



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Marilyn vs. Norma Jeane – mediale Inszenierungen
zwischen Naivität und Intellekt“

Verfasserin

Olivia Lefford

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Dr. phil. Ulrich Meurer

Für Estella

Möge dein Strahlen niemals aufhören, mein Sternchen.

„Never give all the heart, for love
Will hardly seem worth thinking of
To passionate women if it seem
Certain, and they never dream
That it fades out from kiss to kiss;
For everything that's lovely is
But a brief, dreamy, kind delight.
Oh, never give the heart outright,
For they, for all smooth lips can say,
Have given their hearts up to the play.
And who could play it well enough
If deaf and dumb and blind with love?
He that made this knows all the cost,
for he gave all his heart and lost.“¹

¹ Summers, 1986. S. 186

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	7
1 EINLEITUNG	9
1.1 AUFBAU DER ARBEIT.....	10
2 WEIBLICH / MÄNNLICH	13
2.1 GENDER ALS „SOCIAL SEX“ UND MEDIALE - FILMISCHE KONSTRUKTION VON FRAUENBILDERN	13
2.2 IKONE UND STEREOTYP: DER STAR	22
3 MARILYN VS. NORMA JEANE	33
3.1 DAS EINFACHE	33
3.2 DAS ZWEIFACHE	52
4 MARILYN MONROE IM FILM.....	61
4.1 THE SEVEN YEAR ITCH (1955)	66
4.2 SOME LIKE IT HOT (1959)	80
4.3 THE MISFITS (1961).....	98
5 HOLLYWOOD: FILM ALS MEDIUM DER IKONISIERUNG?	111
5.1 SCHÖNHEIT ALS STRATEGIE: ÄSTHETIK DER SCHÖNEN WEIBLICHKEIT.....	118
5.2 NAIVITÄT ALS STRATEGIE	121
5.2.1 <i>Die Brille als Signum der Naivität / des Intellekts</i>	128
5.3 FOTOGRAFISCHE INSZENIERUNGEN ALS STRATEGIE.....	131
5.3.1 <i>Marilyn is reading</i>	134
5.3.2 <i>Milton H. Greene – der Seelenverwandte</i>	136
5.3.3 <i>Sam Shaw – der Wegbegleiter</i>	142
5.3.4 <i>Peter Mangone – der Schuljunge und sein Star</i>	145
5.3.5 <i>Bert Stern – The Last Sitting (June 1962)</i>	147
5.4 INTELLEKTUALITÄT ALS STRATEGIE	151
6 FAZIT	157
7 LITERATUR.....	167
8 FILMVERZEICHNIS	179
9 ABBILDUNGSVERZEICHNIS	183
10 ABSTRACT	187
10.1 DEUTSCH.....	187
10.2 ENGLISH.....	188
11 LEBENS LAUF	189

Vorwort

„Man versteht Marilyn am besten, wenn man sie mit Kindern sieht. Kinder lieben sie; ihre Herangehensweise ans Leben hat die gleiche Einfachheit und Direktheit!“²

„Sie war die berühmteste Schauspielerin in Hollywood – vor langer, langer Zeit.“

Dies war meine Antwort auf die Frage meiner dreieinhalb-jährigen Tochter Estella. Sie fragte mich, warum ich denn einen Schlüsselanhänger von dieser blonden Frau mit dem strahlenden Lächeln namens „Marilyn“ besitze und wer diese „Marilyn“ eigentlich sei.

Ich war verblüfft darüber, dass ein Mädchen ihres Alters Marylins Namen kennt. Zugegeben, Estella hat mit mir ein oder zwei „Marilyn“-Filme gesehen und an den Wänden meines Wohnzimmers prangen einige von den berühmtesten Marilyn-„Ikonen“. Ja, Marylins Ikonomanie hat auch vor meiner Wohnung nicht halt gemacht und im Zuge dessen musste ich mich vor Estella rechtfertigen, was es mit dem Schlüsselanhänger, den vielen Bildern und den Hype um diese blonde Frau auf sich hat. Also erklärte ich ihr, dass Marilyn vor vielen Jahren eine sehr bekannte Schauspielerin war und leider viel zu früh in den Himmel kam. Estella erwiderte in ihrer kindlichen Naivität, es gehe Marilyn jetzt gut, ich solle mir keine Sorgen machen, denn die Engel passen nun auf Marilyn auf. Ich war sprachlos und berührt, dass ein kleines Mädchen dieser Frau mit der kindlichen Stimme, die schon lange nicht mehr unter den Lebenden weilt, nur das Beste wünscht. Kinderaugen sehen eben anders. Schönheit, Reichtum und Ruhm spielen in der Welt der Kinder keine Rolle. Sie wollen nur geliebt und akzeptiert werden, in der Gesellschaft einen wertvollen Platz einnehmen.

Marilyn begleitet mich seit meiner Kindheit durch mein Leben und wird es wohl noch viele weitere Jahre tun. Ihre Geschichte inspirierte mich für diese Arbeit, gab mir Kraft und Mut, bereitete mir schlaflose Nächte, verwirrende Gedanken, maßlose Überschwänglichkeiten. Die Inspirationen und Verwirrungen wurden in Form von Notizzetteln niedergeschrieben. Die meisten davon flossen in diese Arbeit ein.

² Victor, 2000. S. 54

An dieser Stelle möchte ich mich bei folgenden Personen bedanken, die mich auf diesem holprigen Weg der Ideenfindung und der Fertigstellung dieser Arbeit begleitet haben:

Mein großer Dank gilt Prof. Dr. phil. Ulrich Meurer für die Betreuung meiner Diplomarbeit, für die Hilfestellung der Konzeption und für die ertragreichen, zeitintensiven und förderlichen Gespräche.

Ebenso möchte ich mich bei meinem Freunden bedanken, die in der Entstehungszeit dieser Diplomarbeit immer für mich da waren und auch gegenwärtig jederezeit für mich da sind, die mir nicht nur beim Zeitmanagement behilflich gewesen sind, sondern mir vor allem, wie ein Fels in der Brandung, Halt geboten haben. Es ist nicht selbstverständlich, solch großartige Menschen im Leben zu haben. Somit bedanke ich mich, alphabetisch gereiht, für die meist seelische, aber auch intellektuelle und inspirierende Unterstützung bei Moritz Demel, Marco Dolezal, Florina Findeis, Judith Keppel, Christian Komarek, Roberta Levai, Christopher Mandl, Jasmin Mayerhofer, Stefano Pevny, Sonja Reichel, Astrid Schöbl, Katharina Sterner, Elizabeth Toth, Vanessa Vehovec und Bernadette Zemmann. „Your are always on my mind“, nämlich als Licht am Ende des oft düsteren Tunnels!

„Last, but not least“ gilt mein ebenso großer Dank meiner Mutter Brigitte Rotter, meinem Vater Ludwig Niestelberger sowie meiner Großmutter Rosa Lefford, meiner Tante Waltraud Gritsch, meinem Onkel Maximilian Gritsch, Michaela Stockinger und Peter Koliander, Gertraud und Christoph Resele. Sie alle, warum.

Olivia Lefford

Wien, 2013

1 Einleitung

„Hollywood’s a place where they’ll pay you a thousand dollars for a kiss, and fifty cents for your soul. I know, because I turned down the first offer often enough and held out for the fifty cents.“³

Als alteingesessener Marilyn-Fan habe ich im Laufe der Jahre zu verschiedenen Anlässen immer wieder Marilyn-Artikel geschenkt bekommen. So besitze ich Marilyn Tassen, Marilyn Teller, Marilyn-Kleidung, eine Marilyn-Figur und einen Marilyn-Schlüsselanhänger, der mich bei meinen täglichen Autofahrten begleitet. Auf jedem dieser Artikel prangt eines von Marylins typischen, ikonenhaften Motiven, mit jeweils demselben Marilyn-Lächeln und Marilyn-Blick, verheißungsvoll und lebendig, erotisch und göttlich, stereotyp und doch einzigartig, wie kein anderer Star - damals, wie heute.

Ich habe mich aus persönlichem Interesse für dieses Thema entschieden und sehe die Relevanz des Themas in der Aktualität der Person *Marilyn Monroe*. Aufgrund meiner Forschung bin ich dieser Person sehr nahe gekommen und werde sie im Laufe dieser Arbeit stets als *Marilyn* oder *MM* betiteln, um auch dem Leser einen besseren, persönlicheren Zugang zu ihr zu vermitteln.

Das Bild der dummen Blondine (*dumb blonde*) im Film ist noch immer dasselbe und verrät ein Frauenbild aus vergangener Zeit. Dieses Frauenbild beruht auf der Leichtigkeit des Pin-up-Girls als Symbol für Patriotismus und Freiheit Amerikas. *Verheißung statt Versprechung* ist nicht nur die Devise des Pin-ups, sondern auch die der blonden Sexbombe Marilyn Monroe. Sie griff als ehemaliges Pin-up-Girl auf altbewährte Methoden der Inszenierung zurück, die dem Publikum die Suggestion des leichten Mädchens zukommen lassen.

Die verfasste Forschungsfrage wird somit folgendermaßen gestellt:

³ Monroe, 2000. S. 47

- Welche Inszenierungsstrategien hat Marilyn Monroe mit ihren Rollen der immer gleichen *dumb blonde* angewandt, um mediale Aufmerksamkeit zu erlangen?
- Warum war die stereotype Darstellung ihrer Schönheit für ihren Erfolg relevant?
- Welche Rolle spielt ihre Wahrhaftigkeit und Authentizität in Bezug auf die Dualität ihrer Darstellungform (Naivität vs. Intellekt, Privat vs. Öffentlichkeit)?

1.1 Aufbau der Arbeit

Der Weg zu ihrer Inszenierung, einer Gradwanderung des Spiels zwischen Naivität und Intellekt führt durch die Rolle der Frau im Wandel der Zeit und im Film, die mit der des Zusehers einhergeht. Welche Bedeutung der männliche und weibliche Blick des Zusehers dabei hat, konstituiert die britische feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey mit ihrem kontroversen Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ aus dem Jahr 1985. Sie versucht die Fetischisierung des Frauenkörpers im Film durch die Analyse des männlichen Blicks zu enttarnen. In diesem Kapitel (Kapitel 2) wird ebenso die filmische Geschlechterkonstruktion, als auch die Definitionen von *Ikone* und *Stereotyp* diskutiert und mit Marilyn Monroe in Zusammenhang gebracht. Es geht dabei einerseits um das Stereotyp der *dumb blonde*, deren gesellschaftliche und filmische Wirkung und andererseits um die Darlegung der Ikone *Marilyn Monroe*, von Andy Warhol letztendlich zu einer solchen gemacht. Da Warhol vieles mit Marilyn gemeinsam hatte - beide genossen es, fotografiert zu werden, die Aufmerksamkeit der Medien zu erhalten - möchte ich Parallelen zwischen den beiden Ikonen aufzeigen, denn beide stilisierten ihr Aussehen zu ihren Markenzeichen und schließlich zur Ikone.

Im Kapitel 3 wird mit *Das Einfache* und *Das Zweifache* auf Marilyns Dualitäten in ihrer Identität angespielt, um ein umfassendes Bildnis von ihr als Privatperson und Person des öffentlichen Lebens zu bekommen. Ausgehend von ihrem Mythos, der

sich durch ihre Geschichten und Erzählungen aus ihrem Umfeld gebildet hat, wird ihr Werdegang vom Pin-up-Girl zum Filmstar besprochen und ihr Posen-Repertoire für Fotografie und Film dargelegt.

Danach wird im Kapitel 4 ihr Rollen-Repertoire und ihre schauspielerische Leistung sowie eine detaillierte Analyse an Hand von drei ausgewählten Filmen erörtert, um die Bandbreite ihrer Inszenierungsstrategien besser nachvollziehen zu können. Das Kapitel skizziert den Beginn der Metamorphose von Norma Jeane Baker/Mortenson/Dougherty zu Marilyn Monroe. Diese Verwandlung forderte einen ständigen Identitätsverlust, Depressionen und Probleme mit ihrer Authentizität.

Die Authentizität und die Wahrhaftigkeit Marylins mit ihrem breitgefächerten Sortiment an Inszenierungsstrategien werden im Kapitel 5 thematisiert. Behilflich bei ihrer Inszenierung als *Sexbombe* waren zahlreiche Fotografen, mit denen sie auf ihr Image der *blonden Sirene* hinarbeitete. Sie versuchte nicht nur durch ihre erotische Ausstrahlung und Körperlichkeit öffentliches Ansehen zu erreichen, sondern auch mit einer gekonnten fotografischen Inszenierung der intellektuellen Blondine, ummantelt mit dem Schein der Wahrhaftigkeit.

Im letzten Kapitel, dem Fazit, werden die Forschungspunkte in einer Gesamtansicht des Themas wiedergegeben und auf das Forschungsergebnis hingewiesen.

2 Weiblich / Männlich

„Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt.“⁴

2.1 Gender als „social sex“ und mediale - filmische Konstruktion von Frauenbildern

Im Kino Hollywoods haben sich seit Beginn des Tonfilms verschiedenst konstruierte Frauenbilder entwickelt, welche die Vorstellungen und Meinungen der Zuseher geprägt haben. Der Suggestion von der Frau im Film werden meist Attributen zugesprochen, wie schwach, stupide, unschuldig, und kindlich-naiv. Stupidität wird häufig mit einer naiven, kurvigen Blondine in Verbindung gebracht. Dabei kann Hollywood an ein Repertoire dummer Blondinen zurückgreifen, die mitverantwortlich für das Spiel mit der Stupidität und der allgemeinen Konstruktion von Frauenbildern im Film waren. Die Medien- und Filmwelt konstruiert seit eh und je eine erlebte Realität, deren Ursprung in der Vorstellung des Rezipienten liegt. Die soziale Stellung der Frau in der Gesellschaft wird kopiert und im Film wiedergegeben.

Das menschliche Verhalten wird anhand von gesellschaftlichen und kulturellen Vorbildern erlernt. Jugendliche als auch Erwachsene ziehen diese Vorbilder als Identifikationsfiguren für ihr eigenes Erscheinungsbild heran. Durch diese Darstellung der Vorbilder wird ihre eigene Vorstellung konstruiert, welche Eigenschaften Männlichkeit und Weiblichkeit ausmachen.

Die Wirklichkeit, die jeder Mensch als solche erlebt, ist durch gesellschaftliche Sichtweisen und unsere individuelle Wahrnehmung dieser Sichtweisen konstruiert. Dabei haben die Medien einen großen und wohl noch immer ständig wachsenden Anteil, denn sie versorgen uns täglich mit Informationen über die sozialen Normen. Es entsteht ein Nachahmungseffekt der von den Medien vorgezeigten Männer- und

⁴ De Beauvoir, 2004. S. 334

Frauenbilder. Diese Art der Konstruktion von Geschlechterbildern bedeutet in diesem Zusammenhang die Weitergabe von Kommunikation, Normen und Konsens.⁵

Die diskriminierende Darstellung der Frau hat sich dennoch massiv verändert, denn die Filme der heutigen Zeit zeigen dem Zuschauer selbstbewusste, starke Frauen, die auch männliche Verhaltensnormen annehmen und nicht mehr bloß auf ihre Figur reduziert werden. Hierbei geht es vielmehr um die geschlechtertypisierende Weise, wie Frauen in den Medien präsentiert werden. Die Frauenstereotypen sind vielfältiger geworden und dennoch bleibt der Blick auf die Frau meist ein männlicher. Es gestaltet sich jedoch als schwierig, solch manifestierte Rollenklischees, die sich in den letzten Jahrzehnten gebildet haben, aufzulösen. Die Medien haben sich für die Bildung solch Klischees als Ort der Verfestigung traditioneller Geschlechterbilder etabliert. Vor allem die Attraktivität der Frau kann über die mediale und gesellschaftliche Präsenz entscheiden.⁶

Johanna Dorer und Matthias Marschik kommen in ihrem Artikel zu folgendem Resümee:

„Da die Medien, insbesondere das bewegte Bild des Fernsehens, ein hohes Maß an ‚Authentizität‘ suggerieren, kann ihnen sowohl eine stereotypbildende als auch eine sozialisierende Funktion zugeschrieben werden. Die Folge ist dann, dass die Medien, insbesondere das Fernsehen, Geschlechterklischees bestätigen und Veränderungen bezüglich Geschlechterstereotypen behindern.“⁷

Die zentrale Aussage dieses Artikels ist, dass sowohl in der Medienproduktion als auch in der Medienrezeption das System der Zweigeschlechtlichkeit als eine asymmetrische Geschlechterbeziehung immer wieder neu hergestellt wird. Es wird jedoch eine starke Verallgemeinerung deutlich, die die Medien als grundsätzlich „böse“ situiert und das männliche Geschlecht als Sieger hervorgehen lässt.⁸

Ruth Seifert dagegen geht tiefer in die Materie hinein und konstatiert in ihrem Text „Machtvolle Blicke: Genderkonstruktion und Film“, dass der Stellenwert von Männlichkeits- und Weiblichkeitsdarstellungen in der Medienforschung über den

⁵ Vgl. Dorer/Marschik. In: Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik. Heft Nr. 29. S. 4

⁶ Vgl. ebenda S. 5

⁷ Ebenda. S. 9

⁸ Vgl. ebenda. S. 9

Begriff der „Sozialisation“ erklärt wurde. Das jeweilige Geschlecht wird somit als Geschlechterrolle verstanden, die während des Sozialisationsprozesses erlangt wird.⁹

Dabei geht es um die Einstellungen und Erwartungshaltung, die die geschlechtsspezifische Identität definieren. Sie werden von den Mädchen und Jungen im Laufe des Heranwachsens geprägt und erlernt. Der Ausgangspunkt der Überlegung von Seifert ist, dass die dualistische Klassifikation der Geschlechter im Kopf vorhanden sein muss, bevor sie „von einer in einer unendlichen variablen Wirklichkeit zum Ordnungskriterium gemacht werden kann“, wo nicht nur die Biologie, sondern die Klassifikation zum Geschlechtersystem hinführt. Eines der theoretischen Schlüsselkonzepte, welches der Frage nach der gesellschaftlichen Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit nachgeht, ist der Begriff „Gender“. Selbiger Ansatz wurde von amerikanischen Theoretikerinnen aufgrund der gemachten Erfahrungen in der Frauenforschung und feministischen Theorien entwickelt. Als Gender wird ein Symbolsystem verstanden, das festsetzt, was man als „männlich“ und als „weiblich“ versteht.

