit seinen eigenen propagandistischen Waffen zu schlagen, sondern ist dies eng mit seinem – von Flanner angenommenen – Zölibat verbunden. So kam es eben nicht zu einer Hochzeit mit der Witwe Siegfried Wagners, obwohl diese buchstäbliche „original Walküre type of lady“ zum engeren Kreis des Diktators gehörte.⁴¹⁴ Die Beschreibung der Walküre verdient ein besonderes Augenmerk als Metapher. Wie wir aus der nordischen Typologie und aus Wagners *Der Ring des Nibelungen* (1876) kennen, ist die Walküre eine Kriegerin, deren Körperbau jenen Hitlers übersteigt: „In einem vorbeiziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus; eine Walküre zu Ross wird in ihm sichtbar: Über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger.“⁴¹⁵ Später heißt es in Wagners Opernzyklus: „Dem Vater gehorch‘ ich.“⁴¹⁶ Über das Schicksal der Walküren, die im Dritten Aufzug dem „herrischen Manne“ gehorchen müssen, heißt es „am Herde sitzt sie und spinnt, aller Spottenden Ziel und Spiel. (BRÜNHILDE sinkt schreiend vor seinen Füßen zu Boden; die Walküren machen eine Bewegung des Entsetzens.)“⁴¹⁷ Die Domestizierung der Frau ist der erklärte Albtraum der Walküren. Auch haben sie die körperliche Befähigung, besiegte Krieger über den Sattel zu schnallen; einzig dem Vater gehorchen sie, was die Metapher potenziell unterwandert. Dieses von Flanner gewählte Bild einer Kriegerin steht dennoch im Widerspruch zum Plan der Nationalsozialisten, die Frau als domestizierte Reproduktionsmaschine im System zu

⁴¹² Benz: „Der ewige Jude“, S. 23-24.

⁴¹³ Weininger: *Geschlecht und Charakter*, S. 414.

⁴¹⁴ Vgl. Flanner: *Führer*, S. 10.

⁴¹⁵ So beginnt der Dritte Aufzug in Wagners Walküre. Vgl. Wagner, Richard: *Die Walküre: erster Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen*. Mainz: B. Schotts Söhne 1876, S. 58.

⁴¹⁶ Ebenda, S. 65.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 74

verorten.⁴¹⁸ In der Walküre-Metapher steckt ebenso der unterstellte Wunsch des Diktators, sexuell dominiert zu werden. Flanner lässt jeglichen Anflug von aktiver Sexualität des Diktators in ihrem Text vermissen. Stattdessen spricht sie von großen Walküren und kleinen, dominanten Männern, als gebe es nur diese beiden Typen im heteronormativen Machtgefälle. Diese binäre Unterteilung entspricht einer Art verhinderter Dialektik, jedoch keiner Didaktik, wie Zox-Weaver über das Profil Hitlers feststellt:

While she looks to decenter Hitler's iconic image, she deploys satire, apologia, subtle irony, and mild incentive where explorations of moral meaning might be expected. Though clearly against fascism, Flanner is never prescribed or didactic in her opinions; nor, however does she offer any explicit interrogation of what ethics can mean in relation to the aesthetics she so admires.⁴¹⁹

Zox-Weaver erkennt daher keine moralischen Urteile über den Diktator in dem Text, sondern fokussiert sich auf Flanners Stil, der von Ironie und Satire gekennzeichnet ist. Flanner „negotiated complex questions of politics and aesthetics, authority and submission, individual motivation and historical circumstance.“⁴²⁰ Dass sie neben dem kleinen Hitler eine Walküre auftreten lässt, suggeriert seine körperliche Unterwürfigkeit gegenüber dominanten Frauen. Ihr Urteil ist, wie Zox-Weaver beschreibt, ein ästhetisches und kein moralisches. Sie gibt ihr Subjekt der Lächerlichkeit preis, aber nur insofern einer Diktatorenfigur in seiner Kontrollsucht ein lächerliches Moment innewohnt. Damit war Flanner offenbar nicht alleine: „For as the era's dictators and leaders increasingly found themselves in the magazine's pages, the directive to remain focused on 'personality' and sustain ironic detachment created a strange hybrid of journalistic material.“⁴²¹ Die vorliegende Reportage ist ein solcher Hybrid, denn die Autorin strebt eher eine Persönlichkeitsanalyse an als einen politischen Kommentar.

Im Stil des *High-Class-Gossip* räumt sie mit einem weiteren Gerücht auf, Hitler sei – „[i]n spite of the worldwide rumors“⁴²² – gar nicht homosexuell. Das Gerücht, dass seine Genitalien im Ersten Weltkrieg verwundet worden waren, kommentiert sie nicht und lässt

⁴¹⁸ Zur Forcierung dieses Zieles gab es das „Ehrenkreuz der Deutschen Mutter“ für Frauen mit vier oder mehr Kindern. Vgl. Schmitz-Berning: Vokabular, S. 410. Ebenso wurde für die „NS-Frauenschaft“ vorgesehen, eine nationalsozialistische Jugend „herbeizuführen“ sowie die „Frau zur deutschen Mutter“ zu erziehen. Vgl. Ebenda, S. 437.

⁴¹⁹ Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 103.

⁴²⁰ Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 106.

⁴²¹ Ebenda, S. 109.

⁴²² Flanner: *Führer*, S. 13.

räumt aber auch damit nicht auf.⁴²³ Hitlers Sexualität, die sie als abnormal klassifiziert, verliert immer mehr Signifikanz, „his real abnormality apparently consists of the insignificance of his sexual impulse, probably further deadened by willful asceticism.“⁴²⁴ Adolf Hitler lebt in der Imagination Flanners nicht nur bar eines sexuellen Impulses, er ist vermeintlich impotent. Sie attestiert ihm allerdings eine gewollte Askese und unterstreicht damit seine Disziplin. Lisa Rado ist zuzustimmen, wenn sie die Betrachtungen faschistischer Figuren durch moderne Autorinnen vor allen Dingen als einen Akt der feministischen Selbstbestimmung versteht: „No longer content to remain passive muses, the female modernists demanded a place in the center of the cultural arena, and in doing so disrupted old sexual hierarchies significantly.“⁴²⁵ Abschließend lässt sich zusammenfassen: In dem Profil über Adolf Hitler nimmt Janet Flanner diese dominante weibliche Position ein, indem sie ihn zunächst metaphorisch zum Kleinkind degradiert, dann seiner Sexualität beraubt, indem sie seine fehlende Libido als „abnormal“ beschreibt, und ihn – als letzten Streich – politisch rein auf seine Emotionen zurückweist: „Emotionally, Hitler belongs to the dangerous, small class of sublimators from which fanatics are frequently drawn.“⁴²⁶ Es ist einer der wenigen politischen Kommentare, die sich Flanner über ihr Subjekt erlaubt. Auf erzählerischer Ebene perfektioniert Flanner ihre kontrollierende Erzählposition: Diese trägt die Figur Adolf Hitler wie eine Marionette vor sich her, lässt sie hin- und herspringen, macht sie tatsächlich zum in dieser Arbeit bereits viel zitierten „mechanized men“⁴²⁷, der keine eigene Kontrolle über den Körper hat. Am Ende führt sie den vermeintlichen „Führer“ selbst, um ihn als Produkt ihrer eigenen Imagination auszustellen. Zox-Weaver legt diese Position als poetologisches Dilemma aus:

In working toward a sense of her own commanding authority, Flanner always negotiated at least two positions: that of a woman working out her own aesthetic, intellectual, and political doctrines and that of a journalist producing under the injunctions and stipulations of the *New Yorker* and its formidable editor in chief.⁴²⁸

⁴²³ Flanner: Führer, S. 13.

⁴²⁴ Ebenda.

⁴²⁵ Rado, Lisa: *Rereading Modernism. New Directions in Feminist Criticism*. London & New York: Taylor & Francis Group 2012, S. 4.

⁴²⁶ Flanner: Führer, S. 13.

⁴²⁷ Vgl. Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 114.

⁴²⁸ Zox-Weaver: *Home with Hitler*, S. 107.

Flanner zeichne Hitler in seiner Widersprüchlichkeit als „grotesquely feminized and homebodyish“⁴²⁹ Figur, niemals aber als ausschließlich männlich. Zwischen der Hyperfemininität und nationalsozialistisch imaginierten Männlichkeit, schaffe Flanner damit eine Dialektik zwischen Horror und Habitus, so Zox-Weaver.⁴³⁰ Betrachtet man die Ergebnisse und die Literatur dazu, lässt sich weiter feststellen: Indem Flanner Hitlers Sexualität gänzlich in Frage stellt und ihn metaphorisch zu einer „komischen“ Diktatorenfigur macht, entledigt sie ihn seiner imaginierten und von den Nationalsozialisten propagierten hegemonialen Männlichkeit – und das mit den Mitteln, die der *High-Class-Gossip* ihr zur Verfügung stellt. Der Vorwurf, Flanner habe Hitler in seinen Absichten unterschätzt, kann zumindest teilweise entkräftet werden, weil es ihr darum gar nicht ging. Der gewinnideologische Aspekt wird in Banalität aufgelöst.

4.2 Flucht als Reise

Janet Flanners Reportage *The Escape of Mrs. Jeffries* (1943) wurde im Gegensatz zum *Führer*-Profil bisher lediglich von Zofia P. Lesinska analysiert.⁴³¹ Ich argumentiere, dass diese Reportage, die die Flucht einer US-Amerikanerin aus Paris vor den Nazis beschreibt, sich den Techniken des *Travelogues* bedient. Gleichzeitig wirft die Autorin feministische Fragen auf, um diese schlussendlich mit Klassendiskursen zu verweben. Auch gibt Flanners Stil des *High-Class-Gossip*⁴³² Aufschluss über das Framing der Reportage – zwar handelt es sich um eine Flucht einer US-Amerikanerin vor den Nazis, aber die Verkehrsmittel der Protagonistin sind für Kriegszeiten komfortabel und der Habitus Kriegszeiten elitär. Schlussendlich werden auch in diesem Kapitel einzelne Metaphern untersucht.

Grob geht es bei Flanners Protagonistin um „Mrs. Ellen Jeffries, an American expatriate“, die nach Frankreich gekommen war, „because she was in love with it.“⁴³³ Dabei sei Ellen Jeffries nicht ihr wirklicher Name, überhaupt nutze die Autorin in der Reportage keine echten Namen, um auf die Allgemeingültigkeit dieses Einzelschicksals hinzuweisen.⁴³⁴

⁴²⁹ Ebenda, S. 119.

⁴³⁰ Ebenda, S. 120.

⁴³¹ Lesinska: *Women Writers*.

⁴³² Zur Erinnerung: Definitionen finden sich auf Seite 6 und Seite 29, im Vordergrund steht dabei die Ironie, die Satire sowie Versuche der Autorin, den Gossip einer Stadt oder eines Milieus an einen ausgewählten Kreis an Leser:innen zu vermitteln.

⁴³³ Flanner: *Escape*, S. 63.

⁴³⁴ Ebenda.

Flanner beschreibt die Protagonistin als eine der „dozen or more diehards, all women“⁴³⁵, für jene die Stadt Paris in den 1920er und 1930er Jahren ein Versprechen von Freiheit bedeutete: Die Frau ist unabhängig und alleinstehend. Aber sie gehört eindeutig einer höheren Klasse an, denn ein Leben in Paris in den Zwanzigerjahren musste auch finanziert werden.⁴³⁶

Mrs. Jeffries flüchtet zurück in die Staaten, denn seit Pearl Harbor, wie Flanner ironisch bemerkt, habe es eine Verschiebung des Lifestyles der Expats gegeben, denn „a concentration camp looked like the inevitable expatriate American way.“⁴³⁷

Flanner beschreibt diese Flucht vor der potenziellen Deportation in ein Konzentrationslager tatsächlich wie eine Reise:

Mrs. Jeffries managed to arrive in New York the second week of April 1943. All things considered, including the fact that her travel problems included escapes across two French borders and that escapes are slow-moving projects demanding lots of careful talk first, Mrs. Jeffries, who is forty-five, statuesque, unmelodramatic, New Hampshire-born, a seasoned traveler, and nobody's fool, thinks she made fast time.⁴³⁸

Dies erinnert stark an die Zeitangaben in der Gattung des *Travelogues*, welche Barbara Korte wie folgt definiert: „Time reference in the travelogue contributes to a text's reality effect, supporting the genre expectation that travelogues are based on actual journeys [...].“⁴³⁹ Flanner erfüllt diese Erwartungen an die Gattung und erzielt einen mimetischen Effekt. Mit der Beschreibung der flüchtenden Mrs. Jeffries als „seasoned traveler“, welche die widrigsten Umstände einer Reise als Herausforderung annimmt, wird illustriert, mit welcher Härte die Nazis gegen jüdische Mitbürger:innen vorgehen, während US-Amerikaner:innen vergleichsweise glimpflich davonkamen. Dennoch erleidet auch Mrs. Jeffries trotz ihrer finanziellen Luxus-Situation durch den Krieg einen Status- und Klassenverlust: „The Germans had decided that all Americans were dishonorable.“⁴⁴⁰ So habe es keine Ausreisevisas mehr gegeben und nach dem Angriff auf Pearl Harbor hatten Staatsbürger:innen aus den USA sich regelmäßig bei der lokalen Polizeistation melden

⁴³⁵ Ebenda.

⁴³⁶ “In this interwar moment, Americans flocked to Paris, in part for economic reasons: (...) Paris offered luxury and freedom.” Vgl. Rabaté, Jean-Michel: 1922, S. 92.

⁴³⁷ Flanner: *Escape*, S. 64.

⁴³⁸ Ebenda.

⁴³⁹ Korte: *Chrono-Types*, S. 26.

⁴⁴⁰ Flanner: *Escape*, S. 64

müssen. Mrs. Jeffries einziger Ausweg aus Frankreich führt über die berüchtigten Schlepper – stellenweise vergleicht Flanner diese mit einer überteuerten Reiseleitung: „As was customary, this proposition was offered by a guide’s Paris under-cover, or contact, man, [sic] who on an every-other-day schedule got together passage parties of a dozen or more people.“⁴⁴¹ Zusätzlich arbeitet Flanner die auch in Kriegszeiten privilegierte Position der Mrs. Jeffries heraus, die diese Schlepper immerhin noch bezahlen kann:

To start dickering for one of these crossings, the regular Parisian phrase was “*Connaissez-vous un passage?*” This was usually addressed to any of the ubiquitous, omniscient, and trusted café waiters who, since the German occupation, have performed a patriotic service and earned a little extra by purveying to Parisians certain anti-Nazi necessities, such as blackmarket food tips, contraband cigarettes, British radio news, and introductions to border guides.⁴⁴²

In Paris gestaltet sich die Informationseinholung zur Flucht wie eine Bestellung in einem Straßencafé. Statt elftausend Francs verhandelt Mrs. Jeffries ein Schnäppchen von nur achttausend Francs. Nach dem Gespräch, bei dem in Paris auch die Rettung des eigenen Lebens besprochen wird, profitiert Mrs. Jeffries von einem Kontaktmann, der die Reise für sie organisiert:

The guide furnished transportation, exclusive of railroad accommodation, in the shape of hay carts or trucks for long detours on border side roads, and made arrangements for, but didn’t pay for, food and lodging en route. For his aid, integrity, organization, and knowledge of the ropes, he charged an over-all service fee.⁴⁴³

Die detailreichen Aufzählungen lassen erkennen, dass die Beschreibung der Flucht als Angebot ebenso in einem *Travelguide* stehen könnte: Die Rahmenbedingungen der Reise mit „hay carts or trucks“ werden exakt ausgeführt, das inkludierte „food and lodging“ ist Teil der Abmachung sowie die Bezahlung, die über einen für Reisen nicht unüblichen Pauschalpreis erfolgt. Mrs. Jeffries beweist bei ihrer Reise unternehmerisches Geschick, das sich auszahlt, denn ein paar Wochen später lernt sie über einen anderen Kellner René kennen, den Kontaktmann eines Guides, der ihr den scheinbar saloppen Rat gibt, „to travel light“. Im klassischen *Travelogue* sind es eben diese Details, die den Leser:innen die Reise so nahe wie möglich bringen. Barbara Korte definiert das *Travelogue* daher unter anderem mit „a

⁴⁴¹ Ebenda, S. 65.

⁴⁴² Flanner: *Escape*, S. 65.

⁴⁴³ Flanner: *Escape*, S. 66.

large amount of descriptive and informative passages“⁴⁴⁴. Details zu Zeit, Preisen und Transportmöglichkeiten preiszugeben, obwohl es sich um eine Flucht aus dem Krieg handelt, ist Teil der Gegensätzlichkeit als Stilmittel, welches Flanner bereits in ihrem Profil *Führer* einsetzte. Durch die Anwendung des *High-Class-Gossip* stellt Flanner vermeintlich plauderhaft dar, wie Expats wie Mrs. Jeffries trotz ihrer durch den Krieg kompromittierten Position komfortabel reisen konnten: Mrs. Jeffries nimmt den Zug um sieben am Morgen, um noch einen guten Platz zu ergattern, und ihre Stimmung schlägt erst um, als sie den Eiffelturm durchs Zugfenster aus ihrem Leben entschwinden sieht. Dann aber genießt sie schon wieder ihre „journey through rural France“, denn immerhin zwei Jahre lang war sie durch den Krieg vom Reisen abgehalten worden. Aus diesem Grund hat sie sogar eine „fine shoe-box lunch“ dabei.⁴⁴⁵ Diese Reisedetails stehen im zynischen Gegensatz zur brutalen Realität der unzähligen Deportationen der Nationalsozialisten. Elemente, die das Leben in Frankreich beschreiben, werden hier weiterhin als Marker der Kulturkennerin Flanner verwendet. Aber es gibt auch von schlechten Reiseerfahrungen zu berichten: „Well before noon and well inside the demarcation border, Mrs. Jeffries, according to plan, got off the train at a small town and walked down the main street to the foot of a hill [...] and ordered the customary glass of bad beer.“⁴⁴⁶ Die kulturelle Kritik am schlechten Bier mutet an wie in einer Reisereportage. Implizite Leser:innen nehmen dieses als gegeben an, haben also ein von Flanner kultiviertes Insiderwissen, dafür steht das „customary“.

Mrs. Jeffries erhält von ihren Kontaktmännern weiter die Anweisung, ihre Identität zu wechseln – der neue Ausweis ist ihr Dokument für den Weg in die Freiheit, die sie sich teuer erkaufen muss. So wie organisierte Urlaubsreisen in den USA ein Wirtschaftszweig sind, so ist auch die Flucht für die Organisator:innen reines Geschäft:

Then, as already instructed by Joseph, she turned to the right and knocked at the door of the second cottage. A fat, red-faced young woman opened the door. When Mrs. Jeffries asked if she were Joseph's aunt, she nodded indifferently. Falsehood and the pounding heart of someone who had just run the line meant nothing to her. Fugitives were a business.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Korte: *Time in Travelogue*, S. 35.

⁴⁴⁵ Flanner: *Escape*, S. 66.

⁴⁴⁶ Flanner: *Escape*, S. 67.

⁴⁴⁷ Ebenda, S. 69.

Das Bett, in dem schon viele Geflüchtete vor ihr schlafen mussten, wird Mrs. Jeffries mit einem ihrer Parfüms einsprühen, die Nacht kostet sie 50 Francs⁴⁴⁸, dies ist nicht inkludiert in der „Fluchtpauschale“. Der erste Teil der Flucht wird gekrönt von einem Spaziergang „in the mild sun“ an dessen Ende Mrs. Jeffries „sat down under a tree to smoke“.⁴⁴⁹ Obgleich der Stil noch immer an eine Reisereportage erinnert, werden spätestens ab diesem Zeitpunkt vermehrt feministische Themen eröffnet. Mrs. Jeffries gehört der New Yorker Mittelklasse an, aber ihr Geschlecht ist im Sinne einer intersektionalen Lesart in diesem Fall meiner Meinung nach ausschlaggebend. Sie macht sich als Frau allein auf den Weg ihrer nicht ungefährlichen Flucht. Sie trinkt Bier in einer Bar und raucht eine Zigarette auf einem verlassenem Feldweg: Somit wandelt sie sich nach und nach zur Abenteuerfigur. So nutzt Flanner ab hier verstärkt Begriffe, die jener der männlich mythologisierten Abenteuerliteratur⁴⁵⁰ zugeordnet werden können: „With her rucksack still on her back, she took three wrong trams to the outskirts of Lyons, walked up four long, wrong streets, and finally managed to arrive, weeping with fatigue, at what turned out to be an ordinary French lodging house for men workers.“⁴⁵¹ Ihr wird ein Essen angeboten, welches sie ausschließlich mit diesen Arbeitern einnimmt:

It occurred to Mrs. Jeffries at that moment that for the past two years in Paris she had lived her quiet, expatriate, familiar existence without difficulties and also without anyone's help. In Lyons she was a stranger and in a bad way. It was over her stew that she realized that the war had indeed reclassified people; that to those in trouble people had now become very kind or very cruel or as indifferent as stones.⁴⁵²

Der Krieg macht die Menschen klassenlos, so die Beobachtung. Mrs. Jeffries Flucht als Reise lässt die Leser:innen teilhaben an dieser neuen Identitätsfindung einer Frau, die ihre Unabhängigkeit kurzzeitig aufgeben muss und abhängig wird von Menschen, die ihr die Ausreise durch verschiedenste Dienstleistungen ermöglichen, und dabei Klassen unter ihr stehen. Die Klassenlosigkeit und auch genderfluide Position, die sie annimmt, um als Frau mit den Arbeitern zusammen essen zu dürfen, wirft sie auf ihr Leid zurück, ohne dass Flanner dieses mit jenem der bis zum Tode verfolgten Jüdinnen und Juden vergleicht.

⁴⁴⁸ Ebenda.

⁴⁴⁹ Flanner: *Escape*, S. 70.

⁴⁵⁰ Lesinska: *Women Writers*, S. 69.

⁴⁵¹ Flanner: *Escape*, S. 71.

⁴⁵² Ebenda.

Flanners teils sarkastische und ironisierte Sprache der Reiseliteratur trägt weiter zu dieser Dekonstruktion ihrer Klasse bei, indem sie mit Mythen der Reise- und Abenteuerliteratur spielt. Immer wieder wird die Flucht von luxuriösen Vorstellungen einer Reise durchzogen: Mrs. Jeffries hat schon früh einen Riecher dafür, wann es an der Zeit ist, Paris zu verlassen, denn „the Paris Nazis had arrested her remaining American women friends and shipped them for detention to a hotel in the Vosges spa town of Vittel.“⁴⁵³ Der Vergleich eines Internierungslagers mit einem Spa ist zynisch und zeigt ein weiteres Mal, das Flanner auch vor extremen Analogien nicht zurückschreckt. Immer wieder kommt Flanner auf den Luxus der Expat-Frauen zurück, selbst als Mrs. Jeffries auf ihrer Flucht verhaftet wird und eine eigene Zelle bekommt, wird dies im Text zu einer luxuriösen Erfahrung: „Mrs. Jeffries was granted the luxury of solitude.“⁴⁵⁴

Lange kann Mrs. Jeffries die diversen weiteren Fluchtwege nicht in Anspruch nehmen. Nicht etwa, weil sie erschöpft ist oder die Möglichkeiten geringer werden – sondern weil sie das Gefühl hat, „she could not dress so quickly“.⁴⁵⁵ Ihre Flucht wird kurioserweise unterbrochen von langen Badgängen⁴⁵⁶, „pink cretonne curtains“⁴⁵⁷ und Stationen in den verschiedensten Bars und Cafés, in denen sie Lucky Strikes raucht.⁴⁵⁸ Die Phase der Verzweiflung und Reflektion, die Mrs. Jeffries wieder auf ihr klassenloses Dasein zurückgeworfen hatte, scheint so schnell vergessen, wie sie gekommen war:

With her ski boots in her hand, she walked out of the station dressed in a tweed skirt, wool stockings, sweater, scarf, topcoat, and mittens, and nearly roasted en route to a second-hand bookshop, where, it was reported, the proprietess ran a smuggler's travel agency on the side. [...] The woman said “Oui” and in the same breath demanded fifty thousand francs for a crossing with a group leaving the next morning. She said that the trip would be de luxe, with donkeys to ride up the lower slopes and only two hours of what she called promenading the peaks.⁴⁵⁹

Anders als bei Miller ist die modische Ausführung nicht der Zielgruppe eines Modemagazins geschuldet, sondern soll sie die Klasse der Mrs. Jeffries festlegen. Mode als Priorität, selbst auf der Flucht; die Sprache reflektiert ein Upper-Class-Sentiment. Der illegale Übertritt über die Grenze wird von der Schlepperin als „de luxe“ angepriesen, der Trip mit Eseln gleicht

⁴⁵³ Flanner: *Escape*, S. 75.

⁴⁵⁴ Flanner: *Escape*, S. 86.

⁴⁵⁵ Ebenda, S. 74.

⁴⁵⁶ Ebenda, S. 72.

⁴⁵⁷ Ebenda, S. 77.

⁴⁵⁸ Ebenda, S. 75.

⁴⁵⁹ Flanner: *Escape*, S. 79.

einem Reiseangebot aus Werbebroschüren. Auch werden die Flüchtigen tatsächlich als „refugee clients“⁴⁶⁰ bezeichnet und jemand anderes „ran a smugglers’ travel agency on the side.“⁴⁶¹ Diese wirtschaftliche Aufzählung der verschiedenen Stationen verweist teils kritisch auf die Expat-Community, deren privilegierte Position beinahe bis zum Ende des Krieges offenbar unhinterfragt blieb. Auch wird hier eine Aussage darüber getroffen, wie schnell der Krieg und seine Konsequenzen selbst zu einem Geschäft werden können. Die ironische Sprache, die Flanner mit dem *New Yorker* für einen elitären Leser:innenkreis großgemacht hat, hilft ihr dabei, diese Position der Leser:innen innerhalb des *Good War* einzuordnen: Ist es noch angemessen von einer privilegierten Position aus den Krieg zu verfolgen? Die Details einer Reise, die eine Flucht aus einem menschenverachtenden System repräsentiert, wirken grotesk. Indem Flanner die Flucht aus Sicht einer wohlhabenden US-Amerikanerin beschreibt und ihre Unannehmlichkeiten jenen der Juden und Jüdinnen gegenüberstellt, hinterfragt sie konsequent Klassenzugehörigkeiten. Historisch gesehen sind Frauen, die allein reisen, allerdings als absolute Ausnahme zu sehen⁴⁶², so kann neben der Klasse das Geschlecht von Mrs. Jeffries auf einen Emanzipationsprozess hinweisen, auf den Flanner ein weiteres Mal ihr Schlaglicht wirft. Auch Lesinska stellt dazu fest:

It is important to note that in Flanner’s female-centered war narrative not all women are victims defeated and destroyed by the tide of history. Although all the guides who lead Mrs. Jeffries across borders are male, the resistance network that smuggles people out of France would not function without the participation of female contacts and organizers [...]. And of course, Mrs. Jeffries herself is a courageous and resilient survivor who manages to save her life and dignity despite being female and forty-five.⁴⁶³

Zum Schluss ein paar Worte zu dem Einsatz von Metaphern. Kreative Metaphern – so argumentieren Lakoff und Johnson – sind jene, die eine neue Realität im Denken schaffen können: „We see this as a clear case of the power of metaphor to create a reality rather than simply to give us a way of conceptualizing a preexisting reality.“⁴⁶⁴ Zu einer solchen zählt beispielsweise die Analogie mit der Flucht als Reise. Andere Metaphern, wie jene der „wild seepage of refugees“⁴⁶⁵, rufen konservative Frames aus. Mit diesem „wildem Leck“, durch

⁴⁶⁰ Flanner: *Escape*, S. 77.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 79.