Für Seifert steht fest, dass die Biologie zur Erklärung der Geschlechterdifferenz nicht geeignet ist. Ihr Argument ist folgendes:

„Wenn derzeit von einigen Soziobiologen behauptet wird, die Sekretion einer variierenden Anzahl männlicher Hormone wirke sich verschieden auf das männliche und weibliche Gehirn aus, so wird damit behauptet, dass diese physiologischen Prozesse Männer und Frauen als Gruppen determinieren. [...] Das ist aber offensichtlich nicht der Fall. Vielmehr gibt es größere anatomische und physiologische Differenzen zwischen verschiedenen Frauen und verschiedenen Männern.“¹⁰

Das Fazit des Artikels ist, dass die Biologie ein Klassifikationssystem ist, das Menschen erfindet, gesellschaftlich vermittelt, um ihre Erfahrungen zu ordnen und zu organisieren. Da die Natur dem Menschen keine Kategorie aufdrängt, sind die kategorialen Praktiken gesellschaftlich gewählt. Die Geschlechteridentität, die ein in der symbolischen Ordnung hergestelltes, kulturelles Konstrukt ist, bedient sich jedoch an den biologischen Gegebenheiten.¹¹

⁹ Vgl. Seifert. S. 2

¹⁰ Vgl. ebenda. S. 7

¹¹ Vgl. ebenda. S. 8-9

Ein Ort, an dem man die Konstruktion des Frauenbildes beobachten und analysieren kann, ist das Medium „Film“. Ein Apparat, der massiv in die (Re-) Produktion gesellschaftlicher Subjekte miteingebunden ist.¹²

Laura Mulveys visuelle Lust

Laura Mulvey hat in ihrem bahnbrechenden Artikel, den sie in den 70er Jahren verfasst hat, über den hegemonialen männlichen Blick geschrieben. Dabei geht es um die Faszination bestimmter Hollywoodfilme der 1930er bis 1950er Jahre, die auf bereits bestehende Muster und geschlechtsspezifische Formen der patriarchal geprägten Gesellschaftsstrukturen zurückgehen. Mulvey bezeichnet den extremen Kontrast zwischen der Dunkelheit im Zuschauerraum und der Helligkeit der Leinwand als eine perfekte Komponente für die Illusion voyeuristischer Distanziertheit, in die der Zuschauer versetzt wird.¹³

Sie kritisiert stereotype Bilder von Frauen, die Projektionen und Wunschvorstellungen der Frau zeigen. Das ideologisch verzerrte Bild von Weiblichkeit wird somit produziert und manipuliert dabei die visuelle Lust. Sie tritt an die „Lust am Schauen“ (*pleasure in looking*) und an das *Angesehen-Werden* (*to-be-looked-at*) durch die Psychoanalyse Freuds heran. Die Skopophilie bedeutet für Freud die Lust daran, ein fremdes Objekt zu betrachten oder betrachtet zu werden. Dieses voyeuristische und zugleich exhibitionistische Verhalten wird als Schaulust betitelt, ein angeborener Instinkt und Teil unserer Sexualität.¹⁴ Frauen werden dabei zum Objekt gemacht, die dem kontrollierenden und dem neugierigen, männlichen Blick ausgesetzt werden.¹⁵

Laut Mulvey ist der Voyeurismus bereits bei Kindern erkennbar, die aus Neugierde Verbotenes betrachten oder den eigenen Körper erkunden. Nach Freud resultiert aus dem kindlichen Beobachten bei der Frau der Penisneid und beim Mann die Kastrationsangst. Mulvey stellte dabei fest, dass die Frau zu einer Art Fetisch des männlichen Zuschauers wird und prägt den Begriff *fetische Skopophilie*. Sie sieht auch eine Gefahr für den männlichen Zuschauer in der Zurschaustellung der Frau,

¹² Vgl. Seifert. S. 11

¹³ Vgl. Mulvey. In: Weissberg, 1994. S. 52

¹⁴ Vgl. Freud, 2010. S. 35

¹⁵ Vgl. Mulvey. In: Weissberg, 1994. S. 51

die in der Psychoanalyse für die Abwesenheit des Penis steht. Das ist sodann der Auslöser für den Kastrationskomplex des Mannes, der als Reaktion entweder die Kastration ignorieren und die Frau zu einem Fetischobjekt umwandeln kann, woraus der weibliche Starkult resultiert, oder er durchlebt das Trauma erneut, versucht das Geheimnis der Frau zu entmystifizieren, zu analysieren und ein Gegenwicht durch Abwertung, Bestrafung oder Rettung des schuldigen Objekts, der Frau, zu entwickeln.¹⁶

In unserem System, welches von sexueller Ungleichheit geprägt ist, wird die Lust am Schauen in *aktiv/männlich* und *passiv/weiblich* gegliedert. Dabei geht es um den bestimmten männlichen Blick, der seine Phantasie auf die weibliche Gestalt projiziert, die demzufolge modelliert wird.¹⁷

„In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘. Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung: von Pin-ups bis zum Striptease, von Ziegfeld bis Busby Berkley. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet.“¹⁸

Laura Mulvey etikettiert hierbei den gängigen Kinofilm, der die Darstellung mit dem Erzählten gekonnt kombiniert und die Präsenz der Frau als ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung darlegt. So wird die Zurschaustellung der Frau auf zwei Ebenen bedeutsam, denn sie ist ein erotisches Objekt für den Zuschauer. Das Showgirl als Filmfigur macht es möglich, die beiden Blicke zu vereinen, ohne dabei offensichtliche Brüche in der Diegese zu erzeugen. Als Beispiel nennt Mulvey hierfür Marilyn Monroes ersten Auftritt in *River of No Return*, der den Blick des Zuschauers mit dem des männlichen Charakters im Film kombiniert und dem Zuschauer durch die sexuelle Ausstrahlung Marilyn Monroes als *Kay Weston* in ein zeit- und raumloses Niemandsland versetzt.¹⁹

¹⁶ Vgl. Mulvey. In: Weissberg, 1994. S. 58

¹⁷ Vgl. ebenda. S. 55

¹⁸ Ebenda. S. 55

¹⁹ Vgl. ebenda. S. 56

Mulveys zweite These beruht auf den Ideen Jacques Lacans. Dabei beschreibt sie den narzistischen Blick bzw. die Konstruktion eines Ideal-Ichs. Die Ausgangslage dafür bietet Lacans Konzeption des Spiegelstadiums, welches jenen Augenblick beschreibt, in dem sich ein Kind zum ersten Mal im Spiegel wiedererkennt. Wenn man diesen psychoanalytischen Ansatz auf das Kino bezieht, so bietet es eine Identifikationsmöglichkeit des Zuschauers mit dem männlichen Helden. Das Kino ist somit das Spiegelbild, in welchem sich der Zuschauer als Held wiedererkennt. Es ist Projektionsfläche und Maßstab für den männlichen Blick. Die Identifikation des männlichen Blicks skizziert Mulvey als strukturierendes Element des klassischen Kinos.²⁰

Untermauert werden ihre Thesen durch das Filmbeispiel *Vertigo* (1958) von Alfred Hitchcock, wo sie klar analysiert, dass in Hitchcocks Filmen der männliche Blick durch die subjektive Kameraführung forciert wird und somit der Identifikationsprozess des Zuschauers mit der Rolle des männlichen Protagonisten stattfindet, woraus wiederum resultiert, dass diese Filme keine weiblichen Betrachtungsweisen zulassen. Unterdessen möchte Mulvey auf den parteiischen Blick des Kinos aufmerksam machen und verwendet als Hauptargument gegen diese Manipulationsstrategien des Hollywood-Kinos die Psychoanalyse.²¹

So überlegt ihre Thesen auch sind, so lückenhaft erscheinen sie und es ergeben sich daraus einige Kritikpunkte. Einer davon ist die Frage nach dem weiblichen Blick im Kino und die Identifikation des weiblichen Zuschauers mit der stereotypisierten Frau im Film. Es scheint so, als ließe Mulvey den weiblichen Blick völlig außer Acht, doch in der Tiefe ihrer Überlegung ergibt sich, dass die Frau als Zuseherin einen männlichen Blick aufgezwungen bekommt und sich nicht nach ihrem Ermessen entfalten kann.

Ein anderer Kritikpunkt befindet sich in dem von ihr kritisierten Dualismus, der der Trennung von Mann und Frau nach biologischen Mustern zugrunde liegt und somit nur zwei Geschlechter möglich macht. Diese Tatsache wird aufgrund ihrer Aussagen nicht widerlegt, sondern weiter verifiziert. Sie bietet für die Durchbrechung und Zerstörung des männlichen Blicks keine weiteren Lösungsvorschläge an.

²⁰ Vgl. Mulvey. In: Weissberg, 1994. S. 57

²¹ Vgl. ebenda. S. 60

Susanne Weingartner ist Mulvey Meinung und setzt ihre These wie folgt fort:

„In der Logik dieses Systems der sexuellen Differenz markierte die Erotisierung des weiblichen Stars diesen insofern als „other“, als Objekt für den männlichen Blick, der im Zentrum der ideologischen Operationen des Repräsentationssystems Kino stand; dementsprechend war es unmöglich, eine Erotisierung des männlichen Stars zu theoretisieren, denn für wen hätte er das „other“ in einem System sein sollen, das in einer patriarchalen Asymmetrie keinen weiblichen Blick zuließ?“²²

Weingarten kritisiert jedoch, dass aufgrund Mulveys Festlegung auf ein binäres System der sexuellen Differenz der homosexuelle männliche Zuschauer und sein Begehren nicht miteinbezogen worden sind.²³

In Mulveys *Afterthoughts* bezieht sie Stellung zu dem umstrittenen Punkt in *Visuelle Lust und narratives Kino*, sie lasse den weiblichen Blick und Standpunkt nicht zu. Sie schreibt den Zuschauerinnen die Option zu, sich mit dem männlichen Teil zu identifizieren, um so eine Erweiterung der von ihr festgesetzten Rolle der ZuschauerInnen gegenüber ihrem Ursprungs-Artikel zu erlangen. Die Auseinandersetzung mit den Identifikationsmöglichkeiten für den weiblichen Zuschauer, wenn die Hauptfigur weiblich besetzt ist, lässt Mulvey auf das Melodram verweisen. Es werden dabei Filme analysiert, in denen die Protagonistinnen zwischen einer tendenziell passiven und einer eher aktiven Position schwanken, in Positionen, denen traditionell Weiblichkeit und auch Männlichkeit zugeschrieben werden. Auch hier bezieht sie sich auf eine freudsche Erkenntnis, die besagt, dass Perioden, in denen abwechselnd die weiblichen und männlichen Seiten die Oberhand gewinnen, die Entwicklung der Frau beeinflussen. Das kleine Mädchen muss laut Freud in der phallischen Phase die Männlichkeit überwinden, um zu ihrer definierten Weiblichkeit zu gelangen. Wenn sich jedoch im Lauf der Zeit doch männliche Züge bei der Frau abzeichnen, so führt dies zu einer Regression, zum Rücksprung zu der männlichen Identität. In diesem Zusammenhang erkennt sie die Hollywoodfilme als Möglichkeit für Frauen, die ihren nie restlos verdrängten männlichen Aspekt ihrer sexuellen Identität wiederentdecken können. In ihrem ersten Artikel beschreibt Mulvey die Schaulust, sieht jedoch in *Afterthoughts* davon ab und

²² Weingarten, 2004. S. 37

²³ Vgl. ebenda. S. 37

taucht in die Tiefe der Tradition des Geschichtenerzählens im Film ein. Sie beschreibt Freuds Erklärung, dass sich Menschen beiderlei Geschlechter vorzugsweise mit der HeldInnen-Rolle einer Geschichte identifizieren. Diesbezüglich klärt Mulvey über die drei Elemente auf, die eine Art transvestitische Position für Frauen und Männer darstellen²⁴:

„Three elements can thus be drawn together: Freud's concept of 'masculinity' in women, the identification triggered by the logic of a narrative grammar, and the ego's desire to fantasise itself in a certain, active, manner. All three suggest that, as desire is given cultural materiality in a text, for women (from childhood onwards) trans-sex identification is a habit that very easily becomes second nature. However, this Nature does not sit easily and shifts restlessly in its borrowed transvestite clothes.“²⁵

Mulveys Überlegungen zufolge geht es um den Zugang der Frauen zum männlichen Blick und dem daraus resultierenden *men-cinema*. Frauen können sich den männlichen Blick lediglich ausborgen, jedoch nicht zu Eigen machen. Sie macht das Kino zu einer männlichen Institution, bei dem die Frauen nur passiv daran teilhaben können.

Versucht man anhand von Mulveys Theorie die *dumb-blonde*-Rollen von Marilyn Monroe zu analysieren, so ist der Filmheld nicht in ihren Filmpartnern zu finden - denn diese stellen meistens Anti-Männer bzw. Anti-Helden dar - sondern eher in der Attraktivität und Naivität ihres Charakters. Jedoch sehen die weiblichen Zuschauer eher Marylins Charakter als Heldinnen, während die männlichen Zuseher sich aufgrund ihres sexuellen Interesses an Marilyn mit dem männlichen Anti-Helden identifizieren und ihn zum Helden aufsteigen lassen, denn er erobert die Sexbombe Marilyn Monroe.

Bildkultur - Körperlichkeiten der Stars

Susanne Weingarten beschreibt das Phänomen der Körperlichkeit von Filmstars im Gender-Diskurs. Für sie ist die wichtigste Bedeutungskategorie die des Geschlechts.²⁶

²⁴ Vgl. Mulvey In: Thornham, 1999. S. 122-130

²⁵ Ebenda. S. 125

²⁶ Vgl. Weingarten, 2004. S. 7

„Geschlechtlichkeit ist die grundlegende kulturelle Kodierung des Körpers; jeder menschliche Körper wird als Geschlechtskörper wahrgenommen und als solcher in das am weitesten verbreitete soziale Ordnungssystem menschlicher Gesellschaften – die Zweigeschlechtlichkeit – eingeordnet. Auch jeder Filmstar wird entsprechend als geschlechtlich determiniertes Wesen, als Mann oder als Frau, wahrgenommen. In der Körperlichkeit erscheint das Geschlecht als evident, essentielles, welches im Fleisch – vermeintlich – seinen unmittelbaren Ausdruck findet.“²⁷

Weingarten bezieht sich auf Debra Grimlin, die dem Körper eine zentrale Bedeutung für moderne Vorstellungen von Geschlecht zuschreibt. Laut Grimlin sind die Bestandteile der Geschlechterdichotomie, wie stark und schwach, aktiv und passiv, sexuell und neutral, untrennbar mit dem Physischen verbunden.²⁸

Diese im Körper materialisierten Ideen von Männlichkeit und Weiblichkeit lassen sich nicht auf die Natur bzw. auf den natürlichen geschlechtscharakteristischen Kern der Sache zurückführen. Weingarten argumentiert mit Judith Butlers These, die besagt, dass Geschlecht erst im Vollzug normativer Körperpraxen produziert wird, welcher ein kontinuierlicher Prozess des geschlechts- und identitätskonstituierenden Handelns ist. Geschlecht ist somit eine Repräsentation und eine Art Performance, die die spezifischen Attribute von der herrschend Machtstrukturen einer Gesellschaft zugewiesen bekommt.²⁹

Da das Sehen als Paradigma der Erkenntnis privilegiert ist und Stars deshalb mit ihren „heavenly bodies“ als Anschauungsobjekte fungieren, entspinnt Weingarten den Diskurs über Geschlechtskonzepte anhand von Bildern anstatt von Sprache. Durch die Neuordnung von einer sprachlichen zu einer bildgeprägten Kultur ist es zu einer neuen Fokussierung auf das Erscheinungsbild des Körpers gekommen.³⁰ Weingarten rezipiert Mike Featherstone, der in seinem Buch *The body in consumer culture* das Hollywood-Kino als Repräsentationssystem beschreibt, welches neue Standards für die körperliche Darstellung und das Erscheinungsbild mitdefiniert und dem Massenpublikum gutes Aussehen als wichtiges Identitätskriterium vermittele.³¹

²⁷ Weingarten, 2004. S. 7.

²⁸ Vgl. ebenda. S. 7.

²⁹ Vgl. ebenda. S. 7.

³⁰ Vgl. ebenda. S. 12

³¹ Vgl. ebenda. S. 12

Die erwähnte Bildkultur untermauert Weingartner mit Susan Bordos Weiblichkeitsvorstellungen, die besagen, dass die Regeln der Weiblichkeit mehr und mehr durch standardisierte visuelle Bilder kulturell versinnbildlicht worden sind. Durch die konstruierte Weiblichkeit der Medien wird festgelegt, aus welchen Regeln, Eigenschaften und Merkmalen Weiblichkeit besteht. Weingarten weist auf die gesellschaftliche Relevanz der Stars und deren Körper als Anschauungsobjekt hin, die eine besondere, emotional und erotisch aufgeladene Beziehung zum Publikum schafft.³²

Weiters geht sie auf Laura Mulveys Essay ein und kritisiert Mulveys Konzeptualisierung von Geschlecht als sexueller Differenz, die sich als Festschreibung einer Polarität der Geschlechter erweist. Generell wird von diversen TheoretikerInnen versucht, diese Konzeption und Festschreibung von Geschlecht zu überwinden, indem sie das Geschlecht als soziales Konstrukt unserer Gesellschaft bezeichnen. Dadurch entstand der Diskurs und Forschungsgegenstand der Maskulinitätsrepräsentation, der die gesellschaftliche *Unsichtbarkeit* des naturalisierten Normsubjekts, welches nicht durch Geschlecht, Rasse oder sonstigem markiert war, kritisch analysiert.³³

2.2 Ikone und Stereotyp: Der Star

„Eine übersinnliche Ausstrahlung, verbunden mit erdennaher Körperlichkeit, macht sie aus, wie sie jede Ikone ausmacht: greifbar nah in ihrer Menschlichkeit und doch unnahbar fern in ihrer Exzeptionalität.“³⁴

Zunächst möchte ich einen Versuch der Begriffsdefinition von *Ikone* und *Stereotypisierung* vornehmen, um eine logische Verbindung dieser Begriffe von Filmstars der 1950er Jahre zu finden. Ziel hierbei ist es, die zahlreichen Definitions-Stränge von *Ikone* und *Stereotyp* zu ordnen und zu lösen, um es auf das Thema, Marilyn Monroe, Ikone und Stereotyp zugleich, umzucodieren.

³² Vgl. Weingarten, 2004. S. 13

³³ Vgl. ebenda. S. 39

³⁴ Kahlweit, 1999. S. 9

Ikone

Das Wort *Ikone* stammt von dem altgriechischen Wort *eikón* und bedeutet *Bild* und *Abbild* im weitesten Sinne.³⁵ Dem Wort kommen zweierlei Bedeutungen zu. Zum Ersten wird die Ikone als ein Kultbild der orthodoxen Kirche mit der Darstellung heiliger Personen oder ihrer Geschichte verstanden. Die zweite und für diese Arbeit relevantere Bedeutung für *Ikone*, mittelgriechisch *eikóna* genannt: Eine Person, die als Verkörperung bestimmter Werte, Vorstellungen oder eines bestimmten Lebensgefühls zum Idol der Gesellschaft wird.³⁶ Sie hat einen Kultstatus erreicht und wird als Vorbild und Idol verehrt.

Eine Definition für *Ikon*³⁷ paraphrasiert Umberto Eco von Charles Sanders Peirce, der drei Arten von Ikonen unterscheidet, „nämlich die Bilder, die ihrem Gegenstand in einigen Merkmalen gleichen, die Diagramme, die Beziehungen zwischen dessen Teilen wiedergeben, und die Metaphern, in denen sich eine allgemeinere Parallelität verwirklicht.“³⁸ Das *Ikon* ist also „ein Zeichen, das aufgrund einer Ähnlichkeit, aufgrund innerer Merkmale, die in irgendeiner Weise Merkmalen des Gegenstandes korrespondieren, auf den bezeichneten Gegenstand verweist.“³⁹ Es ist demnach ikonisch, wie beispielsweise „eine Fotografie, eine Zeichnung, ein Diagramm, aber auch eine logische Formel und insbesondere ein mentales Bild.“⁴⁰

In der Sonderausstellung *MM – Die Ikone Marilyn Monroe* des Frankfurter Ikonen-Museums anlässlich des 85. Geburtstages der Schauspielerin⁴¹, kuratiert von Dr. Snejanka Bauer, wurde die Bedeutung des Begriffs *Ikone* für die westliche Kultur als Ausdruck höchster Stilisierung von Mediengottheiten neu definiert und interpretiert. Bauer ging es vorrangig darum, dem westlichen Publikum die Ikone nicht als Exotikum zu präsentieren, sondern die Schnittpunkte von orthodoxer und nicht-orthodoxer Kultur zu finden. Dabei wurden Gegenstände aus dem Nachlass der

³⁵ Vgl. Fischer, Helmut. 1989. S. 129

³⁶ Vgl. Duden (Quelle: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ikone>)

³⁷ Zeichentyp, bei dem Form und Bedeutung korrelieren

³⁸ Eco, Umberto. 1977. S. 63

³⁹ Ebenda, S. 60

⁴⁰ Ebenda. S. 60

⁴¹ Die Ausstellung *MM – Die Ikone Marilyn Monroe* fand zwischen 15.12.2010 bis 28.02.2011 in Frankfurt statt.

Filmdiva und zahlreiche Fotografien gezeigt. Hauptaugenmerk blieb jedoch auf dem ersten Ausstellungsraum, der klassische orthodoxe Ikonentafeln dem farbigen Siebdruck der berühmten Film-Ikone Marilyn Monroe von Andy Warhol gegenüberstellt. Es werden die Parallelen zur orthodoxen und zur medialen Ikone deutlich gemacht.⁴²

„Wenn die orthodoxe Ikone das zu Bild gewordene Wort Gottes der christlich-orthodoxen Kirche ist, dann bündeln die Bildnisse von Marilyn Monroe weltliche Sehnsüchte, bestärkt von Medien und Filmindustrie, die sie mal zu einer Sexgöttin, mal zu einer Heiligen stilisieren. Marilyn Monroe übernimmt so in einer säkularisierten Welt die Funktion einer Ikone.“⁴³

Andy Warhol wird als Ikonenmaler der Moderne betitelt. Er nahm ein Pressefoto von Marilyn, welches von Frank Powolny für den Film *Niagara* aufgenommen wurde, schnitt die untere Partie des Brustbildes weg und verwendete es als Vorlage für seine Siebdruck-Serie, *Marilyn-Diptych* (Abb. 2) genannt. Ausstellungskordinator Dr. Richard Zacharuk beging sich auf die Suche nach der Antwort auf die Frage, wie der *heilige* Begriff *Ikone*, der aus der Welt der Ostkirche kommt, in der profanen Welt eine äußerst populäre Anwendung findet. Aus der kirchlichen Sicht sind es Heilige oder heilige Szenen, wie die der Mutter Gottes, die Jesus in ihren Händen hält, beide umgeben von einem Heiligenschein, die durch Ikonen dargestellt werden. Ikonen gehen mit der religiösen Verehrung einher. Aus der profanen Sicht sind es berühmte Persönlichkeiten, denen durch ihre Popularität eine ikonenhafte Verehrung zu Teil wird. Die Parallelen im Verhalten der Heiligen und der profanen Kultpersonen gegenüber sind stark ersichtlich, denn durch das Ersteigern und Sammeln persönlicher Gegenstände von Filmstars erzeugt dieses Verhalten einen eigenen Kultcharakter. Andy Warhols besondere Kunstauffassung von Marilyn Monroe, Elvis Presley, James Dean und Elizabeth Taylor schaffte es als Reproduktion ins Wohnzimmer und Jugendzimmer vieler Menschen und erfand somit das Heiligenbild neu. Auf Warhols erstes Marilyn-Kunstwerk, das *Marilyn-Diptychon* von 1962, ist auf der linken Hälfte 25 Mal in Serie das zuerst erwähnte *Niagara*-Pressebild in kräftigen Farben zu sehen und auf der rechten Hälfte das Portrait 25 Mal in Schwarzweiß, wobei jeweils rechtsoben der Druck am schwächsten wird. Marilyn wurde an die Pop-Art-

⁴² Vlg. Bauer. In: Bauer, 2010. S. 8.

⁴³ Ebenda. S. 10.

Kunst angepasst und reproduziert. Warhol machte sie als Ikone der Pop-Art ebenso unsterblich, wie auch ihr Mythos.⁴⁴

Sarah Churchwell schreibt über Warhols Werk in ihrem Buch über die klischeereichen Facetten der Marilyn Monroe: „His Colored Marilyns remark on her status as cliché, as someone made up. They suggest both her mutability and her immutability.“⁴⁵

Geprägt wurde Warhol wahrscheinlich durch das Aufwachsen in einer Lemkenfamilie, die den heimatlichen Ikonenkult in die neue Heimat USA mitgebracht hatten. Zum damaligen Zeitpunkt ist er zum ersten Mal mit dieser Bilderwelt in Kontakt gekommen und so lassen sich die aussagekräftigen Parallelen aus seiner Vergangenheit ziehen.⁴⁶ Mit seinem *Marilyn-Diptychon* schuf er durch die Reproduktion des gleichen Fotos weitere Stereotype von Marilyn, die auf ihr stereotypes Image als *dumb blonde* Hollywoods und ihren Mythos anspielen. Das von Marilyn erzeugte Image griff Warhol auf, versah es mit noch mehr Künstlichkeit und entzog ihr die Wahrhaftigkeit. Ihr Image und Klischee ist auf allen Bild Warhols wiedererkennbar, jedoch erscheint jede *Marilyn* farblich andersartig und genau diese wiedererkennbare Einzigartigkeit macht sie zur Ikone der neuen Generation, selbst nach ihrem Tod.⁴⁷

„Gegenstände aus dem Nachlass der Filmdiva, zahlreiche Fotografien und Andy Warhols bereits erwähnte Siebdrucke treten in Beziehung zu klassischen Gottesmutterikonen. Dabei wird deutlich, dass es nicht nur Parallelen in dem hohen Maß an Stilisierung und streng eingehaltener Ikonographie gibt. Wenn die orthodoxe Ikone das zu Bild gewordene Wort Gottes der christlich-orthodoxen Kirche ist, dann bündeln die Bildnisse von Marilyn Monroe weltliche Sehnsüchte, bestärkt von Medien und Filmindustrie, die sie mal zu einer Sexgöttin, mal zu einer Heiligen stilisieren.“⁴⁸

Durch diese Doppeldeutigkeit ikonografischen Charakters und durch das Zusammenspiel verschiedener körperlicher Merkmale bildet der Star (-Körper)

⁴⁴ Zacharuk. In: Bauer, 2010. S. 13

⁴⁵ Churchwell, 2004. S. 17

⁴⁶ Vgl. Bauer. In: Bauer, 2010. S. 12

⁴⁷ Vgl. Churchwell, 2004. S. 16

⁴⁸ Bauer. In: Bauer, 2010. S. 10

Marilyn durch seine Physiognomie, Statur, Größe, Mimik, Gestik usw. eine ikonographische Eindeutigkeit, welche durch das Image des Stars verstärkt wird.⁴⁹

„Wie jede Ikone ist Marilyn ebensosehr ein Symbol wie ein realer Mensch. Das, was sie mittlerweile repräsentiert, sagt ebensoviel aus – über uns, jedenfalls – wie alles, was sie tatsächlich je getan hat. Mythen über Liebe und Tod stecken hinter der Entstehung vieler Ikonen, einschließlich des Taj Mahal und der Pyramiden, und die Bilder von Marilyn Monroe, die weit und breit bekannt sind, legen die Vermutung nahe, daß sexuelles Verlangen und Tabus der Grund für deren, und ihren, besonderen Status sind.“⁵⁰

Auch die Künstlerin Margarete Zahn stilisierte Marilyn durch ihre MM-Ikonenschreine zur unvergänglichen Ikone. Mit einer Collage-Technik wird Marilyn mit dem Körper der Mutter Gottes und dem von Jesus abgebildet. Ihr Gesicht stammt von diversen berühmten Fotografien. Man erkennt die Aufnahme von Milton H. Greene, dann wieder ein Pressebild des Films *Gentlemen Prefer Blondes*. Den verschiedenartigen Schreinen wird jeweils ein anderes Motto zugeschrieben, so ist in einem Schrein „Some Like It Hot“ (Abb. 1) zu lesen, in einem anderen „I Wanna be Loved By You“ (Abb. 3) und „Diamonds are a Girls Best Friend“ (Abb. 4). Mit diesen Titeln thematisiert Zahn Marylins berühmteste Songs und Filme. Für Zahn liegt die Faszination in der Ambivalenz von Marylins Erscheinung – die Hure und die Heilige, die Unschuld und die Verruchtheit. Für sie ist Marilyn die perfekte Erscheinung der Unvergänglichkeit mit Nachahmungscharakter. Im Laufe der Jahre kopierten viele Stars ihren Stil, ihre Art zu Gehen, ihre Songs, ihre Stimme, etc. Sie ist eine unvergängliche, göttliche Ikone, nicht zuletzt durch ihren Status als *dumb-blonde-Stereotype*.⁵¹

⁴⁹ Vgl. Weingarten, 2004. S. 31

⁵⁰ Woodward In: cDonough (Hrsg.), 2002. S. 26

⁵¹ Bauer. In: Bauer, 2010. S. 63



Abb. 2: Andy Warhols Marilyn-Dyptich, Acryl und Siebdruck, 1962

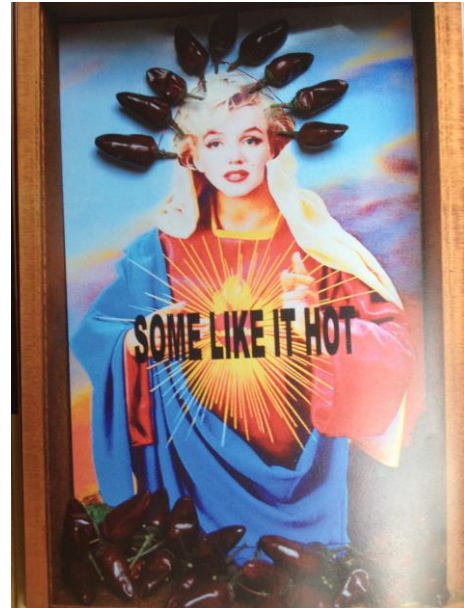


Abb. 1: MM-Ikonenschrein: „Some like it hot“ von Margarete Zahn, Mischtechnik, 2010

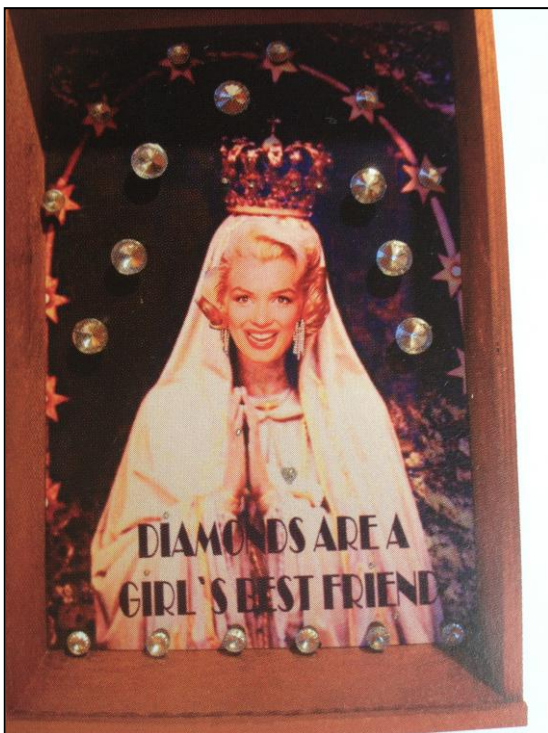


Abb. 4: MM-Ikonenschrein „Diamonds are a girl's best friend“ von Margarete Zahn, Mischtechnik, 2010

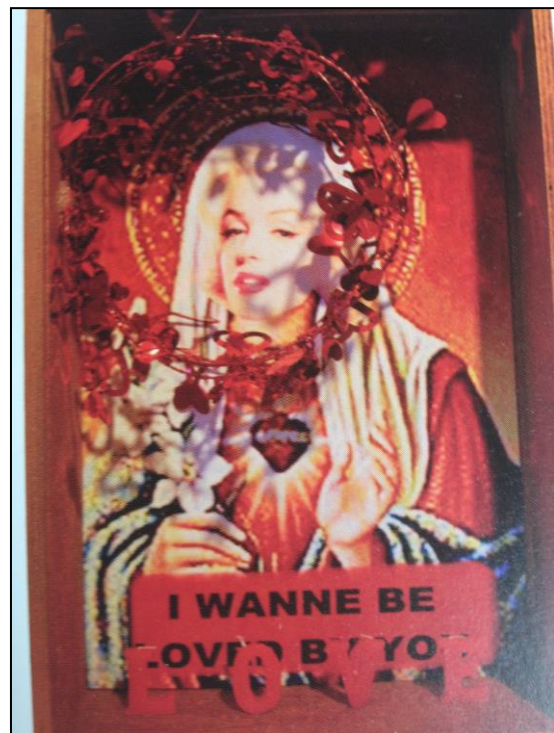


Abb. 3: MM-Ikonenschrein „I wanne be lovend by you“ von Margarete Zahn, Mischtechnik, 2010

Stereotyp

„Meistens schauen wir nicht zuerst und definieren dann, wir definieren zuerst und schauen dann. In dem großen blühenden, summenden Durcheinander der äußeren Welt wählen wir aus, was unsere Kultur bereits für uns definiert hat, und wir neigen dazu, nur das wahrzunehmen, was wir in der Gestalt ausgewählt haben, die unsere Kultur für uns stereotypisiert hat.“⁵²

Stereotype Bilder bestimmen seit Anbeginn unserer Kindheit bis zum Erwachsensein die Fernseh- und Filmlandschaft, in der die vorgegebenen Rollenbilder zu kulturellen Identitäten konstruiert werden. Die Medien und insbesondere die Filme aus der Produktionswerkstätte Hollywoods haben das stereotype Bild der blonden Frau erschaffen, in dem die Protagonistinnen immer wieder in Rollen der kindlich-naiven, der schwachen und charakterschwachen, der passiven und hilflosen Frau gesteckt werden. Zunächst werden die Begriffe Stereotyp und Stereotypisierung zur besseren Veranschaulichung des Themengebiets deskribiert.

Eine Begriffserklärung für *Stereotyp* findet Helge Gerndt in seinem Beitrag über kulturwissenschaftliche Stereotypenforschung. Für ihn sind Stereotype „nicht nur verfestigte, erstarrte Vorstellungen, sondern bewertete Vorstellungen, die auf Vorurteilen beruhen, die jedenfalls in einem Spannungsverhältnis, einer Differenz zur erfahrbaren Realität stehen.“⁵³ Die Wirklichkeit wird dabei verzerrt und gleichzeitig auch neu geschaffen.⁵⁴ Als unkritische Verallgemeinerungen, die gegen Kontrolle isoliert und gegen Veränderungen stabil sind, ist Stereotyp der wissenschaftliche Begriff für eine unwissenschaftliche Einstellung. Durch die Übergeneralisierung kommt es zum relativen Wahrheitsgehalt, was bedeutet, dass Stereotypen in der Regel aus der Überverallgemeinerung tatsächlicher Merkmale entstehen. Wegen ihrer Orientierungsfunktion ordnen sie diffuses Material und reduzieren Komplexität. Sie bieten durch die realitätsstiftende Wirkung Identifikationsmöglichkeiten an, über die neue Realbezüge entstehen können.⁵⁵

⁵² Lippmann, 1964. S. 63

⁵³ Gerndt. In: Gerndt, 1989. S. 11

⁵⁴ Vgl. Ebenda. S. 11

⁵⁵ Vgl. Bausinger. In: Gerndt, 1989. S. 13.

Bloß die Vorstellungen von Dingen, ohne dabei Erfahrungen gemacht zu haben, lassen Klischees entstehen. Menschen haben vorgefasste Meinungen und werden über die Welt bereits unterrichtet, bevor sie sie sehen.⁵⁶ „Wir wissen dann, welches Märchen, welche Schulbuchlektüre, welche Tradition, welcher Roman, welches Theaterstück, welcher Film, welche Phrase das eine Vorurteil in diesem Kopf, das andere in jenem Kopf einpflanzte.“⁵⁷ Das Stereotyp ist ein geordnetes, mehr oder weniger fortwährendes Weltbild, in dem die Anpassung der Gewohnheiten, des Geschmacks, der Fähigkeiten, des Trostes und der Hoffnungen der Menschheit stattgefunden haben. Für Lippmann bietet es kein vollständiges Weltbild, jedoch das Bild einer möglichen Welt an, auf die sich die Menschen eingestellt haben.⁵⁸

Sibylle Groth unterscheidet zwischen individueller und sozialer Funktion von Stereotypen, wobei man der individuellen Ebene eine kognitive Funktion zuschreibt. Das bedeutet, dass Stereotype helfen, Eindrücke und Informationen aus der Umwelt zu strukturieren und durch den Drang zur Orientierung die wahrgenommene Vielschichtigkeit verringern. „Außerdem tragen sie, wie von der Theorie der Sozialen Identität postuliert, zu einer positiven Selbstbewertung bei.“⁵⁹ Die soziale Funktion des Stereotyps wird in drei Teile gegliedert: Zum einen soziale Kausalität, das heißt, dass sie Verständnis für komplexe und meist unangenehme Ereignisse in der Gesellschaft schaffen wollen und zum anderen soziale Rechtfertigung im Sinne von geplanten oder ausgeführten Handlungen gegen Fremdgruppen. Die dritte soziale Funktion ist die Differenzierung, dass Stereotypen das Wir-Gefühl der Gruppe steigern, indem sie die eigene Gruppe gegenüber anderen sozialen Gruppen unterscheiden.⁶⁰

Pauschal betrachtet wird den Stereotypen eine Veränderung der Wahrnehmung beim Individuum attribuiert. Die Wahrnehmung wird durch die vorgegeben Kategorien des Stereotyps, die dem Individuum als kognitive Grundlage dienen, kanalisiert.⁶¹

⁵⁶ Vgl. Lippmann. 1964. S. 68

⁵⁷ Ebenda. S. 69

⁵⁸ Vgl. ebenda. S. 71

⁵⁹ Groth, 2003. S. 32

⁶⁰ Vgl. ebenda. S. 32

⁶¹ Vgl. ebenda. S. 32

„Die extreme selektive Wahrnehmung, die daraus folgt, läßt das Individuum nur jene Teile der Realität erkennen, die dem Inhalt des Stereotyps am nächsten kommen. Somit sieht das Individuum das, was es erwartet, und die Erwartung wird durch das Stereotyp determiniert. Dadurch werden die Inhalte von Stereotypen häufig als bestätigt empfunden.“⁶²

Stereotype werden auch als wesentliche Voraussetzung für die Entstehung kultureller Identität erörtert.⁶³ Sie sind prozessual betrachtet die Abfallprodukte der Kultur, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass *Kultur* als kein deskriptiver, sondern axiologischer Begriff definiert wird, das heißt, mit gesellschaftliche Werte versehen ist. Demnach ist Kultur das Handeln und Denken, das einem Menschen einen Horizont an Sinn und Erfahrung eröffnet. *Kultur* beinhaltet ein integriertes und dynamisches Verstehen der Welt, doch dieses Verstehen kann bei der Bildung von Klischees und Stereotypen kollidieren. Demgemäß ist ein Stereotyp für die Kultur zur Bürde geworden, obwohl es jederzeit zum thematischen Material eines Kunstwerkes oder einer anderen kulturellen Aktivität werden kann.⁶⁴

Hartmut Winkler erklärt in seinem Versuch, zwischen Stereotypen und Zeichen eine Verbindung herzustellen, zwei Bedeutungsdimensionen der Stereotypen im Film. Die erste Bedeutungsdimension definiert er folgendermaßen:

„Stereotypen sind zunächst narrative und ästhetische Muster, die im filmischen Material beobachtet werden können. Während sich künstlerisch wertvollere Produktionen dadurch auszeichnen, daß sie sowohl auf narrativer Ebene als auch bezogen auf Formprobleme eigene und ‚originelle‘ Lösungen entwickeln, beschränkt sich die große Menge weniger anspruchsvoller Produkte darauf, bereits bewährte Lösungen zu wiederholen, zu variieren und zu einer stabilen Struktur prognostizierbarer Schemata zu verfestigen.“⁶⁵

Diese stereotypen Mitteln und Darstellungsformen sind pejorativ konnotierte Klischees, die somit mit negativen Werten der Gesellschaft versehen sind. Die zweite Bedeutungsdimension lässt Stereotypen von Klischees distanzieren. „Während der Begriff des Klischees meist auf die Sphäre ästhetischer Phänomene eingeschränkt

⁶² Groth, 2003. S. 33

⁶³ Vgl. Ebenda S 7

⁶⁴ Freise. In: Berwanger, 2005. S 5

⁶⁵ Winkler. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Nr. 41, 1992. S. 143

bleibt, impliziert der der Stereotypen immer einen bestimmten Weltbezug; [...]“⁶⁶ Das bedeutet, dass man von einer stereotypen Darstellung einer Person oder Personengruppe sprechen kann, „[...] wenn die reale Vielfalt und die historische Veränderung des Dargestellten in ein Spannungsverhältnis zur starren und typisierten Form der Darstllung tritt.“⁶⁷

Die stereotypen Rollen, die Marilyn in das Klischee der dummen Blondine zwängten, wurden durch narrative und ästhetische Muster in ihrer Darstellung als Frau im Film hervorgerufen.

Jörg Schweinitz hat sich der filmischen Stereotypisierung angenommen und untersucht sie auf verschiedenen Ebenen des Films: die Konstruktion der Figuren und der Handlungsabläufe, die Bild- und Klangkonstruktion oder das Schauspiel und die Konzeptualisierung von Filmgenres. Ihn beschäftigt in diesem Zusammenhang die Frage, wie Figuren der Narration bestimmte Menschenbilder repräsentieren, beeinflussen oder prägen können, und beantwortet sie wie folgt:⁶⁸

„[...] Stereotyp – verstanden als einfach strukturierte und stabilisierte Vorstellung über Menschen, die bestimmten Gruppen angehören, Vorstellungen, die im kulturellen Alltagsbewusstsein verankert, also konventionalisiert sind - bieten in der Tat wichtige Bezugsgrößen für die Konstruktion von fiktionalen Figuren der Narration. Für das Funktionieren des rezeptiven Erlebens ist es ja bedeutsam, dass der Film mit seinen Figuren, die zentrale Bezugsgrößen für die Teilhabe des Publikums am Handlungsgeschehen sind, eng mit der alltäglichen Vorstellungs- und Wertewelt verbunden ist.“⁶⁹

In umgekehrter Weise funktioniert die Interaktion ebenso, in dem populäre Medienerzählungen auf die Vorstellungswelt des Publikums durch visuelle Überformung und Konkretisierung der umlaufenden Schemata des Denkens aktiv einwirken.⁷⁰

So lässt sich auch in Bezug auf die Doppelsichtigkeit des *dumb-blonde*-Images der Marilyn Monroe formulieren, dass die mediale und filmische Darstellung der von ihr verkörperten Filmfigur einen besonders großen Einfluss auf die Vorstellungen bzw.