⁴⁶² Khoo-Lattimore, Catheryn; Wilson, Erica (Hg.): *Woman and Travel*, S. 18-28.

⁴⁶³ Lesinska: *Women Writers*, S. 69.

⁴⁶⁴ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 144.

⁴⁶⁵ Flanner: *Escape*, S. 64.

das die Massen an geflüchteten Menschen sprachbildlich hindurchströmen, sind auch jene Jüdinnen und Juden gemeint, die wie ein „new wild flight“⁴⁶⁶ die Angebote der Schlepper panikartig überflutet hätten. Dadurch seien die Preise massiv angestiegen, aber auch sei es gefährlicher geworden, eine englischsprachige Person über die Grenze zu schmuggeln.⁴⁶⁷ Das große Leid, das Jüdinnen und Juden nicht nur an den Grenzen ereilte, wird hier von Flanner der Situation von Mrs. Jeffries als leichtes Ärgernis gegenübergestellt. Die Beschreibung der Geflüchteten als „wilden Flug“ und im Zuge einer Massenpanik angesiedelt, verweist auf die große Zahl derer, die die Grenzen überrannt haben müssen und das Chaos, das dadurch entstanden ist. Es ist eine gewaltige Masse, eine, die nicht aufzuhalten ist, eine die bedrohlich wirken könnte, auch auf Mrs. Jeffries. Aber nicht in diesem US-amerikanischen Frame, wonach im *Good War* gegen die menschenverachtende Politik der Nazis gekämpft wird und mit den Massen an Geflüchteten auf das Leid hingewiesen wird, welches die Nazis verursachen, wie wir bereits bei Miller erfahren haben. Mrs. Jeffries Chancen, den Weg aus dem Land in gesitteter Manier zu verlassen, werden den „unkontrollierten Flüchtlingsströmen“ gegenübergestellt und damit Menschen, die jegliche Individualität verloren haben, ja, denen diese Entscheidung gar nicht erst offensteht. An anderer Stelle heißt es sogar, dass Jüdinnen und Juden viel mehr für die Flucht aufbringen müssten als privilegierte Personen, da in diesem Fall die Fluchtbeihilfe mit erheblichen Risiken einhergehe „because they were Jews“.⁴⁶⁸ Im Zuge dieser Reportage will diese ausufernde Beschreibung das Ausmaß des Grauens aufzeigen, welches die Nazis mit ihrer grausamen Politik auslösten. Dennoch ist Mrs. Jeffries Leid mit jenem der jüdischen Opfer und Verfolgten in keiner Weise gleichzusetzen, nämlich aufgrund ihrer Herkunft und ihrer Klassenzugehörigkeit. So weiß Flanner in ihren Bildern gekonnt zu wechseln und zu verweben, damit die Grenzen dieser Gruppen deutlich werden: „For passing Jews guides were shot, passing anybody over the line became more difficult [...]“.⁴⁶⁹ Formulierungen wie „wild flight“ und die damit einhergehende Unkontrollierbarkeit erinnern an Nazi-Propaganda. Auch aus der heutigen Diskussion um die Geflüchteten-Bewegung weiß Elisabeth Wehling eine Metapher zu deuten, die genau diesen Schrecken erzeugen soll, die das Wilde und Unkontrollierte in den Mittelpunkt stellt. Den von der

⁴⁶⁶ Flanner, *Escape*, S. 65.

⁴⁶⁷ Flanner: *Escape*, S. 65.

⁴⁶⁸ Ebenda, S. 82.

⁴⁶⁹ Flanner: *Escape*, S. 65.

Nation als geschlossenes Gefäß: „Man ist ‚in‘ einem Land geboren und lebt ‚in‘ einem Land. Manche wandern ‚ein‘, manche möchten ‚rein‘, es sind ‚Ausländer‘.“⁴⁷⁰ Bei dieser und anderen Metaphern, wie jene von Wassermassen oder „Flüchtlingsströmen“, die einer „stampede“⁴⁷¹ gleichen, geht es vor allen Dingen darum, komplexen Vorgängen ein Bild zu geben, denn „[b]estimmte politische Ideen sind für uns besonders schwer zu ‚denken‘.“⁴⁷² Während also die großen Massen aus dem Land strömen, liegt der Fokus dieser Reportage auf einer einzelnen Frau, die mit Koffer und Reisekleidung den Weg nach New York antritt. Die Flucht selbst wird zum Spiel, als die „guides“ ihre Kund:innen über „convenient crossing points“ schleusen und die Nazis, wie Katzen, diese dabei im Auge behalten: „while the mice scurried out through the unplugged holes.“⁴⁷³ Art Spiegelmann hat in seiner Graphic Novel *Maus* (1989) ebenfalls die Nazis als Katzen gezeichnet; Jüdinnen und Juden als Mäuse.⁴⁷⁴ Die Metapher hinter Katzen, die Mäuse nicht entwispen lassen, ist die unerbittliche Jagd, in der die Katzen den Mäusen überlegen sind. Katzen, die mit Argusaugen die fliehenden Mäuse überwachen, sind zu verstehen wie Nazis, die akribisch darauf achten, dass ihnen keine Jüdinnen und Juden oder US-Amerikaner:innen entwispen. Mrs. Jeffries wird allerdings nicht zur Maus, sondern entzieht sich dem Spiel: „Mrs. Jeffries lay low and passed up the eight-thousand bargain.“⁴⁷⁵ Somit behält sie ihre Handlungsfähigkeit einmal mehr durch ihre privilegierte Position, denn mit dem nötigen Kleingeld kann sie sich freikaufen und Zeit verschaffen, was Opfern der Nationalsozialisten unmöglich war. Zum anderen entwirft Flanner – im Gegensatz zu den Massen an Geflüchteten –, Mrs. Jeffries in dieser Reportage als Individuum und als weibliche Heldin, die es schlussendlich doch über die Grenze schafft.

Sprachlich codiert ist der Text weiterhin mit den Bildern und dem Stil einer Reisereportage: Mrs. Jeffries wird durch die detaillierten Beschreibungen über die „Reisekonditionen“ (sie erhält Preisangebote, muss verhandeln) zur harten Verhandelnden, die ihre Reise organisieren und abwickeln muss. Weiterhin sucht Flanner in der Massenbeschreibung der

⁴⁷⁰ Wehling: Politisches Framing, S. 172.

⁴⁷¹ Flanner: Escape, S. 65.

⁴⁷² Wehling: Politisches Framing, S. 171.

⁴⁷³ Flanner: Escape, S. 66.

⁴⁷⁴ Liam Kruger hat bereits angemerkt anhand dieser nicht konsequent eingesetzten Metapher in *Maus*: „Spiegelmann allows for a more involved reading of the victim’s experience (...)“ vgl. Kruger, Liam: Panels and faces: segmented metaphors and reconstituted time in Art Spiegelmann’s *Maus*. In: *Critical Arts*, 29/3, 2015, S. 357-366, hier S. 360.

⁴⁷⁵ Flanner: Escape, S. 66.

unzähligen Opfer andere Metaphern als jene der konservativen Nazi-Propaganda. Bei ihren Metaphern steht das Rebellische („wild flight“) und die Hoffnung („wild seepage“) im Vordergrund: Flanner stattet die Geflüchteten konsequent mit Attributen aus, die zwar ihre potenziell dominante Position durch schieres Überrennen unterstreichen, aber schlussendlich wird durch das Framing klar, dass sie Expats wie Mrs. Jeffries vom Status untergeordnet sind. So verwebt Flanner intersektionelle Zuschreibungen miteinander, sie berücksichtigt Klasse und Geschlecht, indem sie sich den Gattungskonventionen der *Travelogues* bedient, und den *High-Class-Gossip* als Kanal zur impliziten Leser:innenschaft im Rahmen einer zynischen Bewusstwerdung über die komplizierten und ineinander verstrickten Ungerechtigkeiten nutzt.

4.3 Schwesternschaft in Ravensbrück

A Sad Homecoming (1945) handelt von den 300 befreiten Französischen aus dem Konzentrations- und Frauenlager Ravensbrück. Flanner greift hier aktiv feministische Ideen wie jene einer universellen *Sisterhood* auf. Damit leistet sie Pionierarbeit, die wissenschaftlich noch weitgehend unbeachtet blieb. Seit ihrem Aufkommen in den Achtzigerjahren habe es in der Holocaustforschung bezüglich des Genderaspektes keinen Paradigmenwechsel gegeben, fasst Janet Jacobs den Forschungsstand zusammen. Noch immer sei das Thema Gender im Holocaust in der Forschung eklatant unterrepräsentiert.⁴⁷⁶ Darüber schreiben auch Myrna Goldenberg und Amy H. Shapiro in ihrer Monografie *Different Horrors, Same Hell: Gender and the Holocaust* (2012). Forscher:innen hätten einige Jahrzehnte lang diese Fragen nicht aufgearbeitet, dennoch seien Fortschritte gemacht worden, die dazu führten, dass „women and the Holocaust has grown into a serious, complex subset of Holocaust studies.“⁴⁷⁷ Jacobs zeigt außerdem ein reges Schaffen im Literatur- und Medienfeld auf: „Since then there has been a proliferation of gender-based memoirs, testimonies, fictional and non-fictional accounts that, taken together, provide insight into the way in which women’s experience of the Holocaust differed from that of men.“⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Jacobs, Janet: *Memorializing the Holocaust. Gender, Genocide and Collective Memory*. London: I.B. Tauris 2010, S. xix.

⁴⁷⁷ Goldenberg, Myrna; Shapiro, Amy H.: *Different Horrors, Same Hell: Gender and the Holocaust*. Seattle: University of Washington Press 2013, S. 3.

⁴⁷⁸ Jacobs: *Memorializing*, S. xix.

Goldenberg und Shapiro plädieren für einen Zugang zum Thema mithilfe der Gender Studies. Diese würden dabei helfen, Erfahrungen auch geschlechterspezifisch noch stärker zu kontextualisieren.⁴⁷⁹ Dies wird im Folgenden anhand der Reportage Janet Flanners vorgenommen.

Direkt nach der Kapitulation der Deutschen schrieb Flanner eine Reportage über die Frauen aus Ravensbrück. Dieser ist einer der wenigen geschlechterspezifischen Reportagen über den Holocaust jener Zeit. Darin geht es um 300 französische Frauen, die durch einen Gefangenentausch aus dem Konzentrationslager, in dem zwischen 1933 und 1945 über 130.000 Frauen, Kinder und Männer inhaftiert waren,⁴⁸⁰ nach Paris zurückkehrten. Erschienen ist der Text im *New Yorker* unmittelbar vor den Nürnberger Prozessen, bei denen Flanner als Journalistin für das Magazin anwesend war.⁴⁸¹ Zum Vergleich: Edward R. Murrow berichtet in seiner Reportage über Buchenwald ausschließlich über „how many men and boys have died there during the last twelve years“⁴⁸² – denn obwohl Buchenwald ein reines Männerlager war, hat es 27 Außenlager gegeben, in dem 26.650 Frauen zur Arbeit gezwungen und vernichtet wurden.⁴⁸³ Dennoch, so Irmgard Seidel, wurde Buchenwald bis heute „fast ausschließlich als Konzentrationslager für Männer wahrgenommen.“⁴⁸⁴

Es war außerdem untypisch kurz nach Kriegsende eine Reportage über ein Frauenlager zu schreiben, und ebenso untypisch, die Erlebnisse von Frauen im Kollektiv zu erzählen und damit einen Verbund zu suggerieren. Allein in den beiden wichtigen US-amerikanischen Sammelbänden zu Reporting World War II⁴⁸⁵ findet sich zu Ravensbrück nur die Reportage von Janet Flanner. Auch wenn sie darin einzelne Frauenschicksale von

⁴⁷⁹ Goldenberg und Shapiro: *Same Hell*, S. 4-5.

⁴⁸⁰ Degen, Barbara: „Das Herz schlägt in Ravensbrück.“ *Die Gedenkkultur der Frauen*. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich 2010, S. 9.

⁴⁸¹ Die ganze Reportage, die auch im *New Yorker* erschienen ist und einige Einblicke in die Faszination und Fassungslosigkeit Flanners' mit der Unmenschlichkeit männlicher faschistischer Figuren gibt, ist hier nachzulesen: Flanner, Janet: *Letters from Nuremberg*, S. 98-121 In: Drutman, Irving (Hg.), *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. 98-122.

⁴⁸² Murrow: *No Words*, S. 685.

⁴⁸³ Seidel, Irmgard: *Jüdische Frauen in den Außenkommandos des Konzentrationslager Buchenwald*. In: Bock, Gisela (Hg.): *Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem*. Frankfurt & New York: Campus 2005, S. 149-168, hier S. 149.