⁶⁶ Winkler. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Nr. 41, 1992. S. 143

⁶⁷ Ebenda. S. 143

⁶⁸ Vgl. Schweinitz, 2006. S. 43

⁶⁹ Ebenda, S. 44

⁷⁰ Vgl. ebenda. S. 44.

Klischees des Publikums von Blondinen im Film und weiterführend auch in der Realität hat.

Das Charisma des Stars wird hierbei zur Projektionsfläche einer *Imago* (Vorstellungsbild), welche sich durch die Überlagerung der in unterschiedlichen Rollen dargestellten, meist gleichartig typisierten Figuren und die wiederkehrenden Elemente des Starbildes in der multimedialen Publicity im intertextuellen Feld aufbaut.⁷¹

Im Falle der Marilyn Monroe ist die filmische Stereotypisierung durch vier Mittel markiert, die im Kapitel *Marilyn Monroe im Film* genauer erläutert werden: Die Sprache und Story, die filmischen Mittel und die Phänomene der Stars. Das sprachliche Mittel wird durch ihre helle, fast schon kindliche Stimme etabliert. Die Dialoge in ihren Filmen sind, wenn sie *dumb blonde stereotpye* mimt, oberflächlich, einfältig, harmlos und stupide gestaltet. Deshalb sind diese Art von Mainstream-Filme, in denen sie die Hauptrolle spielt, darauf ausgerichtet, die Masse zu unterhalten und weniger den Intellekt ihres Charakters hervorzuheben, dem man ohnehin keinen Glauben schenken würde.

⁷¹ Vgl. Schweinitz, 2006. S. 2

3 Marilyn vs. Norma Jeane

„Ich habe es vorgezogen, von Stereotypen anstatt von Idealen zu sprechen, weil das Wort ‚Ideal‘ gewöhnlich für das vorbehalten bleibt, was wir für das Gute, Wahre und Schöne halten. So weist es darauf hin, daß darin etwas Nachahmenswertes oder Erstrebenswertes enthalten ist.“⁷²

3.1 Das Einfache

„Sie war die naive Sex-Bombe und die romantische Sex-Bombe, die harmlose Sex-Bombe und die hilflose Sex-Bombe – immer ratlos und unreif und schwach und ohne ausgeprägten Charakter. Sie konnte sich keine Texte merken und bewältigte ihr Leben nicht. Der berühmte Filmkritiker David Thomson schrieb, es sei schwer, sie als tragische Figur zu sehen, weil sie niemals wirklich verstanden habe, was um sie herum geschehe. Aber da waren immer ihr Körper, ihre Sinnlichkeit, ihr Sex. Der Welt reicht das – sie liebt Marilyn Monroe als reales Traumbild, als Ikone der Fleischeslust des 20. Jahrhunderts.“⁷³

Marilyn Monroes Leben, genau so bekannt wie mythenumwoben, wurde in zahlreichen Biographien, Artikeln und Dokumentationen diskutiert und aus verschiedenen Blickwinkeln und Aspekten dargestellt. In diesen MM-Werken ranken sich die Mythen und Gerüchte um ihr Leben, ihr Leid und ihren Tod. Deshalb folgt eine kurze Skizzierung ihres Lebens. Es werden dabei die Erzählmuster ausgewählter Biographen verglichen, um Marylins Leben übersichtlicher, unprätentiös und kompakt darzustellen. Es ist essentiell, die Parallelen zu Marylins Kindheit und ihrem Erwachsenenalter zu kennen und zu verstehen, um die nächsten Kapitel und ihre medialen Inszenierungsschemata empathisch nachvollziehen zu können. Die psychischen Belastungen, denen sie ausgesetzt war, verursacht durch das Fehlen eines gefestigten Elternhauses und den ständigen Wechsel der Bezugspersonen, bewirkten später ihre psychische Erkrankung und die daraus resultierende Tablettensucht, in der sie scheinbar den Halt gefunden hat, nachdem

⁷² Lippmann, 1964. S. 77

⁷³ Kahlweit, 1999. S. 9

sie sich ihr Leben lang sehnte. Ihr krankhaftes Streben nach Anerkennung, Liebe und Geborgenheit hat sie nie zu Ruhe kommen lassen. Chronische Schlaflosigkeit und eine ausgeprägte Borderline-Erkrankung waren die Folgen einer solchen Erfahrung, die Marilyn schon als Baby machen musste. Gefangen in mehreren Identitäten, die sie nie ordnen konnte. Auf der ständigen Suche nach familiären Halt, den sie nie erfahren hat.

Mit dem Vergleich der ausgewählten Biographen wird ersichtlich, wie der Mythos *Marilyn Monroe* entstanden ist und was Marilyn selbst dazu beigetragen hat, um zur Legende zu werden. Richard B. Woodward kennzeichnet ihren Mythisierungsprozess und dessen gesellschaftliche Folgen wie folgt:

„Daß unsere Kultur sie noch immer braucht und sie auf diese Weise (ebenso wie Elvis) gewissermaßen heiliggesprochen hat, wobei bestimmte Bilder von ihr in international bekannten Ikonen verwandelt wurden, ist in sich selbst bedeutsam und hat ihrem Leben ein sonderbar faszinierendes Nachwort hinzugefügt. Tatsächlich ist die Geschichte von Marylins Leben nach ihrem Tod in vielerlei Hinsicht sehr viel absonderlicher als Marylins eigentliche Lebensgeschichte.“⁷⁴

Die Biographen

Donald Spotos MM-Biographie beginnt mit der umfassenden Geschichte Marylins Vorfahren, ihrer Urgroßeltern und Großeltern und tastet sich bis zur Kindheit von Marylins Mutter Gladys heran, um dann Marylins Kindheit und ihren Werdegang zu beschreiben. Spotos Biographie gilt als eine der wahrheitsgetreuesten und umfangreichsten, die es gibt. Sie hält sich stringent und detailgetreu an die Fakten und endet mit den Verschwörungstheorien über Marylins Tod.

Maurice Zolotow hingegen verzichtet in seiner Biographie auf die Vorgeschichte der Monroe-Familie und beruft sich als Zeitzeuge auf Marylins persönliche Aussagen und Interviews, die sie zeit ihres Lebens gegeben hat. Diese Biographie wurde 1962, kurz vor ihrem Tod, fertiggestellt und enthält am Ende einen Nachruf. Zolotow beschuldigte Norman Mailers Romanbiographie aus dem Jahr 1973 als Plagiat seiner Biographie. Mailer beleuchtet in seinem Werk *Marilyn Monroe – Eine Roman-Biographie* unter anderem auch den Wahrheitsgehalt und die Glaubwürdigkeit

⁷⁴ Woodward. In: McDonough, 2002. S. 19.

diverser MM-Biographen und erlaubt sich, sie kurzerhand zu bewerten, zumal seinem Werk ebenfalls nicht allzu viel Wahrheitsgehalt zugerechnet wird.

Sarah Churchwell hingegen möchte mit ihrem MM-Werk durch die zusammengetragenen Biographien und Konstrukte über Marilynns Leben und ihren verschiedenen Identitäten nicht die „wahre“ Marilyn darstellen, sondern die produzierte Form ihres Images aufzeigen.

In Marilynns Autobiographie, verfasst vom Ghostwriter Ben Hecht, Jahre später umgeschrieben und publiziert von Milton H. Greene, sollte die Wahrhaftigkeit ihrer Person und Lebensgeschichte besiegelt werden. Das von Hecht verfasste Manuskript geht aus einem umfassenden Interview mit Marilyn hervor, welches aufgrund seiner Einzigartigkeit als eine der wichtigsten Quellen gilt.⁷⁵

„Mochte ihr Ghostwriter sich geirrt haben – das gleiche galt ganz bestimmt auch für Marilyn selbst, denn in ihren eigenen Erzählungen nahm sie es mit der Wahrheit nicht immer so genau. Noch während der Interviews teilte Hecht seinem Redakteur mit, er sei sicher, daß Marilyn manches erfinde.“⁷⁶

Das Buch beginnt mit einem Vorwort von Andrea Dworkin, gefolgt von Marilynns autobiographischen Fakten und endet mit ihrer Hochzeitsreise nach Korea, die sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Joe DiMaggio antrat. Die Richtigkeit der Aussagen ist umstritten, da Marilyn dafür bekannt war, Geschichten um ihre Kindheit zu erfinden.

„Marilyn, die weltweit die Phantasie anregte, baute sich ihr öffentliches wie ihr privates Image aus einem Gemisch von Tatsachen und passenden Phantastereien. Sie nahm sich jede Menge Freiheiten heraus, und die Herausforderung bestand zum Teil darin, die Frau ausfindig zu machen, die sich hinter dieser Phantasie verbarg.“⁷⁷

Auf der Suche nach der wahrhaftigsten Marilyn Monroe-Biographie wird man wohl kaum fündig werden. Denn alle Biographen haben versucht, den wahrhaftigen Körper Marilynns aus dem ikonographischen, unnahbaren, Mythos umwobenen Göttinnen-Image zu lösen, unterstützt durch Fotos aus ihrer Kindheit und Jugendzeit,

⁷⁵ Vgl. Summers, 1986. S: 20

⁷⁶ Ebenda. S. 20

⁷⁷ Ebenda. S. 21

aus ihrer erfolgreichsten Blütezeit als Star und letztendlich aus dem letzten Bild, dass das verwaiste Schlafzimmer ihres Hauses in Brentwood (Kalifornien) zeigt. Durch das Fehlen des Körpers von Marilyn Monroe ergibt sich eine Leerstelle, eine Diskrepanz zwischen der Künstlichkeit und der Selbstinszenierung und dem toten, realen Körper, die es mit dem Auflösen ihrer Image-Festlegung zu Füllen bedarf. In jeder MM-Biographie wird versucht, das einzufangen, was Marilyn zu Lebzeiten nicht gelungen ist, ihren realen Körper, der erst durch ihren Tod wahrhaftig geworden scheint.

Die Gemeinsamkeiten der MM-Biographien werden im nächsten Absatz geradlinig zusammengetragen und zu ihrer Lebensgeschichte geformt.

Kindheit und Jugend

Los Angeles, 1926. Ein Mädchen mit dem Namen Norma Jeane Mortenson kam am 1. Juni um 9:30 Uhr im General Hospital zur Welt. Marylins Mutter Gladys Pearl Mortenson, geschiedene Baker, geborene Monroe, war zu dem Zeitpunkt bereits in zweiter Ehe mit Martin Edward Mortenson verheiratet, lebte jedoch schon getrennt von ihm. Mit ihrem ersten Ehemann John Baker hatte sie zwei Kinder, einen Buben namens Jackie(er starb im Alter von 14 Jahren) und ein Mädchen namens Berniece, welche seit der Scheidung bei ihrem Vater lebten.⁷⁸ Als Martin E. Mortenson die Kinder nach einem Ausflug entführte und bei sich behielt, sah Gladys als alleinstehende Frau keine Chancen mehr, ihre Kinder wieder zurückzuholen, weshalb sie resignierte.⁷⁹

Um die Tatsache des unehelichen Kindes zu vertuschen, ließ Norma Jeanes Großmutter Della Mae Monroe Norma Jeane am 6. Dezember desselben Jahres taufen und änderte ihren Nachnamen in Baker. Norma Jeanes biologischer Vater war vermutlich Charles Stanley Gifford, der Gladys Baker bei der Arbeit im Schnittstudio *RKO Pictures* kennengelernte. Er beendete nach Bekanntwerden der Schwangerschaft von Gladys den Kontakt mit ihr und zeigte bezüglich seiner mutmaßlichen Vaterschaft kein Interesse mehr. Als erwachsene Frau war Marilyn davon überzeugt, dass Charles Gifford ihr Vater war, obwohl es auch nicht

⁷⁸ Vgl. Baker *Miracle/Miracle*, 1994. S. 16

⁷⁹ Vgl. Monroe, 2000. S. 10 und Spoto, 1993. S. 17

auszuschließen ist, dass mehrere Männer infrage kamen. Vergeblich versuchte sie, als sie schon eine berühmte Schauspielerin war, Kontakt mit Gifford aufzunehmen – eine Mutmaßung.⁸⁰ Im Jahr 1962 musste Marilyn ein amtliches Formular ausfüllen und schrieb in die Spalte, in der man den Namen des Vaters einzusetzen hat, „unbekannt“ hinein.⁸¹

Nur zwei Wochen nach Norma Jeanes Geburt, am 13. Juni 1926, kam sie zu den Pflegeeltern Albert Wayne und Ida Bolender, die das Baby für nur wenig Kostgeld bis zu ihrem 7. Lebensjahr in Pflege hatten. Im Jahr 1933 holte Gladys Norma Jeane wieder zu sich, kaufte dafür auf Darlehen ein 6-Zimmer-Haus, musste es jedoch wenig später aus finanziellen Gründen an eine englische Schauspielerfamilie vermieten. Da Norma Jeane von den Bolenders streng religiös erzogen wurde, gestaltete sich das Leben mit ihrer Mutter und den Mietern anfänglich etwas schwierig für sie, da der Lebensstil ihres Umfeldes ein anderer war, als sie bisher gewohnt war. Im neuen zu Hause wurde regelmäßig Alkohol getrunken, geraucht und getanzt wurde. Das Mädchen musste oft alleine ins Kino gehen, da Gladys und ihre beste Freundin Grace McKee ihre Abende auswärts verbrachten.⁸²

„One day a grand piano arrived at my home. It was out of condition. My mother had bought it secondhand. It was for me. I was going to be given piano lessons on it. It was a very important piano, despite being a little banged up. It had belonged to the movie star Fredric March.“⁸³

In dieser Zeit kaufte Gladys den berühmten weißen Klavierflügel, der wenig später wieder verkauft werden musste. Einige Jahre nach dieser Zeit entdeckte Norma Jeane, die sich zu diesem Zeitpunkt schon Marilyn Monroe nannte, den Flügel auf einer Auktion wieder und erwarb ihn erneut.⁸⁴

Noch im selben Jahr fiel Gladys in eine schwere Depression. Wahrscheinlich war der Selbstmord ihres Großvaters Tilford Marion Hogan der ausschlaggebende Grund. Die Eltern von Gladys sind in einer Nervenheilanstalt gestorben, für Gladys genug

⁸⁰ Vgl. Summers, 1986. S. 16

⁸¹ Vgl. Ebenda. S. 17

⁸² Vgl. Monroe, 2000. S. 13

⁸³ Ebenda. S. 13

⁸⁴ Vgl. ebenda. S. 14

Anlass zu glauben, sie sei ebenfalls geisteskrank und habe dies von ihrer Familie geerbt. Grace sorgte in dieser Zeit für Gladys und Norma Jeane.⁸⁵

Anfang 1934 begann Gladys Odyssee in verschiedensten Nervenkliniken, die sie von nun an nicht mehr so bald verlassen wird. Grace wurde als Vormund für Norma Jeane bestellt. Wenig später heiratete Grace Ervin „Doc“ Goddard, der drei Kinder in die Ehe mitbrachte. Aufgrund dieser Tatsache entschied Grace Norma Jeane Ende 1935 in ein Waisenhaus zu geben, in dem sie zwei Jahre ihres Lebens verweilen sollte.⁸⁶ Später erzählte Norma Jeane als Marilyn Monroe die schrecklichsten Geschichten aus dieser Zeit, die Teil ihres Mythos wurden. Diese Geschichten wurden vom Waisenhaus selbst stets dementiert. Es sei bis heute dahingestellt, ob sie nun als wahrhaftig einzustufen sind.

Unmittelbar nach ihrem elften Geburtstag im Juni 1937 wurde sie wieder von der mittlerweile verheirateten Grace Goddard aus dem Waisenhaus geholt und kam bei ihr und ihrer Familie unter. Doch es dauert nicht lange und Norma Jeane musste erneut die Goddards verlassen. Sie kam zu Graces Tante Ana Lower, bei der sie hauptsächlich wohnte. Marilyn Monroe beschrieb die Zeit bei „Aunt Ana“ als die glücklichste in ihrer Kindheit. Bei ihr erfuhr sie nie Enttäuschungen oder Verletzungen, sondern erhielt Aufmerksamkeit, Halt und Liebe. Da die warmherzige Witwe, die im reiferen Alter war, mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen hatte, kam sie immer wieder bei den Goddards unter, bis „Doc“ aus beruflichen Gründen nach West Virginia ziehen wollte.⁸⁷

Damit Norma Jeane nicht erneut ins Waisenhaus ziehen musste, arrangierte Grace ihre Hochzeit mit dem fünf Jahre älteren Nachbarssohn James „Jim“ Dougherty. Infolgedessen wurde das junge Paar am 19. Juni 1942 vermählt. Die damalige Gesetzeslage ließ einen Abschluss an der *University High School* nicht zu und so musste Norma Jeane die Schule abbrechen und von nun an dem Hausfrauendasein frönen.⁸⁸ Als ihr Mann nach einiger Zeit zur Marine in den Pazifik abberufen wurde, ging Norma Jeane einem Job in einer Rüstungsfabrik nach. Dort wurde sie vom Armeefotografen David Conover als Pin-up-Model entdeckt. Ihre Ehe wurde in Folge

⁸⁵ Monroe, 2000. S. 14

⁸⁶ Vgl. Monroe, 2000. S. 17 und Zolotow, 1962. S. 26

⁸⁷ Vgl. Zolotow, 1962. S. 32 ff

⁸⁸ Vgl. Summers, 1986. S. 22

dessen durch die Scheidung im Jahr 1946 beendet.⁸⁹ Von da an legte sie den Grundstein ihres Daseins als Person des öffentlichen Lebens und des Showbusiness. Die Geburtsstunde des Stars *Marilyn Monroe* schien zu diesem Zeitpunkt zum Greifen nah und doch so unendlich fern.

Karriere-Start und Erschaffung der MM-Ikone

Schon als Pin-up- und Fotomodel hatte sie aufgrund ihrer natürlichen Ausstrahlung, der kindlichen feinen Gesichtszüge und ihrer wohl proportionierten Figur einen starken Wiedererkennungswert und wurde bald zu einem beliebten und gern gesehenen Cover-Girl, welches ca. 33 Titelblätter diverser Armee-Magazine zierte, wie zum Beispiel *Laff, Peek, See, U.S. Camera, Yank, Teek a Peak*. Fotografen, wie André de Dienes, berichteten von einer talentierten und äußerst fotogenen jungen Frau, die es verstand, mit der Kamera auf eine Art und Weise zu kokettieren, als wäre sie eine manipulierende Kumpanin.⁹⁰ Sie verstand es, sich mit verschiedensten Posen, Bewegungen, Perspektiven und unterschiedlicher Gesichtsmimik richtig in Szene zu setzen und war auf perfektionistische Weise stets auf der Suche nach neuen, verbesserten Möglichkeiten, die Ausdruckskraft in ihren Bildern zu verstärken. In der von Emmeline Snively geführten *Blue Book Modeling Agency* unter Vertrag, wurde sie 1951 zum *Pin-up-Girl des Jahres* gekürt. Snively war es, die sie zur Blondine gemacht hatte und sie war es auch, die ihr mit der Verwandlung zur Filmikone geholfen hat. Durch das Blondieren ihrer von Natur aus rötlich-brünetter Haarpracht sollte ihre Haarfarbe auf den Abzügen, je nach Belichtungsdauer, hell oder dunkel erscheinen. Dass Norma Jeane damit ihren Charakter in den Hintergrund treten ließ, sollte sie bald darauf zu spüren bekommen, denn von nun an war sie die blonde Sexbombe, auf ihre Körperlichkeit reduziert.⁹¹ Von Ben Lyon, einem Besetzungsmanager bei der *Twentieth Century Fox* bekannt gemacht, wurden von ihr ohne Daryl Zanucks (Filmproduzent) Wissen Probeaufnahmen gemacht, die bis zur obersten Chefetage beeindruckten und gefielen. Bald darauf bekam Norma Jeane ihren Künstlernamen. Marilyn Monroe, benannt nach dem Musical-Star

⁸⁹ Vgl. Summers, 1986. S. 40 ff, S. 49 ff

⁹⁰ Vgl. Zolotow, 1962. S. 49

⁹¹ Vgl. ebenda. S. 51

Marilyn Miller und dem Mädchennamen ihrer Mutter Gladys. Die Geburtsstunde ihrer zweiten Identität begann im Büro von Ben Lyon. Ihre alte Identität als Norma Jeane legte sie ab und schlüpfte in die neue Rolle der blonden Sexbombe mit wenig Anerkennung ihres Geistes, dafür umso mehr Aufmerksamkeit aufgrund ihrer Schönheit. Ihre Haare wurden kurz geschnitten und zur berühmten Locken-Mähne frisiert. Ihr spitzer Haaransatz wurde dabei mit einem Elektrolyse-Verfahren entfernt. Später, dank ihres Gönners und Geliebten Jonny Hyde, einem einflussreichen Hollywood-Tycoon im Film-Business, der ihr Schauspielagent war und ihr zu den ersten größeren Rollen verhalf, wurde ihre Nase zu einer schmälere operiert und ihre Zähne kieferorthopädisch korrigiert. 1947 wurde ihr Vertrag bei der *Twentieth Century Fox* nicht verlängert und so kam sie kurzzeitig vertraglich bei der *Columbia* unter. Mit ihrer neuen Schauspiellehrerin Natasha Lytess erarbeitete sie eine größere Rolle in *Ladies of the Chorus* (1948), wo sie ihren ersten Gesangsauftritt absolvierte. Nachdem auch dieser Vertrag nach einem halben Jahr auslief und sie kurz darauf Johnny Hyde vorgestellt wurde, unterstützte dieser ihre Laufbahn, wo er nur konnte.⁹²

Durch sein stetes Protegieren ihrer Karriere verschaffte er ihr auch ihre bedeutendste Nebenrolle im letzten Film der Marx Brothers *Love Happy* (1949), in dem sie eine verführerische Klientin von Groucho Marx verkörperte. Beeindruckt von ihr schickten sie die Produzenten für die Werbekampagne des Films nach New York. Danach folgte eine weitere kleine Rolle im sogenannten B-Movie⁹³ *A Ticket to Tomahawk* (1950), bis sie eine Rolle in John Hustons Film *The Asphalt Jungle* (1950) bekam, mit der Marilyn große Aufmerksamkeit und hervorragende Kritiken erlangte.⁹⁴ Einige Nebenrollen später erlangte sie Weltruhm und zahlreiche Hauptrollen, immer wieder als blonde Sexbombe der Nation. Ein Image, das sie nie wieder losließ.

Das Pin-up-Girl

Zu jener Zeit, in der Marilyn als Pin-up-Girl entdeckt wurde, musste sie erst das Handwerk des Modells erlernen. Die vielen Möglichkeiten der Posen, des

⁹² Vgl. Zolotow, 1962. S. 57 ff

⁹³ Als B-Movie bezeichnet man einen in der Produktion billigeren Film eines Double Features. (Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/B-Movie>)

⁹⁴ Vgl. Zolotow, 1962. S. 89 ff

Kokettierens mit der Kamera, wurden schnell für sie zur spielerischen Lust. Sie verstand es, die Kamera als ihren Mitspieler zu sehen, mit dem sie flirtete, ihm liebevolle, sehnsüchtige Blicke zuwarf und ihm auch den Rücken kehrte.

„Die Ikonographie der Pin-ups kristallisierte sich in einer Zeit heraus, in der sich die in diesen Photos manifestierende Zurschaustellung und weitgehende Entkleidung des (weiblichen) Körpers als Ausnahmesituation darstellt, in einer Zeit, in der öffentliche Nacktheit und Präsentation des Körpers tabu war, in einer Zeit, in der für den Mann in der Regel nur die Möglichkeit bestand, lediglich seine eigene Frau oder Geliebte entkleidet oder in Dessous zu sehen.“⁹⁵

In der Zeit des Zweiten Weltkriegs entstand ein regelrechter Pin-up-Kult, gerade weil sich diese „leichten“ Mädchen in den Magazinen der Unantastbarkeit und Intimität des weiblichen Körpers entledigten. Es bot sich ein Bild der Frau, leicht bekleidet in aufreizender Pose, schön, erotisch, bis kindlich-naiv, welches einen heimlichen und zugleich öffentlichen Zugang suggeriert, zugänglich für jedermann.⁹⁶ Die Mädchen auf den Postkarten oder in den Magazinen wurden von den GIs meistens in den Spind geheftet oder oberhalb ihres Bettes montiert, daher der Name *Pin-up*. Wie in Betty Grable fand Hollywood später in Marilyn Monroe das Pin-up-Idol nach Maß. Ihre Filmrollen schneiderte Hollywood ihr an den Körper, denn mit wenig Intellekt, jedoch mit viel Witz und Körperkult diente die Rolle als Vorwand, um ihren makellosen Körper in allen Variationen zur Schau zu stellen.⁹⁷

Pin-ups werden auch als erstarrtes Bild einer Striptease-Szene bezeichnet, das auf verführerische und gleichsam distanzierte Weise als Mittel der erotischen Sinnvergewisserung der Männer dient. Eine Veränderung des weiblichen Schönheitsideals ist markant, so war zum Beispiel in den fünfziger Jahren das Hauptaugenmerk auf der naiven, durch ihren weiblichen Kurven auf Mütterlichkeit und Fruchtbarkeit verweisenden Frau, während sich das Bild der Frau in den Siebzigern auf die selbstbewusste, sensible Frau verlagert hat. Die Posen des Pin-ups sind somit für den erotischen Film nur ein Mittel, um eine domestizierte, unterwerfende Sexualität der Frau darzubieten. Ursprünglich dienten Stars im Burlesque- und Striptease-Milieu als Pin-up-Vorlagen, die später durch Filmstars ersetzt wurden. Umgekehrt wurde aus den Pin-up-Modellen ein Startypus erzeugt,

⁹⁵ Trimborn, 1997. S. 15

⁹⁶ Vgl. ebenda. S. 15

⁹⁷ Vgl. Patalas, 1963. S. 213

der sich im Medium Film fortsetzt.⁹⁸ Die Mythologie des Pin-ups setzt „sich aus der Form der Pose, dem Schönheitsideal, Gestik, Mimik des Modells und aus den in der Bildkomposition beigefügten Symbolen (Kleidung, Gegenstände, ‚Natur‘ etc.)“⁹⁹ zusammen und „wird durch die Charakterisierung der Heldin (etwa als Sängerin, Tänzerin oder Filmstar) oder durch die Entwicklung der Handlung legitimiert.“¹⁰⁰ Die Entwicklung der Pin-ups ist durch die sexuelle Darstellung demokratisiert worden, „indem sie die massenhafte Verbreitung und Konsumierbarkeit einer bisher nur recht exklusiven Form erotisch-sozialer Stimulation ermöglichten.“¹⁰¹ Als Medium erotischer Unterhaltung und Voraussetzung für die Weiterführung der Darstellung des Sexus festgesetzt, hat sich eine unausgesprochene Zustimmung zwischen Publikum und Darstellern entwickelt und zur Gewöhnung, ja gar Abstumpfung des erotischen Unterhaltungscharakters geführt.¹⁰²

„Ein Symptom des Unbehagens am Sex sind auch die Karrieren der ‚Sexbomben‘, die den Typ des Pin-ups hypertrophierten, ironisierten und schließlich demontierten. Der Schritt vom Pin-up-Girl zur Sexbombe markiert zugleich den Umschlag vom Kult der Frau zur Misogynie.“¹⁰³

Jedoch kann sich das Bild der Sexbombe auch gegen die Misogynie¹⁰⁴ wenden, wie es bei Marilyn Monroe der Fall war, denn ihre übermenschlichen, wie tragisch-menschlichen Züge riefen Mitleid und den Beschützerinstinkt, vorwiegend bei Männern, aber auch bei Frauen hervor. Ihre selbst zurechtgelegte Legende über ihre Kindheit und Jugend nutze sie so zu ihrem Vorteil und erneuerte das Bild der blonden Sexbombe.¹⁰⁵

In den vierziger Jahren entwickelten sich so genannte „Busenstars“, deren Aufmerksamkeit auf ihre Oberweite gerichtet ist. Der Busen des Stars wird zu Kult-Objekt und Werbestrategie zugleich. Er wird auf Filmplakaten besonders hervorgehoben, in Filmen herausragend betont und präsentiert, sodass er mythisiert

⁹⁸ Vgl. Seeßlen/Weil. 1980. S. 75

⁹⁹ Ebenda. S. 75

¹⁰⁰ Ebenda. S. 75

¹⁰¹ Ebenda. S. 76

¹⁰² Vgl. ebenda S. 76

¹⁰³ Patalas, 1963. S. 224

¹⁰⁴ Frauenhass

¹⁰⁵ Vgl. Ebenda. S. 226

zum „Ruhepol des Kämpfers“ avancierte.¹⁰⁶ Das neu konzipierte Pin-up-Bild rüttelt gewaltig am Wertesystem der Frau und orientiert sich an dem des Mannes. Es stellt eindimensional rezipierbar und überbetonend-körperlich ein stereotypes Idealbild der Frau dar¹⁰⁷, welches ihre Bedürfnisse, Sehnsüchte und Wünsche in den Hintergrund stellt, um den Mann mit seiner gesamten Erscheinung würdigend und devot in den Vordergrund zu stellen. Demnach ist das Ziel des Pin-ups „die Inszenierung der Frau als Inkarnation des Weiblichen schlechthin, als leicht verfügbares Schauobjekt, es geht hier um die optimale Zurschaustellung des [weitmöglichst entkleideten] weiblichen Körpers, verbunden mit einer [...] Inszenierung weiblicher Geschlechtsmerkmale für den männlichen Betrachter“¹⁰⁸ durch körperbetonte Kleidung und auffälligen Präsentationsposen.¹⁰⁹ Das innovative Schönheitsideal der Frau wird durch die verschiedenartigen Posen und der Auseinandersetzung mit der Zensur der damaligen Zeit zur erotischen Ikone, wenn auch mit negativ behafteten Vorurteilen. Die Soldaten, Konsumenten und Rezipienten zugleich, konnten nicht mehr auf die ewig währende, sittsame Ehe bauen, sondern auf den Moment, den sie mit einem schönen, mit gewissen Vorzügen ausgestatteten Mädchen genießen. Ohne Verpflichtungen und Zukunft. Hollywood musste sich dem nun anpassen und schaffte dementsprechend Pin-up-Frauenrollen, die den Sehnsüchten der Männer entsprachen. Von den Vamps, zu den verführerischen, bedrohlichen bis hin zu den treulosen Frauen war das Sortiment der Sexbombe breit gefächert.¹¹⁰

Als wäre die Frau zum Angesehen werden bestimmt, ist der voyeuristische Blick auf sie nicht nur erlaubt, sondern auch absolut erwünscht, wenn auch mit negativer Konnotation behaftet. Die Schau- und Zeigelust bilden ein unabdingbares Paar, welches die Zurschaustellung des weiblichen Körpers in eine Hülle der Rechtfertigung ummantelt.

Posen-Repertoire von Marilyn Monroe als Inszenierungsmittel

¹⁰⁶ Vgl. Seeßlen/Weil, 1980. S. 145

¹⁰⁷ Vgl. Trimborn, 1997. S. 19

¹⁰⁸ Ebenda, 1997. S. 19

¹⁰⁹ Vgl. Ebenda. S. 20

¹¹⁰ Vgl. Seeßlen/Weil, 1980. S. 146

Die fotografischen Posen sind der Hauptstrang der Inszenierungsstrategie der Stars bzw. Sexbomben. Sie dienen zur gezielteren Inszenierung der weiblichen Reize und insistieren dem Betrachter hin zu dem männlichen, freien Blick auf die zur Schau gestellte Weiblichkeit.

Ein Versuch der Kategorisierung der Posen, wobei die meisten davon den ganzen Körper präsentieren, zeigt den vielschichtigen Einsatz in der Fotografie und im Film, wobei letzteres differenzierte Arten des In-Bewegung-Setzens aufwirft.¹¹¹ Ebenso kommt noch die unbewusste Kommunikation der Körpersprache zum Einsatz, die das Gesamtbild der Sexbombe Marilyn Monroe zu einem Gesamtkunstwerk formt und komplettiert.

„Haltung und Muskeltonus des weiblichen Werbegebarens sind uns in voller Ausprägung bekannt, denn Fotomodelle und Schauspielerinnen simulieren dies fortwährend, um anziehend oder verführerisch auszusehen. Der Kopf wird hoch und leicht schräg getragen. Das ‚Ziel‘ wird aus den Augenwinkeln heraus angesehen. Der Brustkorb wird nach vorn geschoben, so daß die Brüste hervortreten. Damit die Beine ‚sexy‘ wirken, wird der Fuß gestreckt und die Schenkelmuskulatur gestrafft. Handgelenk und Finger können leicht gekrümmt und in langsamen, bogenförmigen Bewegungen geführt werden.“¹¹²

Beginnend mit einer der ältesten Posen „in der Geschichte der bildenden Darstellung des Menschen ist die in der bildenden Kunst Griechenlands entwickelte sogenannte Standbein-Spielbein-Pose, auch Kontra-Pose genannt.“¹¹³ Die Hauptlast des Körpergewichts liegt auf dem tragenden Bein, während das unbelastete, ruhende Bein, leicht den Körper stützend, die verschiedenartigsten Positionen einnehmen kann. Dies wird Ponderation genannt, wo durch das Interagieren von Schreiten und Stehen eine aktive, bewegte Pose entsteht. Die Pose ist durch eine genuin weibliche Konnotation besetzt. In den zwanziger und dreißiger Jahren eher als Inszenierungsmittel des Vamps im Film eingesetzt, zeigt die Standbein-Spielbein-Pose in den vierziger und fünfziger Jahren den Startypus der Sexbombe. Durch die frontale oder seitliche Darstellung der Frau in Film und Fotografie kommen die geschlechtsspezifische weibliche Körpersilhouette mit all ihren Vorzügen sowie die vier wichtigsten Körpersignale besser zur Geltung. Das wären einerseits die

¹¹¹ Trimborn, 1997. S. 65

¹¹² Schefflen, 1976. S. 27

¹¹³ Ebenda. S. 67

Betonung der schmälere Schultern der Frau und der Busen als Aushängeschild der Sexbombe und andererseits die schmal geschnürte Wespentaille zur Kontrastierung des dadurch größer wirkenden Busens und der Hüfte, um schließlich zum letzten Vorzug zu kommen, dem(im Vergleich zum Mann) breiteren Beckenring. Die selbst aus großer Distanz sichtbare weibliche Silhouette trägt zur perfekten Inszenierung des Sexbomben-Körpers, nicht auch zuletzt durch ihre erotischen Schlüsselreize, bei.¹¹⁴

Die Kontra-Posen, als Prototyp der Inszenierung der Sexbomben angesehen, „können durch verschiedenste Faktoren (Armhaltung, Akzentuierung verschiedener Körperpartien) verändert, und so in ihrer Aussage und Wirkung modifiziert und variiert werden.“¹¹⁵ Die Kontra-Pose mit nach oben gestreckten Armen soll „die Absolutheit und Vollständigkeit der in den Posen sich manifestierenden Darbietung des Körpers“¹¹⁶ hervorheben, um einen uneingeschränkten Blick auf die Körpersilhouette, wie Busen, Taille und Becken, zu gewährleisten. Die nach oben gestreckten Arme symbolisieren einerseits die dem Gegenüber ausgesetzte Hilflosigkeit und andererseits die unverdeckte Präsentation des Körpers. Bei Marilyn Monroe häufig angewendet, wird als Rechtfertigung, die Hand zu den Haaren zu führen und diese zu berühren, meist ein Utensil, wie zB ein Haarfön, verwendet, um die Pose an sich logisch zu begründen.¹¹⁷

Bei der Kontra-Pose mit nach vorne geschobenem Becken hingegen wird durch das Verschieben der Hüfte und des ganzen Oberkörpers zwangsläufig nicht nur die primäre Geschlechtsregion, sondern auch das Dekolleté vorteilhaft präsentiert. Der Körper des Stars wird von schräg vorne fotografiert, um mit dieser Seitenansicht eine optimale Präsentation der weiblichen Silhouette zu gewährleisten.¹¹⁸ Das Verschieben des Beckens darf „durch zusätzliche Reize gesteigert werden, da ansonsten ein für den Zeitkontext zu offensichtliches und daher problematisches Resultat erzielt würde.“¹¹⁹ Der Einsatz der Arm- und Handhaltung darf in Kombination

¹¹⁴ Vgl. Schefflen, 1976. S. 68

¹¹⁵ Trimborn, 1997. S. 72

¹¹⁶ Ebenda. S. 73

¹¹⁷ Vgl. ebenda. S. 74

¹¹⁸ Vgl. ebenda. S. 83

¹¹⁹ Ebenda. S. 85

mit dem nach vorne geschobenem Becken nicht unterschätzt werden, denn er unterstreicht den offerierenden Charakter der Pose.¹²⁰

Die Kontra-Pose mit den Händen in den Hüften wird auch mit der Standbein-Spielbein-Pose kombiniert, „bei denen die Arme in die Hüfte gestemmt oder auf die Hüfte gestützt werden. Damit soll weniger der Genitalbereich, sondern eher das breite, gebärfreudige Becken betont werden. Durch die mannigfaltigen Inszenierungsarten zwischen Vamp und Sexbombe entstehen auch unterschiedliche Konnotationen. Marilyn verwendet diese Pose in ihrer Sexbomben-Inszenierung durch ein optisches Abstützen der Arme. Sie stellt hierbei ihr weibliches Becken als anbietendes und darbietendes Körpersignal zur Schau.¹²¹ So wandelbar Marilyn war, so faszinierend und abwechslungsreich war ihr Posen-Repertoire. Als Vamp präsentierte sie sich nur selten, um die passive Unterwürfigkeitshaltung zu bewahren, die eine essentielle Eigenschaft einer Sexbombe ist - Angehimmelt werden, jedoch nicht über dem Mann stehend. Wie eine gefallene Göttin soll sie aus der Star-Masse emporsteigen.

Eine weitere Pose für Marilyns Sexsymbol-Inszenierung ist die Tits-and-arse-Pose, einer der wichtigsten Elemente zur Komposition der Sexbombe, mit der man optimal die körperlichen Reize, stets von der Seite präsentiert, zum Ausdruck bringen kann. Die zu betonenden Körperstellen sind Busen und Po, die durch die Silhouette im Profil perfekt in Szene gesetzt werden können. Anders als bei der Standbein-Spielbein-Pose wirkt die Tits-and-arse-Pose viel dynamischer und wird meist durch etwas Natürliches oder Sportliches begründet. In Marilyns Filmen kommt diese Pose deutlich häufiger zur Anwendung und lässt sich fast immer in den Bewegungsfluß des Films perfekt integrieren.¹²²

Bei der Dekolleté-Pose wird ausschließlich die Brust in den Vordergrund gestellt und¹²³ „die Grundidee zu den Präsentationsposen für den weiblichen Busen sind zum zu einem Teil aus Darstellungen der bildenden Kunst übernommen und

¹²⁰ Vgl. Trimborn, 1997. S. 85

¹²¹ Vgl. ebenda. S. 90

¹²² Vgl. ebenda. S. 98

¹²³ Vgl. ebenda. S. 114

zeitgemäß ‚aktualisiert‘ worden.“¹²⁴ Dafür gibt es drei verschiedene Varianten, um das herausragende Körperteil der Sexbombe zu inszenieren: Das wäre einerseits¹²⁵ „eine tatsächliche ‚Manipulation‘ der Brüste [...], als auch zweitens eine kameratechnische, optisch-visuelle Hervorhebung der Brüste“¹²⁶, meist durch spezielle Beleuchtung und trickreiche Kameratechnik inszeniert. Die dritte Variante ist „das Einnehmen bestimmter Posen [...]“¹²⁷, die durch das Verschränken der Arme in Kombination mit dem nach vorne gebeugten Oberkörper und dem Einsatz von Schatten selbst ein kleineres Dekolleté groß wirken lässt.¹²⁸ Es gibt eine große Bandbreite an Inszenierungsmöglichkeiten für den Busen, die eine Begründung nicht benötigen, sei es im Film oder in der Fotografie. Marilyn nutzte, wie jeder weibliche Star mit Sexbomben-Status, diverse Gelegenheiten, um ihren Busen ostentativ und optimal zu präsentieren. Als sie am 26. Juni 1953 gemeinsam mit Jane Russel vor dem *Grauman's Chinese Theatre* ihre Hand- und Fußabdrücke hinterließ, ergab sich diese Gelegenheit durch das Niederknien und Signieren der Abdrücke.¹²⁹

Eine der für diese Arbeit bedeutendste Inszenierungspose ist die so genannte „Marilyn-Pose“. Sie zeichnet sich durch „eine subjektivistische, personen- und imagegebundene Körperhaltung“¹³⁰ aus und konnotiert hierbei einen „sinnlich-lasziven, verführerischen Eindruck“¹³¹. Merkmale dieser Pose sind der nach hinten gelehnte Kopf mit einem passionierten Gesichtsausdruck, unterstrichen durch halb oder ganz geschlossene Augen, einem leicht geöffneten Mund und die vor oder unter dem Busen fassenden Hände. Diese eindeutige Körperhaltung zeigt in der Welt der Körpersprache ein wirkungsvolles Reizsignal zur sexuellen Bereitschaft. Ein weiteres weibliches Geschlechtsmerkmal, der weibliche Hals, weniger muskulös als der männliche, wird offeriert.