⁴⁸⁴ Seidel: *Jüdische Frauen*, S. 149.

⁴⁸⁵ Vgl. Flanner, Janet: 'Sad Homecoming': *Prisoners from Ravensbrück*. In: *Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946*. New York: The Library of America 1995, S. 693-699: Dies einer der wichtigsten Sammelbände zu den Kriegsreportagen des Zweiten Weltkrieges. Dazu Gloria Emerson in einer Rezension: „The great women covering the war in Europe usually managed to get where they thought they should be.“ Emerson, Gloria: *Reporting World War 2, two vols*, In: *The National*, 26/1/8, September 1995, S. 282.

Widerstandskämpferinnen der Pariser Bourgeoisie herausstellt,⁴⁸⁶ ist die Reportage für den *New Yorker* eine Ausnahmeerscheinung. Sind es doch starke Frauen wie eine Lagerkrankenschwester, deren Familie zur Resistance gehörte, die auch nach ihren leidvollen Erfahrungen „a strong voice and an air of authority“ innehat, die Flanner in dieser Reportage würdigt.⁴⁸⁷ Für nur wenige Frauen bedeutete das Lager Freiheit:

Ravensbrück was not only the Straflage [sic] but the liberation camp for the women of all the occupied countries, so general despair was mixed with the exultation of those few who came there only to go on to liberty.⁴⁸⁸

Flanner arbeitet mit dem Motiv der *Sisterhood*, indem sie die gegenseitige Anteilnahme der Opfer untereinander und ihre einzelnen Rollen im Kollektiv immer wieder betont. Um dies deuten zu können, ziehe ich die Theorie der *Sisterhood*, zu Deutsch Schwesternschaft, hinzu. Nancy A. Hewitt beschreibt in ihrem Essay *Beyond the search for sisterhood. American women's history in the 1980s* (1985) den Weg der Schwesternschaft von der viktorianischen Mittelklasse ausgehend, zur „community [that] has become the cornerstone of North American women's history.“⁴⁸⁹ Sie geht weiter zurück in das späte neunzehnte Jahrhundert, wo Schwarze Frauen für ein eigenes Verständnis von *Sisterhood* gekämpft hätten, „and then wielded them as weapons in the fight for black community survival.“⁴⁹⁰ Abschließend fasst Hewitt über den Begriff zusammen: „Sisterhood – the sharing of essential emotional and economic resources among females – was central to the lives of nearly all groups of American women.“⁴⁹¹

In der Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies wird *Sisterhood* wie folgt definiert: „[I]t has come to signify a feeling of closeness or affinity among a group of women or all women.“⁴⁹² Die Aspekte der Schwesternschaft in *Sad Homecoming* weisen genau darauf hin, denn bei Flanner werden Frauenrollen stets im Kollektiv verhandelt. Dass

⁴⁸⁶ Flanner, Janet: *Sad Homecoming*, S. 694.

⁴⁸⁷ Flanner: *Let Us Weep*, S. 691.

⁴⁸⁸ Flanner: *Ravensbrück*, S. 698.

⁴⁸⁹ Hewitt, Nancy A.: *Beyond the search for sisterhood. American women's history in the 1980s*. In: *Social History* 10/3, October 1985, S. 299-321, hier S. 300.

⁴⁹⁰ Ebenda, S. 306.

⁴⁹¹ Ebenda, S. 316.

⁴⁹² Vivienne, Sonja: „Sisterhood“: In: *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, 2016-04-30, S.1-2: Die Autor:innen unterscheiden zwischen der ersten Feminismuswelle nach dem Ersten Weltkrieg, wo sich der Begriff unter weißen Frauen manifestierte, und der zweiten Feminismuswelle, in der auch Schwarze Frauen und POCs ihre Position behaupteten.

beispielsweise diese 300 Frauen Ravensbrück verlassen dürfen, liegt daran, dass sie mit 400 deutschen Frauen ausgetauscht werden: „In exchange for four hundred stout German women, three hundred of the healthiest French women that could be found were recently selected [...]“.⁴⁹³

Auch die Ethnologin und Widerstandskämpferin Germaine Tillion, die selbst mit ihrer Mutter in Ravensbrück inhaftiert gewesen war, weiß in ihren Aufzeichnung von diesem Gefangenaustausch zu berichten: „am 2. April 1945, wurden 299 Französinen durch Vermittlung des internationalen Roten Kreuzes in Genf freigelassen“.⁴⁹⁴ Sie berichtet immer wieder über die solidarischen Bande, die in Ravensbrück unter den Frauen vorherrschten: „Aber wir waren 43 an der Zahl und schon solidarisch: jede half der anderen [...]“.⁴⁹⁵ Annette Kuhn ergänzt: „Zweifellos gewann in der gewaltsam verordneten Hierarchisierung der Frauen in Ravensbrück die Frage der Solidarität unter den Frauen eine neue existenzielle und politische Zuspitzung.“ Die Solidaritätserfahrung miteinander und untereinander sei in Ravensbrück „[a]llen Unterschieden und Konflikten zum Trotz“ tragend gewesen.⁴⁹⁶ Auch Barbara Degen schreibt, alle Überlebenden hatten stets betont, dass sie nur aufgrund der Hilfe anderer überlebt hatten.⁴⁹⁷

Flanner weiß diese tragende Erfahrung der Frauen in ihrem Text über Ravensbrück herauszustellen. Dazu fokussiert sie den Text auf eine Protagonistin mit dem Namen Colette, die das Aufzeigen eines Kollektivs immer wieder über ihre individuelle Geschichte stellt. Sie will, einmal von Flanner interviewt, über die verbliebenen 30.000 Frauen in Ravensbrück reden:

What she remembered most explicitly and chose to talk about were the thirty thousand women she had lived among in Ravensbrück. Thousands of women dwelt and died at Ravensbrück, in terror, confusion, pain, and despair, without even knowing where they were.⁴⁹⁸

⁴⁹³ Flanner, Ravensbrück, S. 693.

⁴⁹⁴ Tillion, Germaine: Frauenkonzentrationslager Ravensbrück. Lüneburg: zu Klampen 1998, S. 37.

⁴⁹⁵ Tillion: Frauenkonzentrationslager, S. 62.

⁴⁹⁶ Kuhn, Annette: Der magische Spiegel – vorläufige Gedanken. Ein notwendiges Buch. In: Degen, Barbara: „Das Herz schlägt in Ravensbrück“. Die Gedenkkultur der Frauen. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich 2010, S. 7-8, hier S. 8.

⁴⁹⁷ Degen: Herz in Ravensbrück, S. 70.

⁴⁹⁸ Flanner: Ravensbrück, S. 694.

Colette zeichnet ein Bild der vielen ent-individualisierten und entmenschlichten Frauen, „dressed in their blue-and-white striped prison dress“⁴⁹⁹, wie sie jeden Morgen „at 2 or 2.30 A.M.“⁵⁰⁰ auf dem Appellplatz gezählt werden und keine Kraft mehr haben, die Toten in ihren Reihen zu betrauern: „They were speechless and motionless, even when the woman next in line fainted or fell dead.“⁵⁰¹ Die Frauen werden im Lager von anderen Frauen überwacht, die als Gruppierung in der Lagerhierarchie über ihnen stehen: den Offizierinnen, die die täglichen Appelle durchführen.⁵⁰² Colette hat in diesem alltäglichen Grauen nur eine Chance zu überleben – indem sie auf ihre körperliche Hygiene achtet, indem sie individuell agiert: „Washing every night was an act of morale, which kept the more intelligent women going.“⁵⁰³ Jene, die diese täglichen Strukturen nicht aufbauen konnten, „perished fast“.⁵⁰⁴ Diese Versuche der Nationalsozialisten, die Frauen gegeneinander auszuspielen und ein System des Überlebens als Individuum zu erschaffen, scheitert an der Solidarität, die die Frauen untereinander trotz aller Widrigkeiten praktizieren. Dass Colette von einer anderen Klasse an Frauen, den Offizierinnen, terrorisiert wurde, überzeugt sie davon, dass diese einer „fanatical race“ angehörten, denn Frauen seien in ihren Augen sonst nur „in abnormality more inclined to masochism.“⁵⁰⁵ Das gilt ebenso für die deutschen Frauen, die in Ravensbrück inhaftiert waren, die sie klar aus ihrem Verständnis einer weiblichen Solidarität ausschließt:

The women were entitled to a mark or so a day for their labor, provided they signed a paper declaring that they were voluntary laborers for Germany. Being a political deportee and anti-Fascist Colette refused to sign. A few German women in the camp wore the black badge which indicated that they had refused to work for the Partei in labor gangs. Yet even these Germans showed no spirit of fellowship with the other women.⁵⁰⁶

Was Flanner in diesem Absatz als „fellowship“ bezeichnet, lässt sich für unsere Zwecke gut als Schwesternschaft, oder *Sisterhood*, interpretieren, wobei streng genommen das Wort „fellow“ männlich konnotiert ist. Es wird deutlich, dass deutsche inhaftierte Frauen sich an der solidarischen Bewegung unter Frauen nicht beteiligen wollen, obgleich sie sich, wie die

⁴⁹⁹ Ebenda.

⁵⁰⁰ Ebenda.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 695.

⁵⁰² Flanner: Ravensbrück, S. 695.

⁵⁰³ Ebenda, S. 696.

⁵⁰⁴ Ebenda.

⁵⁰⁵ Flanner: Ravensbrück, S. 695.

⁵⁰⁶ Ebenda, S. 698.

französische Widerstandskämpferin Colette, dafür entschieden hatten, den Nazis eine politische Haltung entgegenzusetzen. Diese Bemerkung zeigt, wie wichtig die Bündnisse zwischen den nicht-deutschen Frauen waren, wenn auch größtenteils unausgesprochen, denn „[a]side from the constant comings and occasional goings of prisoners, which provided a little weak talk, and aside from a dazed curiosity to know who had just died, there was almost no conversation in the monotony of horrors in Ravensbrück.“⁵⁰⁷

Flanner beschreibt, dass in Ravensbrück alles dafür getan wurde, die Bündnisse unter den Frauen zu unterbinden, sie zu Einzelkämpferinnen zu machen, eine Kultur des Schweigens unter ihnen zu etablieren. Doch vereinzelte Umstände in Ravensbrück bewirkten das genaue Gegenteil: In der Nacht müssen sich bis zu vier Frauen das Bett teilen, sie werden zu einer einzigen Person, zu einem Kollektiv von Frauen, allein durch die erzwungene räumliche Nähe. In der Sprache, mithilfe der Janet Flanner die Frauen beschreibt und Colette aus dieser Passage ganz zurücknimmt und in ein „they“ einbettet, („They could hear the baying of the guardian dogs, fine German police and Belgian breeds“⁵⁰⁸) macht sie diese zu einer Entität, die als Kollektiv gleich hört, fühlt und agiert. Ihr Leid schweißt sie ein weiteres Mal zusammen, fast schon buchstäblich, fast körperlich.

Am Ende des Krieges, kurz vor dem Gefangenenaustausch kann Colette kaum glauben, dass die 300 Frauen mit ihr freigelassen werden, und doch werden sie drei Tage später von den „Offizierinnen, Blokawas and Stubewas“ zum Tor gebracht, wo diese sie gewalttätig herauskomplementieren: „lashing at them with the leather straps in farewell.“⁵⁰⁹ Diese zahlreichen sarkastischen Überspitzungen Flanners lese ich als ein Anzeichen dafür, dass Sprache angesichts der rigorosen Menschenverachtung der Nationalsozialisten scheitert; die Verbrechen sind nicht faktisch in Worte zu fassen. Flanner wählt in ihrer stilistischen Tradition den Sarkasmus und die Ironie, wie sie dies als literarische Strategie für ihre Politreportagen beim *New Yorker* entwickelt hatte. Flanner arbeitet hier anhand der Erinnerungen von Colette heraus, dass weibliches Leiden im Konzentrationslager Ravensbrück stark auf kollektiver Ebene verhandelt wurde, obwohl von nationalsozialistischer Seite an einem Entmenschlichungs-Prozess gearbeitet wurde. So wird die Idee der *Sisterhood* mit Geschichten von Frauen aus verschiedensten politischen

⁵⁰⁷ Flanner: Ravensbrück, S. 698

⁵⁰⁸ Ebenda.

⁵⁰⁹ Flanner: Ravensbrück, S. 699.

Richtungen gefüllt, deutsche Frauen werden explizit aus diesem System herausgenommen. Das Kollektiv, das sich zwischen den anderen Frauen gebildet hat, lässt die Befreiten nicht mehr los, sie können ihre neu gewonnene Freiheit auch nach ihrer Rückkehr kaum genießen: „On their minds, and in their memories, were the thirty thousand other women still in Ravensbrück.“⁵¹⁰

⁵¹⁰ Flaner, Janet: Ravensbrück, S. 699.

5 *How We Came to Paris – The Importance of Being Ernest Hemingway*

„He knew how boring any man’s war is to any other man, and he stopped talking about it. They always take it personally, he thought. No one is interested in it, abstractly, except soldiers and there are not many soldiers.“⁵¹¹ Mit dieser Passage beschreibt der US-Army Officer Cantwell – die Hauptfigur des Hemingway-Romans *Across the River and Into the Trees* (1950) – jenes Dilemma, dem Hemingway Jahre zuvor in seinen Kriegsreportagen ausgesetzt war: Wie über den Krieg erzählen, dass es auch andere interessiert?

„He does not theorize about what the men are thinking. He is more descriptive of their actions and more inclined to metaphor“⁵¹², hebt Mimi Reisel Gladstein über Hemingways Schreiben hervor. Im letzten Kapitel dieser komparatistischen Arbeit wird eine Reportage eines männlichen Kriegsreporters auf eben diese Metaphorik hin analysiert. Anschließend wird diese mithilfe von Cixous Theorie gedeutet.

Ernest Hemingway zog 1944 von Kuba aus in den *Good War*, um gegen die Deutschen zu kämpfen und nachfolgend darüber zu berichten. Dabei ging es ihm nach eigenen Angaben darum, neues Material für einen Roman zu sammeln.⁵¹³ In der Zeit seiner Akkreditierung schrieb er unter anderem für das Magazin *Collier’s*.⁵¹⁴ Im Gegensatz zu den Reportagen von berühmten Kriegsreportern wie Eric Pyle und A.J. Liebling schien der Krieg Ernest Hemingway regelrecht zu „begeistern“, so soll Liebling es über seinen Kollegen behauptet haben.⁵¹⁵ Ron McFarland hat in dem Artikel *At War with Hemingway* (2018) Gründe für diese Begeisterung Hemingways angeführt. Eine wichtige Technik Hemingways sei die Verdrehung von Fakten: „Hemingway’s inventiveness was by no means limited to personal letters and private conversation; often [...] he would work his creative imagination over the surface of those facts as he wove himself into the news narrative.“⁵¹⁶ Auch Gladstein ist der Meinung, Hemingway sei vor allen Dingen „the protagonist of his reporting.“⁵¹⁷ Und

⁵¹¹ Hemingway, Ernest: *Across the River and into the Trees*. Oxford: Alden Press 1950, S. 21.

⁵¹² Reisel Gladstein, Mimi: Mr. Novelist Goes to War: Hemingway and Steinbeck as Front-line correspondents. In: *War, literature, and the arts* 15/1/2, 2003, S. 258-266, hier S. 261.

⁵¹³ Burwell, Rose Marie: *Hemingway. The Post War Years and the Posthumous Novels*, New York: Cambridge University Press 1996, S. 53.

⁵¹⁴ Knigge, Jobst C.: *Hemingway und die Deutschen*. Hamburg: Dr. Kovac 2009, S. 52-53.

⁵¹⁵ McFarland, Ron: *At War with Hemingway: The “Enthrallment” of Combat*. In: *The Hemingway Review* 37/2, Spring 2018, S. 42-64, hier S. 42.

⁵¹⁶ McFarland: *War with Hemingway*, S. 42.

⁵¹⁷ Reisel Gladstein: *Mr. Novelist*, S. 263.

Seymour I. Toll, Zeitzeuge der Gefechte in Frankreich und der Arbeit der Kriegsreporter:innen, prägte über Ernest Hemingway den legendären Satz: „Liebling wanted to cover the Paris story. Hemingway wanted to create it.“⁵¹⁸

Im Gegensatz zu Janet Flanner schreibt sich Ernest Hemingway selbst als Figur in *How We Came to Paris* hinein. Er nimmt die homodiegetische Position ein, um in seinen Geschichten eine tragende Rolle spielen zu können, die über die Verantwortlichkeiten eines Reporters hinaus geht. Darin übertrifft er auch Miller bei Weitem: „At any rate I was restless and I think, without exaggeration, I may truly state that those whom Colonel B and I by then referred to as ‘our people’ were restless.“⁵¹⁹ Hier wähnt er sich bereits auf einer Ebene mit dem Colonel, seine Rolle als Kriegsreporter verschimmt, vom einfachen Soldaten ist er innerhalb weniger Tage in die höheren Ränge aufgestiegen und spricht von ihnen als „seine Leute“. Knightley beschreibt Hemingway als Kriegsreporter, der am Krieg teilnahm, „[...] as if he were an infantry officer and then to write about what had happened to him [...]“⁵²⁰ – und bringt damit auf den Punkt, dass die auf Fakten basierte Berichterstattung Hemingway weniger wichtig war als die Berichterstattung über Ernest Hemingway selbst.

Knightley schätzte diese Berichterstattung bereits 1975 als „abysmaly bad“ ein. Dies sei laut Ron McFarlands rezeptionsgeschichtlicher Abhandlung, die Knightleys Kommentar einschließt, teils darauf zurückzuführen, dass der Reporter ein fiktionales Verhältnis zu den Fakten pflegte.⁵²¹ Ein unumstößlicher Fakt ist jedoch, dass Hemingway im Mittelpunkt seiner eigenen Reportage steht und diese stilisierte Figur mit verschiedenen männlichen Mythen, beispielsweise jenen des Alkoholkonsums, anreichert: „[W]e had proceeded too far ahead of our supply of Vitamin B., and the ravages of alcohol were affecting the nerves of the hardier guerillas who had liberated too many towns in too short a time.“⁵²² Dies haben wir bereits bei Miller festgestellt. Außerdem setzt er stark auf die Zurschaustellung seiner eigenen Erfahrungen: „In war, my experience has been that a rude general is a nervous general.“⁵²³

Wie aber hat Hemingway in seinen Reportagen, nach Seymour T. Tolls Worten, die „Paris story“ kreiert? Mit welchen Metaphern hat Hemingway gearbeitet?

⁵¹⁸ Toll: *Liebling covers Paris*, S. 35.

⁵¹⁹ Hemingway: *Paris*, S. 243.

⁵²⁰ Knightley: *First Casualty*, S. 316.

⁵²¹ McFarland: *War with Hemingway*, S. 43.

⁵²² Hemingway: *Paris*, S. 243.

⁵²³ Hemingway: *Paris*, S. 242.

Die Reportage *How We Came to Paris* arbeitet nicht nur mit dramaturgischen Übertreibungen, sondern mit Kriegs-Pathos: „NEVER can I describe to you the emotions I felt on the arrival of the armored column of General Leclerc southeast of Paris.“⁵²⁴ Zu den Leser:innen wird eine vermeintliche Nähe aufgebaut, er stellt sich in ihren Dienst, immer wieder spricht er von sich als „your armored-operations correspondent“ oder schlicht „your correspondent“,⁵²⁵ als sei er nur für die Leser:innen in den Krieg gezogen. Er gibt sich als persönlicher Kriegsheld und schildert von einer implizierten Nähe ausgehend nach und nach seine Liebe für die Stadt Paris:

The day we advanced on Paris it rained heavily and everyone was soaked to the skin within an hour of leaving Rambouillet. We proceeded through Chevreuse and St. Remy-lès-Chevreuses where we had formerly run patrols and were well known to local inhabitants [...]. In those days I had found that the production of an excellent bottle of any sort of alcoholic beverage was the only way of ending an argument.⁵²⁶

Das verregnete Paris, in dem die Soldaten völlig durchnässt ankommen und von den Anwohner:innen wiedererkannt werden, ist ein nostalgischer Ort. Die Beschreibung des Ankommens im Regen als „soaked to the skin“, verheißt Intimität, sprachlich dringt sie unter die Uniform der Soldaten, bis auf die Haut und in das Persönlichste hervor. Die Vorstadt verlässt Hemingway als „having been kissed by all the worst elements in town“⁵²⁷ und obgleich es um die „worst elements“ des Ortes geht, muss der Reporter, um geküsst zu werden, der personifizierten Vorstadt körperlich nahekommen.

Die romantischen Sprachbilder sind vorherrschend in der Reportage: „No one saw the Germans until they came out with their hands up after the tanks had passed. It was a beautiful use of armor, that problem child of war, it was lovely to see.“⁵²⁸ Es sind jene Umschreibungen der Schönheit und Harmonie („lovely“, „beautiful“), die die Teilnahme am Krieg zur erstrebenswerten Mission machen und den Kampf gegen die Deutschen als reine Nebensächlichlichkeit wirken lassen. Hemingway bietet den Lesern des *Collier's* somit eine männliche Identifikationsfigur, er zeigt auf, dass der Krieg buchstäblich Helden kreierte, indem er mit eigenem Beispiel vorangeht. Ganz im Sinne des Framings „highlighting some

⁵²⁴ Hemingway: Paris, S. 242.

⁵²⁵ Ebenda.

⁵²⁶ Ebenda, S. 243-244.

⁵²⁷ Hemingway: Paris, S. 242.

⁵²⁸ Hemingway: Paris, S. 244.

things and hiding others“,⁵²⁹ entscheidet auch Hemingway sich für eine positive Besetzung der Kriegsmission. Ab diesem Punkt benutzt der Reporter verstärkt joviale Beschreibungen, um über den Krieg zu sprechen:

[...] but the French underground leader [...] shouted in French into my ear, “The contact is beautiful. Just where we said. Beautiful.” It was too much beautiful for me, who had never been a great lover of contact anyway, and I hit the deck as an 88 shell bust alongside the road.⁵³⁰

Geht es vorsätzlich um die verherrlichende Beschreibung verschiedenster Kriegstaktiken, bedeutet dies, dass die brutalen Erfahrungen sprachlich abgeschwächt werden. Auch die Stadt Paris nimmt hier eine signifikante Rolle ein. Als Schriftsteller hat Hemingway ihr später in seinem Roman *Paris – A Moveable Feast* (zuerst 1964) ein Denkmal gesetzt.⁵³¹ Als Expat der *Lost Generation* schaut er als Kriegsberichterstatter auch auf seine persönliche Vergangenheit in der Stadt zurück. Seine Beziehung zu Paris gewinnt innerhalb der Reportage immer mehr an Raum, die Reporterfigur verlässt das Kriegsfeld und wendet sich einer Bar und damit einem touristischen Ort zu. Hier wird er buchstäblich selbst zum Touristen: „Since we were not to advance farther with the column, I took evasive action at this point and waded down the road to a bar.“⁵³² Mitten in der Syntax, die erst von Kriegssprache getragen wird („took evasive action“) folgt der Umbruch in Richtung touristischer Aktivität („waded down the road to a bar“). Auch dies erinnert an Miller und Flanner. In dieser Kneipe geht es um die Liebe oder zumindest die Möglichkeiten der Liebe. Dort begegnet er nicht etwa die ihm beruflich gleichgestellten Kriegsreporter:innen, sondern einem „lovely Spanish girl from Bilbao“⁵³³. Das Mädchen reist den *Troops* bereits seit 15 Jahren hinterher. Die Partisanen singen in der Bar mit ihr „happily“⁵³⁴, anstatt sich dem Kampf zu widmen – die schönen Seiten des Kriegslebens stehen ein weiteres Mal im Vordergrund dieser Reportage, die grausamen Seiten werden ausgeblendet, indem Hemingway durch den Szenenwechsel in eine Bar lenkt und den Krieg damit zum männlichen Abenteuertrip macht. Anders als bei Flanner oder Miller werden Frauen in dieser

⁵²⁹ Johnson und Lakoff: *Metaphors*, S. 139.

⁵³⁰ Hemingway: *Paris*, S. 245.

⁵³¹ Ernest Hemingway: *Paris – A Moveable Feast*. Restored Edition published by Seán Hemingway. New York: Scribner 2009.

⁵³² Hemingway: *Paris*, S. 246.

⁵³³ Hemingway: *Paris*, S. 246.

⁵³⁴ Ebenda.

Reportage weder arbeitend noch dem Kriegstreiben in anderer Weise zugehörig gezeigt. Weibliche Aktivitäten werden auf die Unterhaltung der Partisanen und Soldaten reduziert. Ebenso wird in der Reportage mit der Stadt Paris verfahren, die zunächst personifiziert wird und schlussendlich eingenommen: „Paris was going to be taken“⁵³⁵ heißt es an einer Stelle, an einer anderen „We want to take Paris. What the hell is the delay?“⁵³⁶ Dass es sich dabei metaphorisch um eine weibliche Einnahme handelt, wird in einem Dialog um die französische Namensgebung der Stadt deutlich:

„No Arch,” I said, „the French call it Paname when they love it very much.”
“I see,” Arch said. “Compris. Just like something you might call a girl that wouldn’t
be her right name. Right?”
“Right.”⁵³⁷

Die Liebe zu der Stadt wird mit der Liebe zu einem Mädchen gleichgesetzt. In diesem Sinne liegt Paris später für die Einnahme ausgebreitet vor dem Kriegsreporter: „I had a funny choke in my throat and I had to clean my glasses because there now, below us, gray and always beautiful, was spread the city I love best in all the world.“⁵³⁸ Der Unterbau dieses Bildes ist phallozentrischer Art: Ausgebreitet („spread“) wie ein Frauenkörper wird die Stadt begriffen. Das phallozentrische Bild eines Mannes, der die Stadt Paris „einnimmt“ vermittelt eine patriarchale Hegemonie in *How We Came To Paris*. Das Liebesobjekt Frau und das Liebesobjekt Paris werden in die objektivierte Passivität gedrängt und zeigen keine eigene Handlungsmacht – weder das Mädchen in der Bar noch das Paris, das eingenommen werden muss, kann sich dagegen wehren. Dass die Frauen in Hemingways Kriegsreportage zu bloßen Körpern degradiert werden, zeigt ein weiteres Mal das binäre Geschlechtermodell seiner Zeit auf, dem auch Hemingway verfallen war.

Hélène Cixous schreibt in *Das Lachen der Medusa*: „[m]ehr als der Mann, zu sozialen Erfolgen, zum Sublimieren geladen, sind die Frauen Körper. Mehr Körper und deshalb mehr Schrift.“⁵³⁹ Wo Hemingway Frauen und Städte zu bloßen Körpern degradiert, erkennt Cixous die literarische Macht, die in diesen steckt: Flanner und Miller umgehen diese Objektifizierungen, indem sie Frauen bei der Arbeit im Krieg zeigen, die sich heldinnenhaft

⁵³⁵ Hemingway: Paris, S. 248.