„Durch den nach hinten gelehnten Kopf, und zusätzlich durch die in Richtung Hals weisenden Hände, wird in dieser Pose der Hals und insbesondere die Halsschlagader als subtilster und empfindlichster Teil

¹²⁴ Trimborn, 1997. S. 114

¹²⁵ Vgl. ebenda. S. 114

¹²⁶ Ebenda. S. 115

¹²⁷ Ebenda. S. 115

¹²⁸ Vgl. ebenda. S. 115

¹²⁹ Vgl. ebenda. S. 130

¹³⁰ Ebenda. S. 131

¹³¹ Ebenda. S. 131

des menschlichen Körpers offerierend dargeboten. Mit dieser Geste wird in dieser Pose die Idee einer völligen Hingabe, eines totalen Ausgeliefertseins [in diesem Fall gegenüber dem Betrachter des Photos], aber auch die Idee des totalen „Vertrauens“ impliziert.“¹³²

Die Posen der Marilyn Monroe und vieler anderer Sexbomben jonglieren mit der durch Verheißung erzeugten Spannung und dem Moment des Erfüllens, den sie jedoch nie erreichen dürfen¹³³. Denn „die Posen der Sexbomben, die streng von den obszönen Posen der Photographie getrennt wurden, sollten zwar anregend, jedoch nicht zu offensichtlich sexuell wirken [...]“. ¹³⁴

Eine in der Fotografie, sowie im Film und in der bildenden Kunst sehr rare Pose ist die Rücken-Pose. Im Film können Rücken-Posen oder –Ansichten während der Handlung viel besser einbezogen und begründet werden, wie zum Beispiel in Form einer Gangszene, in der die Sexbombe von hinten zu sehen ist, mit kleinen Schritten langsam schreitet, dabei Hüften und Po im sanften erotischen Takt wiegt. Im Film *The Seven Year Itch* sieht man Marilyn in ihrer ersten Szene von hinten in der Rücken-Pose die stufen hinaufgehen. Ihr Gesäß wird dabei unweigerlich in den Mittelpunkt gedrängt.

In der Fotografie wirkt eine Rücken-Pose einerseits verwirrend auf den Betrachter, weil es die Erwartungshaltung des betrachteten Körpers nicht gerecht werden kann, andererseits sexuell signalisierend, da die Ansicht des entblößten oder bekleideten Rückens die spezifischen sexuellen Reize nicht aufdringlich darstellt, jedoch die Fantasie angeregt wird. Desmond Morris diskutiert die sexuellen Reize des weiblichen Rückens folgendermaßen¹³⁵:

„Das Wölben und Winden des Rückens sind eher sexuelle Bewegungen, wobei das Wölben bei den Frauen das Gesäß stärker hervortreten läßt (ihr Rücken ist von Natur aus und selbst im Ruhezustand gewölbter als der des Mannes), und das Winden trägt dazu bei, die weiblichen Kurven und Linien zu akzentuieren.“¹³⁶

¹³² Trimborn, 1997. S. 137

¹³³ Vgl. ebenda. S. 128

¹³⁴ Ebenda. S. 138

¹³⁵ Vgl. Morris. 1986. S. 178

¹³⁶ Ebenda. S. 178

Man differenziert jedoch zwischen „Posen, die die Körpersilhouette tatsächlich konsequent von hinten zeigen und höchstens eine Drehung des Kopfes – also einen Schulterblick erlauben“¹³⁷ und Posen mit einer leicht seitlich gedrehten Position des Oberkörpers, wo der Brustansatz ebenso zur Geltung kommt wie die „wichtige[n] erotische[n] Schlüsselsignal[e]“¹³⁸.

Die Präsentationsposen für Beine haben das Ziel, ein weiteres sexuelles Reizsignal hervorzuheben und zwar die Betonung auf die Länge der Beine. „Weil die Beine von Erwachsenen sowohl relativ als auch absolut länger sind als die von Kindern, werden lange Beine unweigerlich mit Sexualität in Verbindung gebracht.“¹³⁹ Je mehr vom Bein gezeigt wird, desto ungezügelter ist die Vorstellungskraft über die bedeckten Körperregionen.¹⁴⁰ Laut Morris gibt es drei Grundstellungen der Beine, ungeachtet des äußeren Erscheinungsbildes der Beine: „Beine auseinander, Beine zusammen und Beine überkreuz“¹⁴¹ Diese Positionen der Beine können mit einer stehenden, sitzenden oder liegenden Haltung kombiniert werden. Mit einem naiven, erschrockenen oder verunsicherten Blick versehen, verleiht es der dargestellten Sexbombe einen Ausdruck der Schutzlosigkeit und Hilfsbedürftigkeit.¹⁴²

Die letzten hier behandelten Posen-Kategorien sind die liegenden und sitzenden Posen, die mit anderen Posen koexistieren und korrelieren. Betont werden hier die wichtigsten Körpersignale, wie auch bei den Tits-and-arse-Posen und den Kontra-Posen, Busen, Taille, Po, Hüften und die perfekt in Szene gesetzten langen Beine. Die Sofa-Pose wird als Subkategorie der liegenden Pose bezeichnet. Merkmale sind hierbei die laszive Gesichtsmimik der Sexbombe gekoppelt mit „ihrer Passivität und ‚Willenlosigkeit‘“¹⁴³, die dem Betrachter eine Bereitschaft zum Geschlechtsverkehr oder die zu erlegende oder schon erlegte Beute des Mannes suggerieren sollen.¹⁴⁴

¹³⁷¹³⁷ Trimborn, 1997. S. 140

¹³⁸ Ebenda. S. 140

¹³⁹ Morris, 1986. S. 221.

¹⁴⁰ Vgl. ebenda. S. 221

¹⁴¹ Ebenda. S. 225

¹⁴² Trimborn, 1997. S. 156

¹⁴³ Ebenda. S. 165-

¹⁴⁴ Vgl. ebenda. S. 165

Generalisiert man die Inszenierungsposen von Marilyn Monroe, so lässt sich eine gerade Linie zwischen all ihren verführerischen Posen ziehen. Es geht um das Zusammenspiel von Mimik, Gestik, Körperposition und vor allem um viel Charisma.

Für Richard Dyer verkörpert Marilyn eine Kombination aus Sexualität und Unschuld, die konträr zur Idee der 50er Jahre Amerikas steht und Teile ihres Charismas ausmacht. Ihr Charisma liegt der Spezifität der ideologischen Beschaffenheit zugrunde, erschaffen vom Publikum.¹⁴⁵

Auch den Körperbewegungen wird ein tradierter Kode zugeschrieben, „der menschliche Beziehungen aufrechterhält und reguliert, ohne an die Sprache und die bewußten psychischen Vorgänge gebunden zu sein.“¹⁴⁶ Die Art und Weise, wie sich Marilyn in ihren Filmen und auch in der Öffentlichkeit bewegt hat, insbesondere ihr spezieller Gang, einen Fuß vor den anderen zu setzen, ruft ebenso unbewusste Denkvorgänge und Assoziationen beim Publikum hervor. Es kann eine Sympathie oder Antipathie für den Star entstehen, ohne dabei die Wahrhaftigkeit dieser Person zu kennen oder analysieren zu wollen.

¹⁴⁵ Dyer. In: Gledhill, 1991. S. 59

¹⁴⁶ Scheflen, 1976. S. 11



Abb. 6: Marilyn Monroe in der Standbein-Spielbein-Pose, André de Dienes, Tobey Beach 1949



Abb. 5: Marilyn Monroe in der Tits-and-arse-Pose, André de Dienes



Abb. 8: Marilyn Monroe in einer sitzenden Pose mit Präsentation der Beine, Frank Worth, 1951



Abb. 7: Die „Marilyn-Pose“, Frank Powolny, 1952

3.2 Das Zweifache

„Erfahrungen begegneten ihr immer nur in einer von zwei Formen: als Unschuld oder als Bedrohung. Sie liebte Kinder und alte Menschen, die wie sie verwundbar waren und keinen Schaden anrichten konnten, aber der Rest der Menschheit war grundsätzlich gefährlich und mußte durch eine Sexualität verwirrt und entwaffnet werden, die so weit verklärt wurde, daß sie sich selbst nicht mehr dabei spürte und nur noch die sich verschenkende Weiblichkeit war.“¹⁴⁷

„Ein eigenes Kind war für sie eine Krone mit tausend Diamanten.“¹⁴⁸

Die eigene Identität, wie sie jeder Mensch im Laufe seines Lebens entwickelt, ist Teil der persönlichen Entwicklung. Zu wissen, wer man ist, woher man stammt und von wem man jene Eigenschaften besitzt, die einem ausmachen, bestimmt unseren Identifikationsprozess und dessen innere Akzeptanz. Albert E. Scheflen beschreibt diesen natürlichen Prozess wie folgt:

„Jeder von uns ist eine konkrete biologische Einheit. Wir wurden in einem bestimmten Augenblick gezeugt und geboren, und wir leben alle in einer genau definierten Dimension von Raum und Zeit. Während dieser Lebensspanne umgibt uns eine nicht faßbare Größe – unsere Identität. Wir erleben Identität als unklares Gefühl, das mit allen anderen Gefühlen verflochten ist und sich nur schwer, wenn nicht unmöglich genau beschreiben läßt – so lange, bis wir in den Spiegel sehen. Dann ist Identität plötzlich als Person verkörpert. Sie ist das Gesicht, das Ihnen entgegenblickt. Sie ist Sie selbst. Ähnlich wie eine Visitenkarte offenbart Ihr Gesicht ihre Identität und macht Sie anderen bekannt.“¹⁴⁹

Marilyn Monroe bzw. Norma Jeane Mortenson, die Zwillingengeborene, verglich sich immer mit den Roman-Figuren *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*. Zwei Persönlichkeiten, eine gute/glückliche und eine böse/depressive, vereint in einem Menschen.¹⁵⁰

Eine Legende besagt, Truman Capote habe sie einmal beobachtet, als Marilyn stundenlang vor einem Spiegel saß und als er sie nach dem Grund fragte, antwortete

¹⁴⁷ Miller, 1990. S. 552

¹⁴⁸ Ebenda. S. 575

¹⁴⁹ Landau, 1993. S. 39

¹⁵⁰ Summers, 1986. S. 15

sie ihm¹⁵¹: „Ich sehe sie an.“¹⁵² Mit „sie“ meinte sie Norma Jeane, ihre zweite Identität von früheren Zeiten.

„Es gab zwei Marilyn Monroes: Die prominente Persönlichkeit mit verführerisch geöffneten feuchten Lippen und die Privatperson Marilyn Monroe, die einen völlig anderen Gesichtsausdruck und eine andere Stimme als die erstere hatte. Ebenso gab es auch zwei Ichs, das bewußte und unbewußte, das gewünschte und das echte.“¹⁵³

Sie inszenierte sich als die minder intelligente Blondine und als die intellektuelle Leseratte zugleich. Ihr ständiger Begleiter war die Identitätskrise, in der sie sich vor allem wegen ihres großen äußerlichen Wandels befand. Sie färbte ihre Haare von brünette auf blond, legte ihren Namen ab und aus Norma Jeane entstieg die Kunstfigur Marilyn Monroe, mit der sie von nun an psychische Leiden austrug. Sie selbst nahm im Interview mit Georges Belmont, welches im Jahre 1960 für die französische Zeitschrift *Marie Claire* aufgenommen wurde, Stellung zu ihrem fiktiven Persönlichkeitsbild:

„Ich habe immer insgeheim das Gefühl gehabt, nicht vollkommen ‚echt‘ zu sein, so etwas wie eine gut gemachte Fälschung. Ich glaube, jeder Mensch fühlt das von Zeit zu Zeit. Aber in meinem Fall geht das weit, manchmal so weit, daß ich denke, ich sei im Grunde nur ein Kunstprodukt.“¹⁵⁴

Als Kunstfigur verlor Marilyn jeglichen Sinn für das Wahrhaftige in ihrem Leben und bewegte sich immer zwischen Genialität und Wahnsinn. So bemerkte sie: „[...] wenn ein Künstler um jeden Preis die Wahrheit sucht, hat er manchmal das Gefühl, den Wahnsinn zu streifen. Aber es ist nicht wirklich Wahnsinn. Man bemüht sich nur, das Wahrste aus sich herauszuholen, und glauben Sie mir, das ist hart.“¹⁵⁵ Das Wahrhaftige war ein Identitätszweig der Norma Jeane. Die andere Identität namens Marilyn Monroe brüstete sich mit ihrem Image als Blondine und so war sie zur damaligen Zeit nicht am Bräunungsboom interessiert, denn sie wolle „lieber das Gefühl“¹⁵⁶ haben, „am ganzen Körper blond“¹⁵⁷ zu sein.¹⁵⁸ Als ungeschriebens

¹⁵¹ Vgl. Victor, 2000. S. 197

¹⁵² Ebenda. S. 197

¹⁵³ Mellen, 1997. S. 48

¹⁵⁴ Monroe, 1992. S. 20

¹⁵⁵ Ebenda. S. 20

¹⁵⁶ Zolotow, 1962. S. 110

Gesetz galt in fast allen Marilyn-Filmen, dass es keine andere Blondine geben durfte, nur sie wollte die einzig wahre Blondine sein, um aus der Masse hervorzustechen und um ihren Status als *Amerikas berühmteste Blondine* beizubehalten. Somit war ein Teil ihrer Identität tief mit ihrer blonden Haarfarbe verbunden. Als Teil des Identifikationsprozesses definierte sie sich zu einem Großteil mit ihrer Haarfarbe, denn darin lag ihr Kapital.¹⁵⁹

„Mit der Veränderung der Haarfarbe zielt eine Person immer eine teilweise Veränderung der Identität an, um ihren sozialen Status beizubehalten oder zu verbessern.“¹⁶⁰

Schon im alten Griechenland gab man blonden Menschen einen besonderen Status, denn die Assoziation der gelblichen Haarfarbe bezog sich ausschließlich auf Götter, Menschen und Tiere. Man konnotierte Blond mit der Farbe des Goldes.¹⁶¹ Auch in der Literatur wurde die Haarfarbe als Klassifizierungssystem der Frau verarbeitet. So wurde die Dichotomie von Blond und Brünett als anschauliches Beispiel gegensätzlicher Verhaltensweisen und Eigenschaften genutzt.¹⁶² Im Film *Gentlemen Prefer Blondes* wird dieses gegensätzliche Paar mit Marylins brünetter Filmpartnerin Jane Russell dargestellt. Russell spielt als Dorothy die klügere, härtere und charakterlich stabilere Frau, die im Gegensatz zu Lorelei (Marilyn Monroe) tiefgründigere Werte besitzt. Lorelei werden materialistische, stupide und naive Eigenschaften zugesprochen und mit einer kindlichen Nuance versehen.

„Die sanfte Blondine dürfte aber nicht nur ihr Gegenbild generiert und stabilisiert, sondern offensichtlich auch ein Alter Ego hervorgebracht haben. Denn vor diesem Hintergrund ließ sich ein sexuell antithetischer Typus kreieren, der das stereotype Blond als Signatur der Keuschheit mit Promiskuität und Prostitution kombinierte.“¹⁶³

Der Film des 20. Jahrhunderts hat jedoch das Blondinen-Stereotyp mit Schauspielerinnen wie Jean Harlow, Marlene Dietrich und Mae West geprägt und mythisiert. „Der Mythos der Blondine des 20. Jahrhunderts entsteht aus einer langen

¹⁵⁷ Zolotow, 1962. S. 110

¹⁵⁸ Vgl. Zolotow, 1962. S. 110 und Jacke, 2005. S. 26

¹⁵⁹ Vgl. Jacke, 2005. S. 26

¹⁶⁰ Stephan/Weigel, 2009. S. 249

¹⁶¹ Vgl. ebenda. S. 12

¹⁶² Vgl. ebenda. S. 211

¹⁶³ Ebenda. S. 211

Serie junger Filmstars, die seit den 1930er Jahren das medial vermittelte Frauenbild stark geprägt und tief im kollektiven Bildrepertoire verankert sind.“¹⁶⁴ Auch die Erfindung der Barbie-Puppe durch Ruth Handler im Jahre 1959 hat die Landschaft der blonden Frauenfigur stark geformt. Somit hatten auch Kinder Zugang zur neu entwickelten blonden Kunstfigur und die frühe Prägung nahm ihren Lauf.¹⁶⁵ Die körperliche Beschaffenheit dieser blonden Kunstfigur geht mit üppiger Oberweite und weiblichen Proportionen einher.

Die Geburt der dummen Blondine wurde nach dem zweiten Weltkrieg nachgewiesen, denn in dieser Zeit hat sich der Trend des künstlichen Blondierens der Haarfarbe entwickelt. Die Abwertung dieser blond gefärbten Frauen wurden von denjenigen vollzogen, „die bisher über Blond als Distinktionsmerkmal verfügten oder grundsätzlich gegen Haarfärbung waren.“¹⁶⁶ Ob aus Neid oder traditionellen Vorurteilen wurde die blonde Frau unter der Annahme als minder intelligent eingestuft, dass nur eine dumme Frau blond werden konnte, obwohl sie das Wissen über diese gesellschaftliche Klassifizierung besaß. Die Medienlandschaft und die Filmindustrie bestätigten dieses Frauenbild mit Filmen und dazu passenden Rollen, besetzt mit blonden Schauspielerinnen wie Marilyn Monroe und Jane Mansfield.¹⁶⁷

„Allerdings sind im Film die Farbnuancen zu beachten, denn in dem visuellen Medium hört blond auf, bloß blond zu sein. Die sprachliche Vereinnahmung der verschiedensten Tönungen in einem Adjektiv wird im Film visuell konkret ausformuliert. Monroes Blond war besonders hell, andere Schauspielerinnen wie etwa Doris Day repräsentierten mit einem sonnigen warmen Blond einen eher mütterlichen Frauentypus, der kaum Sexuelles impliziert, aber ebenso wenig für Geistiges steht.“¹⁶⁸

Durch die schwere Begrifflichkeit der *dumme blonde* und ihre damit verbundene komödiantischen Darstellung ist dieser Typus eher im Genre der Komödie angesiedelt und beschränkt sich auf das Begehren der Männer durch Stupidität der Blondine. Die Männerfiguren jedoch „nutzen ihre Beschränktheit aus und stellen sie dem Publikum zur Schau, aber immer nur, um ihr näher zu kommen.“¹⁶⁹

¹⁶⁴ Stephan/Weigel, 2009. S. 214

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda. S. 215

¹⁶⁶ Ebenda. S. 274

¹⁶⁷ Vgl. Ebenda. S. 275

¹⁶⁸ Ebenda. S. 275

¹⁶⁹ Ebenda. S. 275

Die von Marilyn empfundene Lust mit der Darstellung ihrer verschiedenen, teils degradierenden Identitäten in Verbindung mit dem Wunsch, gesellschaftliche Akzeptanz bezüglich ihrer Intellektualität als Frau zu erlangen, kollidierten immer wieder in Form von Depressionen, Hysterie und Identitätsverwirrung. Mit ihren Rollen im Film erhoffte sie sich einen Ausgleich dieser fehlenden Akzeptanz der Gesellschaft bzw. der Medien. Sie wollte starke Frauen verkörpern, die nicht wegen ihres Aussehen oder ihrer Haarfarbe zur *dumb blonde* der Nation entwertet werden, sondern ihre Werte in bodenständigen, tiefgründigen Themen finden.