⁵³⁶ Hemingway: Paris, S. 243.

⁵³⁷ Ebenda, S. 250.

⁵³⁸ Ebenda.

⁵³⁹ Cixous: Medusa, S. 52.

erledigen. Hemingway beschäftigt sich zunehmend mit seiner eigenen Rolle als Kriegsreporter und sieht die Stadt Paris als seine persönliche Retterin, die er unbeschadet zu erreichen sucht: „My own war aim at this moment was to get into Paris without getting shot.“⁵⁴⁰ Es wird damit eine Stadt als Utopie und begehrenswertes Objekt für den Kriegsreporter erschaffen, unter anderem auch durch den Einsatz von Nebenrollen, die Hemingway als paternalistische Figur „Papa“ ansprechen⁵⁴¹ und Hemingway die Möglichkeit geben, sich als Kenner auszugeben und ein weiteres Mal in den Mittelpunkt zu stellen: „They say Paris is quite a town, Papa. You ever been to it?“⁵⁴² Der Krieg gerät dabei allerdings in den Hintergrund, stattdessen wird hier erzählerisch versucht, eine Nähe zur Stadt aufzunehmen. Immer wieder fährt Hemingway buchstäblich härtere Kriegsgeschütze auf, framt den *Good War* ein weiteres Mal offen als „really good“ und romantisiert damit seine Stellung als Kriegsreporter bzw. erwähnt dabei kein einziges Mal die unzähligen Opfer: „My anticipations of a really good fight on the morrow were marked by a guerilla who entered the hotel late at night [...]“⁵⁴³ Ein guter Kampf steht ihm stets bevor in diesem *Really Good War*: aus diesem Stoff werden in phallogozentrisch geprägten Texten die Helden gemacht.⁵⁴⁴ Daher erfüllt Hemingways Reportage nach Cixous Definition von einer männlichen Schrift ausgehend:

[D]aß Schreiben bis heute auf viel weitverbreitete, repressivere Weise als man ahnt oder sich eingesteht, von einer typisch männlichen libidinös kulturellen – und demzufolge politischen – Ökonomie gesteuert worden ist. Von einem Ort aus, an dem, mehr oder minder bewußt, das Verdrängen der Frau reproduziert worden ist, und dies auf sehr gefährliche weil oft nicht wahrnehmbare, oder dann von der trügerischen Verführungskraft der Fiktion überspielte Weise.⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ Hemingway: Paris, S. 248.

⁵⁴¹ Hemingway hatte den Spitznamen 1928 etabliert und ist unweigerlich von „paternalistic notions“ geprägt. Vgl. Herlihy-Mera, Jeffrey: Reinterpreting “Papa(á) in Cuba: On the Social Dimensions of Hemingway’s Translingual Nickname. In: The Hemingway Review, 33/1, Fall 2013, S. 100-109, hier S. 100.

⁵⁴² Hemingway: Paris, S. 249.

⁵⁴³ Hemingway: Paris, S. 243.

⁵⁴⁴ Dennoch soll darauf hingewiesen sein, dass auch Hemingways Texte in der feministischen Forschung von Marc Hewson mit Cixous Theorien gelesen wurden. Vgl. Hewson, Marc: “The real story of Ernest Hemingway”: Cixous, Gender, And *A Farewell to Arms*. In: The Hemingway Review 22/2, Spring 2003, S. 51-62. Ebenso legen Hochschulschriften den Leser:innen nahe, Hemingway explizit als feminin zu lesen, insbesondere um darin verhandelte Genderstrukturen offenzulegen: „To oppose phallogocentric systems, according to Cixous, will only perpetuate the very fundamental structures rereading a work as feminine has the opportunity to destabilize.“ Vgl. Sumner, Anne Janice: Breaking, disrupting, and destabilizing: Reading Ernest Hemingway’s “The Sun Also Rises”, “A Farewell to Arms”, and “For Whom the Bell Tolls” as feminine. Diss, University of South Florida, Department of English 2001, S. 146.

⁵⁴⁵ Cixous: Medusa, S. 43.

5.1 Zwischenfazit

Am Beispiel einer männlichen Kriegsreportage ist deutlich geworden, dass diese im Gegensatz zu hier untersuchten weiblichen Reportagen den Krieg und die Arbeit der Soldaten stärker romantisiert und mythologisiert, was sich auch anhand affektiver Sprachbilder herausgestellt hat. Zwar war dies auch Aufgabe von weiblichen Korrespondentinnen wie Flanner und Miller, um Frauen für den Krieg und die *Home Front* zu rekrutieren, allerdings deuteten sie diesen Auftrag um und zeigten auf, dass der Krieg für Frauen durchaus zugänglich war, aber auch für Soldaten (körperliches) Leid bedeutete: Eine Beschönigung des Krieges wäre hier eine unzureichende Darstellung gewesen.

Dies ist besonders deutlich geworden in der Reportage Flanners über das Frauenlager Ravensbrück (*A Sad Homecoming*) und Millers Reportage über das Evakuierungsspital am Omaha Beach (*Unarmed Warriors*), in dem Soldaten oftmals den Tod fanden oder ihre Körper als schwer verstümmelt dargestellt wurden. Reporterinnen wie Flanner und Miller haben auf die verschiedenen Rollen von Frauen im Krieg zumindest hingewiesen und männliche Interpretationen des Zweiten Weltkrieges, wie jene Hemingways, diskursiv geöffnet.

Hemingway macht in seiner Reportage Paris zur Liebesstadt und einem utopischen Ort der Wiederkehr und Nostalgie. Damit wird sie – ebenso wie die Frauen – auf das reine Vergnügen für Soldaten und Kriegsreporter reduziert. Dabei missachtet die Reportage, dass viele Frauen in Frankreich stationiert waren und diese an der Front bei der Luftwaffe oder im medizinischen Bereich ebenso unter Lebensgefahr arbeiteten und keinesfalls nur in Bars als Groupies anzutreffen waren. Hemingway wendet außerdem männliche Mythen von Alkoholismus und Abenteuerlust an, wenn er über den Krieg schreibt – Flanner und Miller deuten diese entweder auf die weibliche Kriegsreporter:innen um (Miller in *Unarmed Warriors*), oder übersetzen diese Abenteuerlust in Kriegszeiten zum weiblichen Emanzipationsvehikel (Flanner in *Mrs. Jeffries*).

Cixous nannte die Vorstellungskraft der Frauen in *Das Lachen der Medusa* „unerschöpflich“ und „unerhört“.⁵⁴⁶ Das ergibt insofern Sinn, wenn sie davon ausgeht, dass die Schrift immer „eins gewesen [ist] mit der phallogozentrischen Tradition.“⁵⁴⁷ So bewahrheitet sich Cixous

⁵⁴⁶ Cixous: *Medusa*, S. 40.

⁵⁴⁷ Cixous: *Medusa*, S. 43.

Annahme über ein weibliches Schreiben bei den beiden Autorinnen, welches den Diskurs öffnet. Cixous will zwar grundsätzlich keine weibliche Art des Schreibens definieren, „[a]ber sie wird immer über den, vom phallozentrischen System bestimmten Diskurs hinausführen.“⁵⁴⁸

Es braucht keinen radikalfeministischen Ansatz, um zu erkennen, dass im Gegensatz zu Hemingway die Kriegsreporterinnen Flanner und Miller die Sprache und den Stil der Kriegsreportagen für nuancierte Darstellungen nutzten. Bei Hemingway steht die Romantisierung der eigenen Rolle und der verschiedensten Gefechte der *Troops* im Vordergrund. Die zahlreichen Erneuerungen, die durch das weibliche Schreiben im Krieg ermöglicht wurden, wurden in dieser Arbeit identifiziert und folgend abschließend zusammengefasst.

⁵⁴⁸ Cixous: Medusa, S. 47.

6 Fazit

In dieser Arbeit wurden die Inhalte und Sprachbilder in den Kriegsreportagen von Janet Flanner und Lee Miller zwischen den Jahren 1936 bis 1945 analysiert. Weder Janet Flanner noch Lee Miller beschränkten ihre Arbeit während des *Good War* auf Modeinhalte und Kulturkritiken. Vielmehr entwickelten sie in den Ressorts, in denen ihre Karriere begann, neue literarische Strategien, um diese in ihren Kriegsreportagen einzusetzen.

Miller bekam zwar von der *Vogue* die Vorgabe, den Fokus auf Mode zu setzen. Doch ging sie über diesen Auftrag hinaus und zeigte etwa verletzte männliche Körper. Sie schilderte offen ihren Deutschenhass und Frauen aktiv bei der Kriegsarbeit. Letztlich stand auch sie selbst als mythologisierte Kriegsreporterin und damit Heldin im Fokus. Miller wurde den Wünschen der Behörden, Frauen für den Krieg anzusprechen, zumindest teilweise gerecht. Sie war in ihrer eigenen Fähigkeit, die Kriegsstrategien ihres Landes kritisch zu hinterfragen, durch das Framing eines ausschließlichen *Good War* eingeschränkt. Sie konnte den Leser:innen der *Vogue*, die Modetipps und Frauenschicksale erwarteten, diese Informationen zwar liefern, aber Miller stattete die Frauen mit Handlungsfähigkeit aus.

Das Progressive an Millers Schreibtechniken zeichnet sie als kreative Kriegsreporterin aus, dennoch bestärkt sie stellenweise das binäre Geschlechtermodell, indem sie die männliche Position mimetisch an ihrer Kriegsreporterinnen-Persona abbildet. Während sie metaphorische Kriegspropaganda zur Degradierung der feindlichen Seite übernimmt, machte sich dabei die vermeintlich männlich-starke Seite zu eigen, indem sie den Krieg und seine Gefahren als Abenteuer darstellt. Als eine der wenigen Frauen an der Front, beschreibt sie weibliche Handlungen aus patriarchaler und patriotischer Perspektive, wenn sie beispielsweise über „hysterische“ Frauen schreibt oder ihren Hass auf die feindliche Seite durch gängige Kriegsmetaphern wie jene der Dehumanisierung des Feindes stabilisiert.

Millers Stil ist stellenweise von Sarkasmus und einer humorvollen Aversion gegenüber den Nazis genährt, die sie zu sarkastischer Hochform auflaufen lässt. Indem Miller ihre politische Haltung, die sie metaphorisch untermauert, und ihre zynischen Beobachtungen, die sie in ironisierter und sarkastischer Gegensätzlichkeit darstellt, zusammenführt, gelingt es ihr, den Auftrag der US-Regierung zu erfüllen, der den Fokus auf vermeintliche „Frauenthemen“ zu lenken suchte und diese als Arbeitskraft für den Krieg ansprechen wollte. Auch ihre eigene Haltung in diesem *Good War* betont sie mit literarischen Techniken

wie den Stream of Consciousness oder Parameter des *Travelogue* und des *New Journalism*. Lee Miller öffnet damit die Kriegsreportage in Richtung diverserer Rollenzuschreibungen und kreativer Schreibtechniken.

Auch wenn Janet Flanner streng genommen keine reine Kriegsberichterstatteerin an der Front war, gab sie den Krieg durch den Stil des *High-Class-Gossip* wieder, ohne dabei in auf sich selbst zentrierte Berichte zu verfallen. Ging es in Flanners Texten zunächst um eine vermeintliche kulturelle Überlegenheit gegenüber Europäer:innen, hatte sich mit den neuen Kriegsschauplätzen in ihren Texten der Fokus auf die Rolle der Frau im Krieg verschoben. Flanners Kriegsreportagen sind reich an Ironie, Sarkasmus, der kaum moralischen Kommentar enthält und stattdessen hohe literarische Qualität und einen modernen Stil aufweist. Es ist im Laufe dieser Arbeit klargeworden, dass in ihren Reportagen Metaphern angewendet werden, die die Nationalsozialisten für ihre eigene Propaganda nutzten, die Flanner allerdings umdeutete, um unter anderem faschistische männliche Akteure sprachlich zu degradieren. Auch bestätigt ihre Reportage *Führer* das binäre Geschlechtermodell, jedoch deutet sie dieses um, so dass Frauen ihre Handlungsmacht wieder erlangen konnten, beispielsweise indem sie Hitler als besonders klein zeichnet und Frauen, die mit ihm verkehren als ihm körperlich überlegene Walküren.

Auch Flanner verwendet immer wieder die Sprache eines *Travelogues* oder einer Kulturkritik und bietet damit ihren Leser:innen einen gewohnten Frame, um gleichzeitig die Kriegsreportage für neuere literarische Techniken zu öffnen. Es wurde weiter deutlich, dass eben jene Konventionen der Gattung es ihr ermöglichten, massive Kritik an der Nazi-Politik zu üben sowie die vorherrschende Meinung über die geschwächte Rolle der Frau, wie durch Weininger propagiert, in Frage zu stellen. Schlussendlich verhandelt sie Themen wie Intersektionalität und Klassenzugehörigkeit sowie Theorien der Schwesternschaft und Solidarität – und leistete damit unweigerlich Pionierinnenarbeit.

Indem beide Autorinnen es sich zur Aufgabe machten, die Akteurinnen des Krieges in den Vordergrund ihrer Reportagen zu stellen und ihre Rollen als Frauen zu untersuchen, kämpften sie nicht zuletzt für die Selbstverständlichkeit ihrer eigenen Position. Dabei griffen sie auf die unterhaltenden Gattungen der *Home Story*, der Reisereportage und des *Travelogue* zurück, um das Aufzeigen von Gegensätzlichkeit in diesem *Good War* nuancierter darzustellen und Kritik an der Verherrlichung von Männerrollen wie die des Soldaten oder des Diktators Adolf Hitler zu üben. In *Hitleriana* und *Führer* domestizieren

Flanner und Miller den Diktator mit literarischen Mitteln, wenn sie seine persönlichen häuslichen Vorlieben und das Interieur seiner Wohnung beschreiben.

In den Arbeiten beider Autorinnen finden sich durch die Vermischung von kulturellen und modisch geprägten Beschreibungen immer wieder Metaphern, die die feindliche Seite der Nationalsozialisten ebenso genutzt hatten bzw. die einem konservativen Frame entsprechen. Der Mix aus progressiven Inhalten (e.g. Frauen im Krieg) und konservativen Metaphern (Feinde als Parasiten) führt zu einem tieferen Verständnis darüber, in welcher widersprüchlichen Lage sich Frauen, die über den Krieg berichteten, befanden. Dieses Dilemma führte zu neuen literarischen Strategien für das Schreiben in weiblich konnotierten Ressorts, die stellenweise an den später aufkommenden *New Journalism* erinnern, aber auch Diskurse über den *Dark Tourism* vorwegnehmen, wie in Millers Reportage *Hitleriana*.

Weitere Arbeiten könnten untersuchen, welche Techniken davon tatsächlich Einzug in den Mainstream der Kriegsreportage erhielten. Auch kann diese Abhandlung als Inspiration dafür dienen, weitere international tätige Kriegsreporterinnen inhaltlich und sprachlich zu analysieren und über rein biographische Analysen hinauszugehen. Dieser Fehler muss korrigiert werden, um im Sinne der Gleichberechtigung weibliche Reportagen selbstverständlicher neben männlichen Reportagen lesen zu können.

Das profundere Lesen der Reportagen und der dazugehörigen Sprachsysteme ermöglicht ein tieferes Verständnis der verschiedensten Facetten eines Krieges, der bereits von vielen Blickwinkeln beleuchtet wurde. Die Analyse zeigte, dass die Textoberfläche selten alles erzählt, was das Auge liest – und dass es notwendig sein kann, in tiefere Textschichten vorzudringen, um sprachliche Funktionen außerhalb ihrer Intention deuten zu können. So ist klargeworden, dass die Kriegsberichterstattung beider Autorinnen auf die verschiedensten Problematiken des Krieges und die Rolle der Frau in Kriegsszenarien hinweisen konnten, ohne dabei ihren Auftrag der Fortführung des *Good War* abzulehnen. Immerhin stellte ihnen das *US Department of War* einen strukturellen Platz für ihre auf die Ent- und spätere Re-Domestizierung der Frauen ausgerichtete Arbeit bereit. Sowohl Flanner als auch Miller wuchsen, wie diese Arbeit zeigt, im Laufe des Krieges darüber hinaus und entwickelten kreative und neuartige literarische Techniken zur Bewusstwerdung von Gender-, Klassen- und Gerechtigkeitsfragen.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Selbstständige Publikationen

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. 13. Auflage, München: Piper 2004

Benz, Wolfgang: „Der ewige Jude“. Metaphern und Methoden nationalsozialistischer Propaganda. Berlin: Metropol 2010

Blanton, Casey: Travel Writing. The Self and the World. New York & London: Routledge 2002

Breuer, Josef; Freud, Sigmund: Studien über Hysterie. Leipzig & Wien: Franz Deuticke 1895

Bronfen, Elisabeth: Eine Amerikanerin in Hitlers Badewanne: drei Frauen berichten über den Krieg. Hamburg: Hoffmann und Campe 2015

Burke, Carolyn: Lee Miller. A Life. New York: Knopf 2005

Burwell, Rose Marie: Hemingway. The Post War Years and the Posthumous Novels. New York: Cambridge University Press 1996

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. 21. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020

Caldwell Sorel, Nancy: The Women Who Wrote the War. The Riveting Saga of World War II's Daredevil Women Correspondents. New York: Arcade 2011

Colman, Penny: Where the Action was. Women War Correspondents in World War II. New York: Crown Publishers 2002

Cott, Nancy F.: History of Women in The United States. Historical Articles on Women's Lives and Activities. 15. Women and War. München u.a.: K.G. Saur 1993

De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. 14. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014

Degen, Barbara: „Das Herz schlägt in Ravensbrück.“ Die Gedenkkultur der Frauen. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich 2010

Earle, David M.: All Man! Hemingway, 1950s Men's Magazines, and the Masculine Persona. Kent: The Kent State University Press 2009

- Edy, Carolyn M.: Conditions of Acceptance. The United States Military, The Press, And the “Women War Correspondent,” 1846-1945. Diss. Chapel Hill, University of North Carolina, School of Journalism and Mass Communication 2012
- Entman, Robert M.: Projections of Power. Framing News, Public Opinion, and U.S. Foreign Policy. Chicago & London: The University of Chicago Press 2004
- Frischknecht, Friedrich: Parasiten. Insekten, Würmer, Einzeller – verdrängte Plagegeister. Heidelberg: Springer Spektrum 2020
- Gallagher, Jean: The World Wars Through the Female Gaze. Carbondale: Southern Illinois University Press 2000
- Gellhorn, Martha: The Face of War. London: Granta 1993
- Goatly, Andrew: Washing the Brain. Metaphor and Hidden Ideology. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing 2007
- Gobetti, Ada: Partisan Diary. A Woman’s Life in the Italian Resistance. Oxford: Oxford University Press 2014
- Grace, Daphne M.: Beyond Bodies: Gender, Literature and the Enigma of Consciousness. Amsterdam & New York: Brill 2014
- Haak, Sebastian: The Making of The Good War. Hollywood, das Pentagon und die amerikanische Deutung des Zweiten Weltkrieges 1945-1963. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2013
- Harris, Janet; Williams, Kevin: Reporting War and Conflict. New York: Routledge 2019
- Hartmann, Susan M.: The Home Front and Beyond. American Women in the 1940s. Boston: Twayne Publishers 1984
- Hemingway, Ernest: Across the River and into the Trees. Oxford: Alden Press 1950
- Hemingway, Ernest: A Moveable Feast. Restored Edition published by Seán Hemingway. New York: Scribner 2009
- Herlihy, Jeffrey: In Paris or Paname. Hemingway’s Expatriate Nationalism. New York: Rodopi 2011
- Hilditch, Lynn: Lee Miller, Photography, Surrealism and the Second World War: From Vogue to Dachau. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing 2017
- Jacobs, Janet: Memorializing the Holocaust. Gender, Genocide and Collective Memory. London: I.B. Tauris 2010

- Johnson, Mark; Lakoff, George: *Metaphors we live by*. Chicago & London: University of Chicago 2003
- Jowett, Garth S.; O'Donnell, Victoria: *Propaganda & Persuasion*. 5. Auflage, Thousand Oaks: SAGE Publications 2012
- Keyser, Catherine: *Playing Smart: New York Women Writers and Modern Magazine Culture*. New Brunswick & New Jersey & London: Rutgers University Press 2011
- Klemperer, Victor: *LTI. Notizbuch eines Philologen*. 25. Auflage, Stuttgart: Reclam 2015,
- Knigge, Jobst C.: *Hemingway und die Deutschen*. Hamburg: Dr. Kovac 2009
- Knightley, Phillip: *The First Casualty: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker from the Crimea to Vietnam*. London: Andre Deutsch 1975
- Korte, Barbara: *Represented Reporters. Images of War Correspondents in Memoirs and Fiction*. Bielefeld: transcript 2008
- Laing, Olivia: *The Trip to Echo Spring. On Writers and Drinking*. New York: Picador 2013
- Lakoff, George: *Whose Freedom? The Battle over America's most important Idea*. New York: Farrar, Straus and Giroux 2006
- Lakoff, George & Wehling, Elisabeth: *Auf leisen Sohlen ins Gehirn. Politische Sprache und ihre heimliche Macht*. 2. Auflage, Heidelberg: Carl Auer 2009
- Langacker, R.W.: *Foundations of cognitive grammar: Theoretical prerequisites*. Stanford University Press: Stanford 1987
- Lesinska, Zofia P.: *Perspectives of Four Women Writers on the Second World War. Gertrude Stein, Janet Flanner, Kay Boyle, and Rebecca West*. New York u.a.: Peter Lang 2002
- Lipstadt, Deborah E.: *Beyond Belief. The American Press and the Coming of the Holocaust 1933-1945*. New York: The Free Press 1986
- Longerich, Peter: *„Davon haben wir nichts gewusst!“ Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933-1945*. München: Siedler 2006
- Loos, Mirjam: *Gefährliche Metaphern. Auseinandersetzung deutscher Protestanten mit Kommunismus und Bolschewismus (1919 bis 1955)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019
- McKeen, William: *Outlaw Journalist. The Life and Times of Hunter S. Thompson*. New York & London: W.W. Norton & Company 2008
- McLaughlin, Greg: *The War Correspondent*. 2. Auflage, London: Pluto Press 2016

- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Was ist literarischer Sarkasmus. Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne. München: Wilhelm Fink 2009
- Miller, Lee: Krieg. Mit den Alliierten in Europa 1944–1945. Reportagen und Fotos. 2. Auflage, München: btb 2015
- Molitor, Anne: Erinnernde Literatur – Die Verarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in der deutschen Nachkriegsliteratur. Hamburg: Diplomica 2012
- Monk, Craig: Writing the Lost Generation: Expatriate Autobiography and American Modernism. Iowa: University of Iowa 2008
- Myrna Goldenberg; Shapiro, Amy H.: Different Horrors, Same Hell: Gender and the Holocaust. Seattle: University of Washington Press 2013
- Rabaté, Jean-Michel: 1922: Literature, Culture, Politics. New York: Cambridge University Press 2015
- Rado, Lisa: Rereading Modernism. New Directions in Feminist Criticism. London & New York: Taylor & Francis Group 2012
- Randall, David: The Great Reporters. London & Ann Arbor: Pluto Press 2005
- Rosenbaum, Thea: No Place for a Lady. Mein ganz normales Leben. München: Herbig 2015
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 3. Auflage. Berlin & Boston: de Gruyter 2014
- Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. 2. Auflage, Berlin & New York: De Gruyter 2007
- Sim, Lorraine: Ordinary matters. Modernist Women's Literature and Photography. New York: Bloomsbury Academic 2016
- Steuter, Erin; Wills, Deboarh: At War With Metaphor. Lanham: Lexington Books 2008
- Sontag, Susan: On Photography. 6. Auflage, New York: Farrar, Straus and Giroux 1978
- Sontag, Susan: Über Fotografie. 18. Auflage, Frankfurt/Main: Fischer 2008
- Sumner, Anne Janice: Breaking, disrupting, and destabilizing: Reading Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises", "A Farewell to Arms", and "For Whom the Bell Tolls" as feminine. Diss, University of South Florida, Department of English 2001
- Tillion, Germaine: Frauenkonzentrationslager Ravensbrück. Lüneburg: zu Klampen 1998
- Voss, Frederick S.: Reporting the War. The Journalistic Coverage of World War II. Washington, D.C.: Smithsonian Institution 1994

Wagner, Richard: Die Walküre: erster Tag aus der Trilogie: Der Ring des Nibelungen. Mainz: B. Schotts Söhne 1876

Wehling, Elisabeth: Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht. 5. Auflage, Berlin: ullstein 2020

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. 2. Auflage, München: Matthes & Seitz 1980

Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank. Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006

Zox-Weaver, Annalisa: Women Modernists and Facism, Cambridge: Cambridge University Press 2011

7.2 Unselbstständige Publikationen

Achinger, Christine: Allegories of Destruction: “Woman” and “the Jew” in Otto Weininger’s Sex and Character. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 88/2, 2013, S. 121-149

Allmer, Patricia: Lee Miller’s Revenge on Facist Culture. In: History of Photography 36/4, 2012, S. 397-423

Al Nahed, Sumaya; Hammond, Philip: Framing War and Conflict: Introduction to the Special Issue. In: Media, War & Conflict 11/4, 2018, S. 365-368

Bach, Annika; Lünenborg, Margreth: Der Abschied vom furchtlosen Helden – Zum Wandel des Berufsbildes von Kriegs- und KrisenreporterInnen. In: Thiele, Martina; Thomas, Tanja; Virchow, Fabian (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnung. Wiesbaden: VS 2010, S. 323-344

Calasso, Roberto: Der Philosoph und die ‚Kokette‘. In: Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. München: Matthes & Seitz 1980, S. 662-667

Carter Olsen, Candi S.: “This Was No Place For A Woman”: Gender Judo, Gender Stereotypes, and World War II Correspondent Ruth Cowan. In: American Journalism 34/4, 2017, S. 427-447

Cirino, Mark: Hemingway at War. Ernest Hemingway’s Adventures as a World War II Correspondent by Terry Mort. In: The Hemingway Review 37/1, 2016, S. 127-130

Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Hutfless, Esther; Postl, Gertrude, Schäfer, Elisabeth (Hg.): Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 39-62.

Cleary, Johanna: "Genêt on the Air". Janet Flanner's Wartime Broadcasts. In: *Journalism History* 35/1, Spring 2009, S. 34-41

Cokeley, Sarah R.: War Strikes a Pose. In: *Military history* 32/1, 2015, S. 52-57

Conekin, Becky E.: Lee Miller: Model, Photographer, and War Correspondent in *Vogue*, 1927-1953. In: *Fashion Theory* 10/1-2, 2006, S. 97-126

Covert, Catherine L.: Journalism History and Women's Experience: A Problem in Conceptual Change. In: *Journalism History* 8/1, Spring 1981, S. 2-5

Dischner, Gisela: Freiheit auf dem Weg der Entsagung? Zu Otto Weiningers ‚Geschlecht und Charakter‘. In: Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München: Matthes & Seitz 1980, S. 656-661

Dow, William E.; Maguire, Roberta S.: *The Routledge Companion to American Literary Journalism*. New York & London: Routledge 2020

Edy, Carolyn: Trust but Verify: Myths and Misinformation in the History of Women War Correspondents. In: *American Journalism* 36/2, 2019, S. 242-251

Emerson, Gloria: Reporting World War 2, two vols, In: *The National* 261/8, September 1995, S. 282f.