Ein weiteres Kapital war ihr legendenhaftes Zuspätkommen. Peter Lawford witzelte mit Anspielungen über ihr Zuspätkommen auf der Geburtstagsveranstaltung des damaligen Präsidenten John F. Kennedy und stellte sie schließlich mit den Worten „The late Marilyn Monroe“ vor. Doch dieses Zuspätkommen fing schon viel früher an, als sie ihre erste Rolle im Film *A Ticket to Tomahawk* (1950) hatte. Sie kam eine halbe Stunde zu spät zu einer Aufnahme. Ein Grund, warum Pünktlichkeit keine große Rolle für sie spielte, war, dass sie ihre gefragte Berühmtheit genoss und es ebenso genoss, wenn andere Leute auf sie warteten. Ein anderer Grund, den sie angab, war die zeitintensive Verwandlung zu Marilyn Monroe, die viele Stunden in Anspruch nahm. Die Hauptmotivation ihres Zuspätkommens war jedoch ihr furchtbares Lampenfieber, das immer kurz vor Drehbeginn für sie unüberwindbar wurde und schwere Angstzustände mit sich brachte. Dann erfand sie alle möglichen Ausreden, um nicht am Set sein zu müssen. Sie ließ Fotografen, Journalisten, Regisseure und Schauspieler stundenlang auf sie warten und trieb jeden mit ihrer Unpünktlichkeit zur Verzweiflung. So entstand der Begriff *Marilyn Time*, von ihrem Freund Norman Rosten geprägt.¹⁷⁰

„Sometimes I know the truth of what I'm doing. It isn't Marilyn Monroe in the tub but Norma Jean. I'm giving Norma Jean a treat. She used to have to bathe in water as clean and transparent as a pane of glass. And it seems that Norma can't get enough of fresh bath water that smells of real perfume.“¹⁷¹

¹⁷⁰ Vlg. Victor, 2000. S. 164

¹⁷¹ Monroe, 2000. S. 117

Wie schon zuvor erwähnt, war Ben Lyons Namensvorschlag Marilyn, in Anlehnung an die Broadway-Schauspielerin Marilyn Miller, die ein berühmter Star in den 1920er Jahren war. Tatsächlich wurde Marilyn nach ihrer Heirat mit Arthur Miller zu Marilyn Miller – welch Ironie des Schicksals.¹⁷² Auch ihre ursprünglichen Vornamen Norma Jeane waren großen Schauspielerinnen nachempfunden. So war Norma Talmadge, ein großer Star in der Stummfilm-Ära, mit dem Produzenten Joseph Schenck verheiratet, der einst der Gönner von dem noch unbekannten Starlet Marilyn Monroe war: Eine Affäre wurde von beiden Seiten stets bestritten, jedoch ranken sich viele Gerüchte um Marylins Liebschaften mit den großen Studio-Bossen der *Twentieth Century Fox*.¹⁷³ Als das *Mmmmm-Girl* wurde sie in die Film-Welt eingeführt. Der Spitzname ist nicht nur eine Anspielung auf ihr Sexsymbol-Image, sondern auch darauf zurückzuführen, dass sie beim Aussprechen ihres neuen Namens ins Stottern geriet und nur „Mmmmm“ herausbrachte. Ein anderer Mythos besagt, dass sie während der Werbetour von *Love Happy* nach der Bedeutung des Spitznamens *Mmmmm-Girl* gefragt wurde. Als Antwort gab sie, dass manche Leute nicht pfeifen konnten und deshalb „Mmmmm“ machten. In einem Fernsehinterview (1955) mit Edward R. Murrow gab sie an, den Spitznamen aufgrund ihres ersten Textes in einem Film erhalten zu haben. Dieser Text lautete nämlich „Mmmmm“ in *Scudda Hoo! Scudda Hay* (1948), der letztendlich dem Schnitt zum Opfer fiel.¹⁷⁴

Mythen und Gerüchte bestimmten Marylins Image und ihre Wahrhaftigkeit als Star. Ihr wurden Affären, Schwangerschaften, Abtreibungen, Schönheits-Operationen, falsche Mütter und Väter angedichtet. Man spricht vom Mythos *Marilyn Monroe*, von ihrem mythenreichen Leben, ihrer Kindheit und ihrem Tod, der, hätte er geklärt werden können, kaum einen Mythos dahinter aufweisen würde.

Was der Mythos im Allgemeinen bedeutet, erfährt man in Roland Barthes *Mythen des Alltags*:

„Zu Beginn muß jedoch deutlich festgestellt werden, daß der Mythos ein Mitteilungssystem, eine Botschaft ist. Man ersieht daraus, daß der

¹⁷² Vgl. Victor, 2000. S. 196

¹⁷³ Vgl. ebenda. S. 261

¹⁷⁴ Vgl. ebenda. S. 201

Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form.¹⁷⁵

Mit dem Versuch, den Mythos als Ding und nicht als Wort zu definieren, fährt Barthes fort:

„[...] da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden. Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht. Es gibt formale Grenzen des Mythos, aber keine inhaltlichen. Alles kann also Mythos werden? Ich glaube, ja, denn das Universum ist unendlich suggestiv.“¹⁷⁶

Mythos bedeutet somit die Suggestion der Umwelt, da man von informellen Botschaften durch die Medien, der Film- und Fernsehgesellschaft beeinflusst wird. Eine weitere Aussage besagt, dass der Mythos beziehungsweise die Mythologie nur eine geschichtliche Grundlage haben kann, denn¹⁷⁷ „[...] der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der ‚Natur‘ der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen.“¹⁷⁸ Diese Aussage als Botschaft kann nicht nur aus Mündlichem, sondern auch aus Geschriebenem oder aus Darstellungen bestehen. Somit sind Filme und Fotografien, aber auch Reportagen, Berichte in Zeitungen etc. Träger der mythischen Aussage. Ein dreidimensionales Schema wird dem Mythos zugesprochen, bestehend aus dem Bedeutenden, dem Bedeuteten und dem Zeichen. Als sekundäres semiologisches System besteht die Einheit des genannten Schemas aus dem einfachen Status einer Ausdrucksweise.¹⁷⁹ Neue Geschichten, die in den Mythos gepflanzt werden, von Sinn und Form des Mythos genährt, vervollständigen das Bild des Mystischen, so wie das Bild des Mystischen bei Marilyn Monroe.¹⁸⁰ Indes hat der Mythos einen imperativen und einen interpellatorischen Charakter, was bedeutet, dass er verpflichtend-fordernd und gleichzeitig einbringend, Einspruch erhebend ist.¹⁸¹

¹⁷⁵ Barthes, 1964. S. 85

¹⁷⁶ Vgl. ebenda. S. 85

¹⁷⁷ Ebenda S. 86

¹⁷⁸ Ebenda. S. 86

¹⁷⁹ Vgl. ebenda. S. 92

¹⁸⁰ Vgl. ebenda. S. 100

¹⁸¹ Vgl. ebenda. S. 106

„Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau. Er deformiert. Der Mythos ist weder eine Lüge noch ein Geständnis. Er ist Abwandlung.“¹⁸²

Als Abwandlung wird der Mythos als Faktensystem bezeichnet, „während er doch nur ein semiologisches System darstellt.“¹⁸³ So wird die mediale Darstellung von Marilyn, ihre Mimik, wenn sie vor der Presse auftritt oder im Film zu sehen ist, als Sündhaftigkeit und gleichzeitig als gefahrlose Unschuld gezeigt.

Der Mythos lebt von Projektion des Publikums auf den Star, die durch die falsche Wahrhaftigkeit entsteht, die ein Star mit Fotografien, Filmrollen und mit Stars erschaffenden Hollywood produziert. Der Star verbirgt dabei sein wahres Ich und lässt der Projektion des Publikums, die ihre Träume und Fantasien auf die Leinwandfiguren projiziert, freien Lauf.¹⁸⁴

„Als Hollywood in den 50er Jahren die Psychologie entdeckte, sank die Bedeutung der Diva. Erst die expressive Entäußerung ‚echter‘ Emotionen fordernde Spielweise des Actor's Studio, dann die Interview-Marathons, denen sich heute jeder Star zur Vermarktung seines neuesten Films unterwerfen muß, zerstörten den Mythos des unerreichbaren Besonderen. Jeder Mensch ein Künstler, jeder Star ein Mensch wie du und ich ...“¹⁸⁵

Dies bedeutet wiederum, dass das von Marilyn anerkannte *Actor's Studio* unter anderem für die Entmythisierung der Stars durch das Zeigen seiner „echten“ Wahrhaftigkeit verantwortlich ist. Die stilisierten Gesten eines Stars werden durch die Darstellung des Menschlichen vom Mythos zum „Anti-Mythos“ entkräftet.¹⁸⁶

Dennoch hat Marilyn es geschafft, schon zu Lebzeiten ihren Mythos nachhaltig unsterblich zu machen. Die Auswirkungen sind zahlreiche Mutmaßungen über ihren Tod in diversen Biografien und verschiedene Versionen ihrer Lebensgeschichte. Ob Mythos oder Mystik, beides ist mit der Person Marilyn Monroe verstrickt und verstärkt das Interesse der Öffentlichkeit bis heute.

¹⁸² Barthes, 1964. S. 112

¹⁸³ Ebenda. S. 115

¹⁸⁴ Vgl. Engelmeier, 1993. S. 100

¹⁸⁵ Ebenda. S. 100

¹⁸⁶ Vgl. ebenda. S. 100

4 Marilyn Monroe im Film

„This is our world, the world of Marilyn on-screen forever, Sugar dazzling in a tight skirt, spontaneous before the camera, good for the shareholders, funny, vulnerable, sunk in passion for saxophone players, bursting with soft, Veronese fleshiness, her torso a jazz riff, her eyes pools of light. And the world of Marilyn off, screaming in quiet desperation, swallowing the pills and not making it to the telephone.“¹⁸⁷

„Es gab eine Liebesaffäre zwischen ihr und der Kamera. Und sie war einmalig.“¹⁸⁸

Es war Liebe auf den ersten Blick: Marilyn Monroe und die Kamera, ganz gleich, ob für Film- oder Fotoaufnahmen. Diese Liebesaffäre wird von einer außergewöhnlichen Magie umrankt, die damals, wie heute auf der Leinwand oder am (Flatscreen-) Fernseher zu sehen ist, wenn man einen ihrer Filme sieht. Ihre fantastische Präsenz auf der Leinwand, ihre ikonenhafte „Struwel“-Friseur, ihre weichen Körperkonturen, ihre Mimik mit dem bebenden Mund, all diese Einflüsse tragen zur Mythisierung der Marilyn Monroe im Film bei, obgleich die Studios (*Twentieth Century Fox*, *MGM*) ebenso am Strang gezogen haben, indem sie eine Kategorisierung bzw. Stereotypisierung an dem Konstrukt *Marilyn Monroe* vornahmen. Immer wieder musste sie die blonde, naive, dumme Kindsfrau spielen, mit zarter Stimme und zappeligen Gang, deren primäres Ziel es war, reiche Männer um den Finger zu wickeln und aus ihnen Profit zu schlagen. Ein weiteres ihrer Ziele ist ihre Körperlichkeit, die es gilt, so oft und vorteilhaft, wie möglich, in Szene zu setzen. Um den männlichen Zuschauern die im Kapitel 2 beschriebene Kastrationsangst zu nehmen, kommt das *dumbe-blonde*-Prinzip zum Zug, welches dem männlichen Publikum das Gefühl geben soll, geistige Oberhand zu behalten. Marilyn Monroe, am Höhepunkt ihrer Karriere als Filmstar, glich dem zu Celluloid gewordenen Klischee und wurde zu einer Parodie ihrer selbst. Sie hat den Aufstieg vom Starlet zur Kino-Ikone geschafft, „[...] weil ihre naiv-direkte Weiblichkeit als Gegenbild zum spießigen

¹⁸⁷ Herwitz, 2008. S. 13

¹⁸⁸ Wilder. In: Crowe, Cameron. 2000 S. 165

Muff der 50er Jahre taugte [...]“¹⁸⁹ An dieser Stelle ist einen kurze Streifzug durch Marilyns Filmrepertoire nötig, um ihre Image-Bildung im Film besser darzustellen.

Nach ihrem endgültigen Durchbruch durch einen Kurzauftritt im Marx-Brothers-Film *Love Happy* (1949) sowie der kleinen Rolle der Angela in *The Asphalt Jungle* (1950) folgten, nach etlichen Nebenrollen und Kurzauftritten, wie in *All About Eve* und in *Clashes By Night* (1952, Marilyns erster Film, bei dem sie vor dem Filmtitel erwähnt wurde), folgte eine Hauptrolle in *Don't Bother to Knock* (1952).

Durch ihren harten Knebelvertrag bei der *Twentieth Century Fox* wurde sie in Filmen besetzt, ohne vorher gefragt zu werden, denn sie musste das Pensum der Filmanzahl erfüllen. Meistens musste sie die gleichen, oberflächlichen Charaktere verkörpern, statt „richtige Rollen“ zu bekommen, wo sie ihr schauspielerisches Repertoire beweisen hätte können.

Ihr eigentliches Film-Debut hatte Marilyn Monroe als Betty, mit schon blondiertem Haar, in *Scudda Hoo! Scudda Hay!* (1948). Sie schreitet aus der Kirche, während die beiden Hauptdarstellerinnen June Haver und Natalie Wood davor stehen. Sie grüßt Rad McGill (June Haver) mit einem saloppen „Hey Rad!“ und verschwindet sofort wieder aus dem Bild. Diese Szene wurde jedoch gänzlich aus dem Film geschnitten und kommt somit in der Endversion gar nicht vor.

In ihrem zweiten Film *Ladies of the Chorus* (1948, dt. *Ich tanze in dein Herz*) hatte sie ihre erste Hauptrolle als Peggy Martin, Tochter von Mae Martin, gespielt von Adele Jergens, die damals nur 9 Jahre älter war als Monroe. Gemeinsam treten sie im Film als Revue-Girls in New York auf, wo die alternde Bubbles, ehemaliger Star der Revue, versucht, Peggy durch organisierte Dates mit einem Mann zu verkuppeln. Die Mutter Mae ist jedoch sehr darauf bedacht, jegliche Verehrer ihrer Tochter von ihr fern zu halten, wodurch sich Peggy von ihr kontrolliert fühlt. Als Bubbles ihre Mutter Mae beleidigt, beginnt Peggy, um ihre Mutter zu schützen, eine Schlägerei. Daraufhin kündigt Bubbles in der Revue und Mae, die ihren Platz einnehmen soll, schickt Peggy als neuen Revue-Star auf die Bühne.

¹⁸⁹ Engelmeier, 1993. S. 114.

Rasch etabliert sie sich als neuer Star der Revue und erhält regelmäßig Orchideen von einem unbekannten Verehrer. Der reiche Randy Brooks steckt dahinter und bald darauf werden sie ein Paar. Nach einem Heiratsantrag von Randy will Peggy erst einwilligen, wenn er ihre Mutter Mae um Einverständnis gefragt hat. Diese ist nicht begeistert von der Verlobung und eröffnet Randy ihre eigene Lebensgeschichte: Sie selbst war in jungen Jahren der Star der Revue und ebenfalls verliebt in einen reichen Mann. Nachdem sie ihn geheiratet hat und von ihm mit Peggy schwanger war, akzeptierte seine Familie ihre Herkunft als Revue-Girl nicht und annullierten die Ehe. Mae musste von da an alleine für ihr Kind sorgen, zog nach New York und startete ein Neues Leben als eines von vielen Mädchen in einer Revue-Show.

Randy jedoch versichert Mae, dass er die Herkunft von Peggy seiner Familie nicht verschweigen wird. Auf der Hochzeitsfeier jedoch beginnt das Dilemma, als der Pianist Peggy als „Königin der Revue“ bezeichnet und sie damit demaskiert. Geschockt reagiert die Gesellschaft, bis die Mutter von Randy fälschlicher Weise angibt, selbst ein Revue-Girl gewesen zu sein. Die Situation kehrt sich zum Guten, denn die Akzeptanz ist von nun an auf Peggys und Maes Seite. Randy und Peggy werden ein akzeptiertes Paar und Mae entdeckt ihre Liebe zu ihrem Bühnenpartner, der ebenfalls anwesend ist, kommt mit ihm zusammen.

Interessant ist jener Aspekt, dass die vollendete Verwandlung zu Marilyn Monroe zum Zeitpunkt des Films noch nicht stattgefunden hat. Dennoch erkennt man schon einige Züge, die sich in ihren späteren Filmen fortsetzen sollten, exempli causa ist sie erstmals in der Rolle des Revue-Girls zu sehen, singend und tanzend. Die zwei von ihr interpretieren Lieder mit den Titeln *Anyone Can See I Love You* und *Every Baby Needs A Da-Da-Daddy* unterstreichen ihre jugendliche Erotik und ihre Inszenierung als Kindfrau. Während des zuletzt genannten Lieds tanzt sie mit dem Rest des Chors mit einer Puppe und wechselt hierbei zwischen der Mutterrolle und der Rolle des Kindes. Außerdem mimt sie schon die blonde Schönheit und Sexbombe, jedoch fehlt das typische Marilyn-Make-Up: Liedstrich am Ober- und Unterlied, rote Lippen zu einem Schmolmund geformt. Man erkennt ebenso die jugendhafte Marilyn Monroe, die sich mit Mimik, Ausdruck, Stimme und Bewegung von dem Star Marilyn Monroe deutlich unterscheidet. *Ladies of the Chorus* war ihr erster und einziger Film bei der

Columbia nach Vertragsunterschrift im März 1948, nachdem ihr erster Vertrag bei der *Twentieth Century Fox* nicht verlängert wurde.

Marilyns Karriere war geprägt von meist derselben Rolle der dummen, naiven, blonden Kindsfrau. Sie war sich ihrer Erscheinung und Wirkung auf das Publikum bewusst und nutzte die Naivität als komisches Element in ihren Darstellungen. Um als Starlet voranzukommen, musste sie mit ihrem von Natur aus schönem Aussehen auffallen, um berühmt zu werden. Diese Andersartigkeit, unterstützt durch Frisur und Make-up, unterschied sie von den restlichen Schönheiten und erlangte die Aufmerksamkeit der Studiobosse, die in ihr großes Potential sahen. Die Kategorisierung zur *dumb blonde* erfolgte durch die Kombination aus ihrem konstruierten Starkörper, ihrer Sexualität in Form von figurbetonter Kleidung, ihrem Gang, ihre Gestik (Schlafzimmerblick, bebende Lippen, Lächeln) und dem Rollenrepertoire. Ihre Haarfarbe von brünnete auf blond spielt dabei keine unbedeutende Rolle. Andreas Jacke konnotiert die symbolische Bedeutung einer Blondine:

„Die Blondine ist eine primär männliche Klassifizierung eines bestimmten Frauentyps, welcher in unserer Kultur mit den Attributen von Naivität, Offenheit, Sanftheit und Verführung versehen worden sind. So gesehen ist blond sein mehr eine Lebensphilosophie als nur eine Haarfarbe. Da bei vielen Blondinen die Haarfarbe künstlich mit Wasserstoffsuperoxyd in übertriebener Form hergestellt wird, wie auch bei Monroe, versuchen offensichtlich viele Frauen, diesem Lebensstil äußerlich nachzukommen oder nur ein Cliché nachzuahmen, ohne dafür den Charakter wirklich mitzubringen.“¹⁹⁰

Als sich die brünnete Norma Jeane in die blonde Marilyn Monroe verwandelte, schien sie sich entfremdet zu fühlen. Ihre Natürlichkeit wurde durch eine Künstlichkeit ersetzt und übrig blieb eine große Verwirrung ihrer Identität.¹⁹¹

„Sie wurde zu einem Bild, zum imaginären Typus eines Sujets, mit dem sie sich zunächst gar nicht identifizieren konnte. Sie wanderte in den kulturell codierten Schauplatz ein und trat das tradierte Hollywooderbe an, das sie über ihre Haarfarbe spezifizierte und rezipierte.“¹⁹²

¹⁹⁰ Jacke, 2005. S. 25

¹⁹¹ Vgl. ebenda. S. 25

¹⁹² Ebenda. S. 25

Die Film-Studios und insbesondere die Medien sind für die Image-Bildung eines Stars verantwortlich. Während dieses Prozesses wird der Star aufgrund seines Aussehens kategorisiert und stereotypisiert. Das Screen-Image wird dem privaten Image angepasst und die Publicity versucht dieses Image konstant zu bestärken.¹⁹³

„The star becomes a symbol to an unseen mass audience whose only contact with him/her is through the indirect means of the media.“¹⁹⁴

Im Fall von Marilyn konzentrierte sich die Publicity auf ihre sanfte Stimme, ihren „horizontalen Gang“, ihre figurbetonte Kleidung, ihre halb-geschlossenen Augen und ihren halb-geöffneten Mund. Ihr off-stage-Image beruht ebenso auf Zitaten und humorvolle Aussagen, die sie in Interviews oder auf Pressekonferenzen getätigt hat. Dies Aussagen nannte man *Monroeisms*.¹⁹⁵ Ihr Sinn für Humor ließ sich perfekt mit ihrem Film-Stereotyp der *dumb blonde* vereinen. Ereignisse, wie Promotions für ihre neuen Filme, ihre Heirat mit Joe DiMaggio, die Korea-Hochzeitsreise, ihre Scheidung, ihre Probleme mit dem Studio, ihre Heirat mit Arthur Miller, ihr Treffen mit Queen Elizabeth II, ihre Scheidung von Miller, diverse Fotografien von ihr, publiziert in Magazinen und der Rauswurf aus ihrem unvollendeten Film *Something's Got to Give* sind Nachrichten, die das Image des Stars Marilyn Monroe prägen und ihn als interessante Persönlichkeit aufwerten, da er es wert ist, Teil der Berichterstattung zu sein.¹⁹⁶

Die Authentizität eines Stars steht in Verbindung mit dem Image und geht mit seiner Lebensgeschichte einher. So ist das öffentliche Bekanntwerden Marilyns Vergangenheit und Kindheit von essentieller Bedeutung für ihre Authentizität und löst den Beschützerinstinkt der ganzen Welt aus. Das Publikum sucht immer nach der Wahrhaftigkeit des Stars und will diese erforschen.