Entman, Robert M.: Towards clarification of a fractured paradigm. In: *Journal of Communications* 43/3, 1993, S. 51-58.

Flanner, Janet: 'A Sad Homecoming': Prisoners from Ravensbrück. In: *Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946*. New York: The Library of America 1995, S. 693-699

Flanner, Janet: Führer. In: Drutman, Irving (Hg.): *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich 1979, S. 6-28

Flanner, Janet: Letters from Nuremberg, S. 98-121 In: Drutman, Irving (Hg.), *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. 98-122

Flanner, Janet: Preparing For War. In: Drutman, Irving (Hg.): *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich 1979, S. 36-38

Flanner, Janet: The Escape of Mrs. Jeffries. In: Drutman, Irving (Hg.): *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. 63-92

Flanner, Janet: Vienna. In: Drutman, Irving: *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. 42-45

- Gellhorn, Martha: Dachau. In: Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946, New York: The Library of America 1995, S. 724-730
- Gellhorn, Martha: Das Deutsches (!) Volk. In: Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946, New York: The Library of America 1995, S. 671-678
- Gonzales, Jeffrey: The Metropolitan as Master Subject: Janet Flanner's "Paris Letters". In: Mosaic 43/1, March 2010, S. 41-56
- Hamann, Sibylle: Reporterinnen im Krieg. In: Thiele, Martina; Thomas, Tanja; Virchow, Fabian (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen. Wiesbaden: VS 2010, S. 315-322
- Hemingway, Ernest: How We Came To Paris. In: Reporting World War II. Part Two. American Journalism 1944-1946. New York: The Library of America 1995, S. 242-250
- Herlihy-Mera, Jeffrey: Reinterpreting "Papa(á) in Cuba: On the Social Dimensions of Hemingway's Translingual Nickname. In: The Hemingway Review 33/1, Fall 2013, S. 100-109
- Hewitt, Nancy A.: Beyond the search for sisterhood. American women's history in the 1980s. In: Social History 10/3, October 1985, S. 299-321
- Hewson, Marc: "The real story of Ernest Hemingway": Cixous, Gender, And A Farewell to Arms. In: The Hemingway Review 22/2, Spring 2003, S. 51-62
- Hutfless, Esther; Postl, Gertrude; Schäfer, Elisabeth (Hg.): Vorwort: ... der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin ... In: Hutfless, Esther; Postl, Gertrude; Schäfer, Elisabeth (Hg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 13-20
- Johnson, E.W.; Wolfe, Tom: The New Journalism. With an Anthology. New York & San Francisco & London: Harper & Row 1973
- Khoo-Lattimore, Catheryn; Wilson, Erica (Hg.): Woman and Travel. Historical and Contemporary Perspectives. Oakville: Apple Academic Press 2017
- Koonz, Claudia: Das ‚zweite‘ Geschlecht im ‚Dritten Reich‘. In: Feministische Studien 5/2, 1986, S. 14-33
- Korte, Barbara: Chrono-Types: Notes on Forms of Time in the Travelogue. In: Zilcosky, John: Writing Travel: The Poetics and Politics of the Modern Journey. Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press 2008
- Kruger, Liam: Panels and faces: segmented metaphors and reconstituted time in Art Spiegelmann's Maus. In: Critical Arts 29/3, 2015, S. 357-366

Kuhn, Annette: Der magische Spiegel – vorläufige Gedanken. Ein notwendiges Buch. In: Degen, Barbara: „Das Herz schlägt in Ravensbrück“. Die Gedenkkultur der Frauen. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich 2010, S. 7-8

Le Rider: Vorwort. In: Le Rider, Jaques; Leser, Norbert: Otto Weininger. Werk und Wirkung. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S. 7-14

Luft, David: Otto Weininger als Figur des Fin de siècle*. In: Le Rider, Jaques; Leser, Norbert: Otto Weininger. Werk und Wirkung. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S. 71-79

Lumsden, Linda J.: The Essentialist Agenda of the “Woman Angle” in Cold War Washington. The Case of Associated Press Reporter Ruth Cowan. In: Journalism History 33/1, Spring 2007, S. 2-13

Maunsell, Jerome Boyd: The Writer as Reporter: Portraiture in Literary Reportage and Documentary Writing. In: The European Journal Of Life Writing Volume 4, 2020, S. 43-69

McClinchey, Kelley A.: Travel books, place experiences and the ‘Je ne sais quoi’ of Paris. In: Tourism Geographies 17/5, 2015, S. 701-718.

McFarland, Ron: At War with Hemingway: The “Enthrallment” of Combat. In: The Hemingway Review 37/2, Spring 2018, S. 42-64

McLoughlin, Kate: Glamour goes to war: Lee Miller’s writings for British Vogue, 1939-45. In: Journal of War & Culture Studies 3/3, 2011, S. 335-347

Miller, Lee: Germany, the War that is Won. In: Penrose, Antony (Hg.): Lee Miller’s War. Beyond D-Day. London: Thames & Hudson 2020, S 161-187

Miller, Lee: Hitleriana. In: Penrose, Antony (Hg.): Lee Miller’s War. Beyond D-Day. London: Thames & Hudson 2020

Miller, Lee: The Siege of St Malo. In: Penrose, Antony (Hg.): Lee Miller’s War. Beyond D-Day. London: Thames & Hudson 2020, S. 33-63

Miller, Lee: Unarmed Warriors, In: Penrose, Anthony (Hg.), Lee Miller’s War. Beyond D-Day. London: Thames & Hudson 2005, S. 15-30

Murrow, Edward R.: “For Most of It I Have No Words.” In: Reporting World War II. Part Two. New York: The Library of America 1995, S. 681-685

Ober Mannon, Bethany: Kay Boyle, Janet Flanner, and the Public Voice in Women’s Memoir. In: Contemporary Women’s Writing 11/2, July 2017, S. 184-200

Pawelczyk, Joanna: “It wasn’t because a women couldn’t do a man’s job“: uncovering gender ideologies in the context of interviews with American female and male war veterans. In: Gender and Language 11/1, 2017, S. 121-150

- Pearl, Monica B.: 'What strange intimacy': Janet Flanner's letters from Paris. In: *Journal of European Studies* Vol. 32, 2002-09, S. 303-318
- Penrose, Antony (Hg.): Afterword. In: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller's War. Beyond D-Day*, London: Thames & Hudson 2020, S. 204-206
- Penrose, Anthony (Hg.): Editor's Notes. In: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller's War. Beyond D-Day*. London: Thames & Hudson 2020, S. 206-207
- Pong, Beryl: Lee Miller: A Woman's War by Hilary Roberts (Review), In: *Modernism/modernity* 23/4, November 2016, S. 905-910
- Postl, Gertrude: Eine Politik des Schreibens und des Lachens: Versuch einer historischen Kontextualisierung von H el ne Cixous' Medusa-Text. In: Hutfless, Esther; Postl, Gertrude; Schäfer, Elisabeth (Hg.): *H el ne Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 21-39
- Price, Christopher: The Political Genesis of Air Raid Precautions and the York Raid of 1942. In: *Northern History* 36/2, 2000, S. 299-317
- Reisel Gladstein, Mimi: Mr. Novelist Goes to War: Hemingway and Steinbeck as Front-line correspondents. In: *War, literature, and the arts* 15/1/2, 2003, S. 258-266
- Ryan, Kathleen M.: 'Don't miss your great opportunity': patriotism and propaganda in Second World War recruitment. In: *Visual Studies* 27/3, 2012, S. 248-261
- Sabine, Maureen: Ingrid Bergman – A Modern Magdalene: 'Saint to Whore and Back Again' in Casablanca, The Bells of St. Mary's, and The Inn of the Sith Happiness. In: *Theology & Sexuality* 13/1, 2006, S. 64-78
- Scherman, David E.: Foreword, In: Penrose, Antony (Hg.): *Lee Miller's War. Beyond D-Day*. London: Thames & Hudson 2020, S. 7-13
- Sharpley, Richard; Stone, Philip R. (Hg.): *The Darker Side of Travel: The Theory and Practice of Dark Tourism*. Bristol & Buffalo & Toronto: Channel View Publications 2009
- Seidel, Irmgard: Jüdische Frauen in den Au enkommandos des Konzentrationslager Buchenwald. In: Bock, Gisela (Hg.): *Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem*. Frankfurt & New York: Campus 2005, S. 149-168
- Sennett, Alan: Play It Again, Uncle Sam: Casablanca & US Foreign Policy. In: *Journal of Popular Film & Television* 37/1, Spring 2009, S. 2-8
- Shawn, William: Introduction. In: Drutman, Irving (Hg.): *Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975*. New York & London: HBJ 1979, S. xiii-xiv

Spörrl, Myriam: „Ein hysterisches Mädchen ist ein Vampyr“: Hysterie – Frauenkrankheit oder bloße (!) Projektion der Männer. In: Rosa: die Zeitschrift der Geschlechterforschung Heft 12, 1996, S. 11-14

Starck, Lindsay: Janet Flanner's "High-Class Gossip" and American Nationalism Between the Wars. In: The Journal of Modern Periodical Studies 7/1-2, 2016, S. 1-25

Strychaz, Thomas: Masculinity. In: Modellmog, Debra A. / del Gizzo, Suzanne: Ernest Hemingway in Context. Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 277-286

Ting Lee, Seow; C. Maslog, Crispin; Kim, Hun Shik: Asian Conflicts and the Iraq War. A Comparative Framing Analysis. In: The International Communication Gazette 68/5-6, 2006, S. 499-519

Thorne, Ann: Developing A Personal Style: Janet Flanner's Literary Journalism. In: American Journalism 23/1, 2006, S. 35-62

Tolischus, Otto D.: Last Warsaw Yields to Germans. In: Reporting World War II. Part One. New York: The Library of America 1995, S. 24-28

Toll, Seymour I.: Liebling covers Paris, Hemingway liberates it. In: Sewanee Review 112/1, Winter 2004, S. 35-55

Vivienne, Sonja: "Sisterhood": In: The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies, 2016-04-30, S.1-2

Zox-Weaver, Annalisa: At Home with Hitler: Janet Flanner's Führer Profiles for the "New Yorker". In: New German Critique No. 102, Fall 2007, S. 101-125

Zox-Weaver, Annalisa: When the War was in Vogue: Lee Miller's War Reports, In: Women Studies 32/2, 2003, S. 131-163

7.3 Medien

Casablanca. Regie: Michael Curtiz, USA 1942

Gone With The Wind. Regie: Victor Fleming, USA 1939

The Great Dictator. Regie: Charlie Chaplin, USA 1940

Lebensborn: Sex für Führer, Volk und Vaterland. In: mdr.de, 2021.
<https://www.mdr.de/geschichte/lebensborn-heime-sex-fuer-fuehrer-volk-und-vaterland100.html>, 08.11.2021 (Autor:innename fehlt)

Morgan, Philippa: How Well Do You Know *Vogue*? In: vogue.me, 2017.
<https://en.vogue.me/culture/living/15-vogue-magazine-facts/>, 03.11.2021

8 Abstract (dt./engl.)

Diese Arbeit untersucht ausgewählte Reportagen der US-Kriegsberichterstatteerinnen Janet Flanner und Lee Miller im Zweiten Weltkrieg anhand feministischer literarischer Diskurse und der Metapherntheorie von Lakoff und Johnson (2003). Flanner und Miller arbeiteten mit Sprachbilder und Metaphern, die sie in ihrer vorherigen Laufbahn entwickelt hatten: Miller schöpfte aus dem Fashion-Ressort der *Vogue*, für die sie unter anderem über die Befreiung von Dachau berichtete (1945); Flanner etablierte im *New Yorker* eine *High-Class-Gossip*-Kolumne und schrieb in diesem Stil unter anderem ein Profil über Hitler (1936). Zeitgenössische Diskurse über binäre Geschlechtermodelle geben weiter Aufschluss darüber, inwieweit die Autorinnen diese übernahmen. Mit Ernest Hemingways *How We Came To Paris* (1944) wird eine von patriarchaler Schrift (Cixous:1975) geprägte Reportage zum Vergleich herangezogen. Daran wird deutlich, dass Flanner und Miller innerhalb der weiblichen Reportage einen subversiven Beitrag zur US-Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg beisteuerten, der diversere Rollenzuschreibungen zuließ.

This thesis examines WWII-dispatches from US-war correspondents Janet Flanner and Lee Miller in respect of feminist and literary discourses as well as the theory of metaphor (Lakoff and Johnson: 2003). Flanner and Miller worked with vivid imagery and metaphors they had developed in their former careers: Miller within the fashion department of *Vogue* for which she covered the liberation of Dachau (1945); Flanner with a *High-Class-Gossip* column in the *New Yorker*, which literary style she used in her profile about Hitler (1936). A comparison with contemporary discourses about binary systems regarding gender and bodies explain further how Flanner and Miller positioned themselves in opposition to them. Ernest Hemingways dispatch *How We Came To Paris* (1944) is drawn upon for a further comparative analysis regarding male war coverage to show the subversive contribution Janet Flanner and Lee Miller made to discourses about gender and body within the war coverage of WWII.