„The basic paradigm is just this – that what is behind or below the surface is, unquestionably and virtually by definition, the truth. Thus features on stars which tell us that the star is not like he or she appears to be on screen serve to reinforce the authenticity of the star image as a whole. And, very often, films made subsequent to a particular exposé will

¹⁹³ Vgl. Harris. In: Gledhill, 1991. S. 40

¹⁹⁴ Ebenda. S. 40

¹⁹⁵ Vgl. Victor, 2000. S. 241

¹⁹⁶ Vgl. ebenda. S. 43

incorporate the truth revealed by the exposé as part of authentication of the star in her/his next film.“¹⁹⁷

Ebenso beinhaltet Authentizität das Bewusstsein, den Star als reale Person mit Bedürfnissen und Fehlern zu sehen. Die Echtheit wird dem *Screen-Image* angepasst, sodass die Suggestion entsteht, der Star wäre in Wirklichkeit so, wie er auch im Film gezeigt wird. Charakterzüge der Rolle im Film verschwimmen mit den realen Charaktereigenschaften und das Publikum erkennt dies als Authentizität des Stars.¹⁹⁸

Anhand von drei ausgewählten Filmen soll durch eine Analyse einerseits die Komplexität und Vielseitigkeit Marilyns Darstellungs- und Inszenierungsformen und andererseits ihr stereotypes Rollenmuster der *dumb blonde* aufgezeigt werden.

4.1 The Seven Year Itch (1955)

Die Story

The Seven Year Itch (1955), zu Deutsch *Das Verflixte siebente Jahr*, handelt von dem, was der Titel schon verrät: dem siebten Ehejahr, welches geprägt ist von der ständig lauernden Gefahr, fremd zu gehen, wenn die Frauen und Kinder am Land auf Sommerfrische sind und ebenso von der Projektion der Gedanken des Mannes auf die Ehefrau.

In der ersten Szene sieht man einen Indianer-Stamm. Die Männer stehen am Ufer und winken ihren Frauen nach, während sie sich nach einer jungen, attraktiven Frau umdrehen und ihr folgen. Es wird das Thema Ehebruch deutlich dargeboten, welches mit einem kritischen Auge darauf den gesamten Handlungsverlauf begleitet.

Richard Sherman, gespielt von Tom Ewell, begleitet in der darauf folgenden Szene seine Frau Helen (Evelyn Keyes) und seinen Sohn Ricky (Butch Bernard) zum Bahnhof, um sie nach Main auf Sommerfrische zu schicken, während er im heißen

¹⁹⁷ Dyer. In: Gledhill, 1991. S. 136.

¹⁹⁸ Vlg. ebenda. S. 136

New York bleibt, um seinen Geschäften nachzugehen. Er setzt sich zum Ziel, den Saufgelagen und der Liebeleien, denen sich die anderen „Strohwitwer“ seiner Zeit hingeben, zu frönen. Er wird von Helen nochmals daran erinnert, nicht zu rauchen und nichts zu trinken, was er ihr artig verspricht. Sie steigt mit Ricky in den Zug ein und die erste Szene wiederholt sich, denn alle „alleingelassenen Männer laufen einer attraktiven Frau hinterher. Richard Sherman jedoch besinnt sich wieder seiner Vorsätze, löst sich von der Männergruppe und ein Voice-over-Kommentator beschreibt Richard Shermans Arbeitsstelle, ein Verlag für Groschenromane und andere Bücher. Erneut wird das Klischee des untreuen Ehemannes aufgegriffen, die traditionelle, konservative, amerikanische Ehe ins Visier genommen und persifliert.

Doch seine guten Vorsätze lösen sich in Luft auf, als er das sinnliche Mädchen, gespielt von Marilyn Monroe, welches in die Wohnung der Kaufmans ober ihm gezogen ist, kennenlernt. Es betört ihn mit seiner atemberaubenden Jugendlichkeit, gepaart mit seiner Sexualität und Naivität. Hier bekommt das *dumme Blondchen* seine Bühne und Richard Sherman darf sein Gegenspieler sein, der ihm schon beim ersten Kennenlernen verfallen ist. Als Beweis für Helen, ein begehrten Mann zu sein, begibt er sich in eine Fantasiewelt, redet mit Helen, die nicht anwesend ist und stellt sich fiktive Situationen vor, in denen attraktive Frauen ihn um den Finger wickeln wollen, mit ihm schlafen wollen, ihn begehren und sich ihm gänzlich hingeben. Doch all dies nützt nichts, ist seine Aussage dahinter, denn er wäre Helen immer treu gewesen und habe diese Tatsache auch nicht vor zu ändern. Beruhend auf einem Missgeschick des Mädchens, welches versehentlich einen Blumenstock von seinem Balkon hinunter schmeißt, der dann auf Richards Terrasse landet und ihn nur knapp verfehlt, lädt Richard es auf ein Getränk in seine klimatisierte Wohnung ein. Sein Hintergedanke dabei ist, das Mädchen, welches Schauspielerin ist und in einem Werbespot für Zahnpasta zu sehen ist, zu verführen. Helen ruft ihn auch noch aus Main an und erzählt ihm vom Abendessen mit dem gemeinsamen Bekannten Tom MacKenzie (Sonny Tufts). Richard reagiert eifersüchtig, lässt sich dies jedoch nicht anmerken und beendet kurz darauf das Telefonat.

Während er auf das Mädchen wartet, malt er sich eine eindeutig sexuelle Situation aus, in der das Mädchen die *femme fatale* mimt und ihm verfällt, nachdem er das zweite Klavierkonzert von Sergei Rachmaninow am Klavier spielt. Als das Mädchen dann tatsächlich in seiner Wohnung ist, scheint die Situation anders zu verlaufen, als geplant, denn während eines Kuss-Versuchs, den es nicht erwidert, kippen beide von der Klavierbank und fallen zu Boden. Peinlich berührt von diesem Missgeschick bittet Richard das Mädchen zu gehen und wird von nun an von schlimmen Gedanken geplagt. Er befürchtet, dass dieser Vorfall durch das Weitererzählen des Mädchens an die Öffentlichkeit oder gar an seine Frau geraten könnte. In seinem Büro angekommen bittet er seinen Chef, Urlaub zu bekommen, um zu seiner Frau nach Maine zu fahren. Dieser lehnt seinen Antrag ab und erzählt enthusiastisch von seinem Strohwitwer-Dasein. Enttäuscht geht Richard wieder in sein Bürozimmer und führt seine Fantasie, das Mädchen könnte alles ausplaudern, fort, bis ein Wissenschaftler Dr. Brubaker (Oskar Homolka), der sein Buch „Der Mensch und das Unbewusste“ bei ihm publizieren lassen möchte, hereinkommt. Richard erzählt dem Doktor von seinem Erlebnis mit dem Mädchen. Währenddessen bemerken beide ein stetes Zucken des linken Daumens von Richard.

Wenig später hat er jedoch sich und seine Fantasien wieder besser im Griff, nachdem er Helen angerufen hat, die jedoch nicht im Haus war und stattdessen vom Babysitter die Benachrichtigung bekommt, dass er Rickys Paddel nachschicken solle. Er habe auch vom Babysitter erfahren, dass Helen eine Heuwagenfahrt mit Tom MacKenzie und weiteren Leuten unternimmt. Auf diese Information hinauf reagiert Richard abermals eifersüchtig und misstrauisch Helen gegenüber. Aber auch diese Stimmung ist bald vorüber und Richard schlendert vergnügt nach Hause. Kurz begrüßt er das Mädchen, welches sich gerade die Haare bei offenem Fenster föhnt. Er widersteht ihm und ist fest entschlossen, sich heute nicht der Versuchung, mit ihm etwas zu unternehmen, hinzugeben. Stattdessen überkommt des Duschvorgangs ein böser Gedanke, der Helen mit Tom MacKenzie küssend auf dem Heuwagen zeigt. Richard ist wütend, denn er denkt, der Gedanke ist real. Er nimmt diese verkehrte Realität als Ausrede dafür, sich doch mit dem Mädchen erneut zu verabreden. Als er es anruft und vorschlägt, mit ihm Essen und anschließend ins Kino zu gehen, sagt es der Verabredung zu.

Wenig später aus dem Kino schlendernd, betört ihn das Mädchen, welches ein weißes Nack-holder-Kleid trägt, abermals, indem es sich über den U-Bahn-Schacht stellt und sich vom Luftzug, der das Kleid neckisch hoch weht, erfrischt.

Richard lädt es danach auf Cocktails und Erfrischung in seine klimatisierte Wohnung ein. Doch der Nachbar Mr. Kruhulik (Robert Strauss) stört ihre Zweisamkeit und vermutet, dass Richard eine Liebelei mit dem Mädchen hätte. Richard klärt jedoch die Situation auf, erzählt ihm, dass ihm nur der Topf mit der Tomatenpflanze hinunter gefallen sei und dass Mr. Kruhulik ihm helfen könnte, diese wieder in das Kaufman-Apartment hinauf zu tragen.

Da jedoch Richards Wohnung und die der Kaufmans, in der das Mädchen über den Sommer wohnt, durch eine Türe verbunden sind, schleicht sich das Mädchen später, als Richard gerade das vergessene Paddel von seinem Sohn verpackt, in seine Wohnung. Die Quintessenz davon ist, dass es letztendlich in seinem Bett die Nacht verbringt und Richard auf der Couch nächtigt. Am nächsten Morgen, während es noch schläft, macht Richard Frühstück für zwei. Er wird wieder von einer schlimmen Fantasie heimgesucht, in der Helen ihn kaltblütig erschießt. Wieder erwacht aus dieser Fantasie, erhält er vom mittlerweile ebenfalls erwachten Mädchen Zuspruch und kommt wieder zu einem Kuss.

Erneut gestört werden beide durch das vehemente Klingeln der Türe, hinter der sich Tom MacKenzie verbirgt. Er möchte bloß Rickys Paddel abholen, um es nach Main zu bringen, doch Richard wird wütend. Er denkt, dass seine Fantasie über Helen und Tom als Liebespaar real geworden ist und schlägt ihn mit der Faust direkt ins Gesicht. Daraufhin bricht MacKenzie bewusstlos zusammen und wird auf Richards Anweisung von Mr. Kruhulik hinausgetragen. Das Mädchen gibt ihm noch einen Abschiedskuss und Richard läuft ohne Schuhe, jedoch mit dem Paddel in Richtung Bahnhof, wo er den nächsten Zug nach Main nehmen will, um zu Helen und Ricky zu fahren. An dieser Stelle endet der Film mit einem *Happy End*, denn Richards Ehe ist gerettet.

Hintergründe und Analyse

„Der Film zeichnet ein Bild von der Ehe als vermeintlich sakrosankte Institution und setzt sich mit Fragen nach Ehe und Treue auseinander. Die Doppelmoral, die differierenden moralischen Ansprüche, die Richard Sherman an sich und seine Frau stellt, werden kritisch beleuchtet.“¹⁹⁹

The Seven Year Itch zeigt eingeschränkt Billy Wilders unverkennbare und charakteristische Handschrift durch die kritische Auseinandersetzung und Betrachtung der Ehe als fesselnde Institution mit vielen Pflichten und nur mäßiger Liebe. Nach dem gleichnamigen Theaterstück, in dem Tom Ewell ebenfalls die Hauptrolle des Richard Sherman spielte, schrieb er als Produzent für die *Twentieth Century-Fox* gemeinsam mit George Axelrod das Drehbuch. Wilder verarbeitete gerne Theaterstücke, da er in ihnen ein fertiges Handlungskonstrukt fand, welches er filmisch gut überarbeiten konnte. Die Zuseher wurden jedoch mit Hilfe von riesigen Werbeplakaten durch die Illusion getäuscht, man würde Marilyn Monroes Unterhöschen in jener ikonenhaften Szene über dem U-Bahn-Schacht sehen. Aus Angst vor Zensurproblemen des *Hays Codes*²⁰⁰ wurde diese prekäre Szene entfernt und mit einer im Studio aufgenommenen Szene, in der die Kamera während des Luftzugs hinunter schwenkt und man letztendlich nur ihre Beine anstatt des Höschens sieht, ersetzt. Der Rest obliegt der Fantasie des Zusehers.

In der Szene, in der Marilyn ihren ersten Auftritt bestreitet, hat sich Wilder ein gutes Intro für sie ausgedacht. Man sieht sie zuerst hinter einer mit einem durchsichtigen Vorhang versehenen Eingangstüre und kann vorerst nur ihre Konturen erkennen. Der Zuschauer kann schon erahnen, was auf ihn zukommen wird und zwar der Anblick geballter Weiblichkeit, umhüllt von einem hautengen, weiß-gepunkteten Kleid, als wäre sie darin eingenäht worden. Sie entschuldigt sich vorerst für die Störung, hat ihren Hausschlüssel vergessen und ist deswegen auf Richards Hilfe angewiesen. In der linken Hand den Ventilator, in der rechten eine Einkaufstüte tragend stellt sie sich als das Mädchen von „Nebenan“ vor, welches in die über Richards liegende Wohnung der Kaufmans vorübergehend gezogen ist. Die Eingangstüre geht zu und das Kabel des Ventilators verfängt sich in der Türe. Dieses kleine Missgeschick zählt zu Marilyns inszenierter Tölpelhaftigkeit im Film. Genau

¹⁹⁹ Naumann, 2011. S. 221

²⁰⁰ „Der Hays Code (oder Production Code) war eine Zusammenstellung von Richtlinien zur Herstellung von US-amerikanischen Spielfilmen im Hinblick auf die moralisch akzeptable Darstellung besonders von Kriminalität und sexuellen Inhalten.“ (Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Hays_Code)

diese tritt hier ganz deutlich zu Tage. Sie kann auch als Eigenschaft das menschliche Scheitern konnotiert, hebt ihre immer wiederkehrenden Charakterzüge hervor, ebenso wie das Unvollkommene, welches der Zuschauer an ihr so liebenswert findet. Diese Charakterzüge der *dumb blonde* und ihre körperlichen Vorzüge stehen konträr zueinander, denn einerseits verkörpert sie als Sexbombe das leichte Mädchen, welches ihr perfektes Aussehen vor ihrer Intelligenz stellt, von jedem Mann begehrt und umworben wird. Andererseits wirkt das Mädchen aufgrund seiner Naivität und Tollpatschigkeit verletzlich, einfältig, stupide und gilt nur als Accessoire des männlichen Protagonisten. Dennoch ist die Rolle des namenlosen Mädchens eine der nachhaltigsten in Marilyns Karriere, nicht zuletzt deswegen, weil ihre U-Bahn-Schacht-Szene zu einer Ikone geworden ist.

Während Richard Sherman seine Augen nicht von dem Mädchen abwenden kann, schreitet es in langsamen, wiegenden Schritte die Stufen hinauf – ein höchst erotischer Moment, bedenkt man, dass ihr Gesäß eine halbe Minute lang fast die Hälfte des Bildes einnimmt. In dem Moment ist es um Richard geschehen. Dieser versucht von nun, das Mädchen mit allen Mitteln der Verführung.

„Einfallsreichtum und Fantasie treffen hier auf Hemmungen und Naivität. Wilders Instrumentalisieren eines Gegenstands wie die Klimaanlage zur Verführung einer Frau dient als komisches Grundelement des Films. In seiner Fantasie sieht sich der durchschnittliche Sherman als begehrter Frauenverführer.“²⁰¹

Die versteckte Message dahinter ist, mit einem Augenzwinkern versehen, dass auch durchschnittliche Männer mit durchschnittlichem Aussehen und Lebensstil eine Sexbombe wie Marilyn Monroe verführen können, ganz nach dem Prinzip des Pin-up Girls.

The Seven Year Itch zeichnet ein Bild des siebenten Ehejahres, welches durch das verhängliche Spiel zwischen Fantasie und Begehren, Projektion und Realität ins Wanken gerät. Marilyn verkörpert den zu Fleisch gewordenen Männertraum, die süße Versuchung der Untreue, die idealisierte Frau, zumal Wilder seine erfundenen Charaktere immer wieder mit Schauspielerinnen besetzt hat, deren eigene

²⁰¹ Naumann, 2011. S. 223

Persönlichkeit die der Filmfigur ähnelt oder zumindest Bezug dazu findet.²⁰² Marilyn spielt im Film ein Mädchen, welches seine Vorzüge auf kindlich-naive Weise präsentiert, als ob es nicht wüsste, welche Wirkung dies auf die Männerwelt erzielt. So erzählt es Richard, dass es seine Unterwäsche im Kühlschrank aufbewahrt, um kühle Erfrischung in der heißen Wohnung zu erlangen. Diese Vorstellung der gekühlten Unterwäsche am Körper des Mädchens lässt Richards Nacken erstarren. Der Zuschauer bemerkt während dieser Konversation schnell, dass das Mädchen, verdeckt durch Balkonpflanzen, nicht bekleidet ist, was seinem Charakter noch mehr Erotik und dem Zuschauer mehr Fantasie verleihen soll. Das Mädchen erzählt davon, früher Fotomodell gewesen zu sein und beschreibt ein freizügiges Foto von sich. Jetzt sei es jedoch eine junge, aufstrebende Schauspielerin, die am Beginn ihrer Karriere steht. In Wirklichkeit stand Marilyn damals auf dem Höhepunkt ihrer Schauspiel-Karriere, zumal die Vergangenheit des Mädchens als Fotomodell durchaus Parallelen zu Marilyns Vergangenheit als Pin-up-Model darstellt.

In einer weiteren Szene, bei der Richard und das Mädchen aus dem Kino spazieren und sich „The Creature in the Black Lagoon“ angeschaut haben, bemitleidet es die Kreatur und begründet dies damit, dass sie doch nur von den Menschen geliebt werden wolle. Es beschreibt die Kreatur folgendermaßen: „He was kind of scary-looking. But he wasn't really all bad. I think he just craved a little affection. You know, a sense of being loved and needed and wanted.“²⁰³ Geliebt, gebraucht und gewollt zu werden sind Sehnsüchte und Wünsche, die die größte Gemeinsamkeit Marilyns mit ihrer Rolle des Mädchens aufweisen.

„Ihre ganze Ausstrahlung ist Verführung, was für Richard auch nicht durch ihre naive, reine Art und ihre Suche nach Sensibilität, Nähe und Respekt – und keinesfalls nach einem sexuellen Abenteuer – minimiert werden kann. Diese Gegensätzlichkeit ihrer Ausstrahlung und ihres Aussehens gegenüber ihrer Art und ihren Wünschen beherrscht den Film – umso mehr durch die Besetzung Marilyn Monroes.“²⁰⁴

Als Richard das Mädchen auf einen Drink in sein gekühltes Apartment einlädt und er auf es wartet, vervollständigt Richards Fantasievorstellung von dem Mädchen das, was der Zuseher beim Anblick von ihm, gekleidet als *femme fatale*, gierig nach

²⁰² Vgl. Naumann, 2011. S. 223

²⁰³ The Seven Year Itch. Min. 01.11.20

²⁰⁴ Naumann, 2011. S. 230

sexuellen Taten Richards, folgert. Es kommt zu einem leidenschaftlichen Kuss. Der weitere Verlauf der beiden lässt sich an Richards Blick ablesen, der wieder in der Realität gezeigt wird, schwelgend in seiner Vorstellung. Seine Fantasie inkludiert auch eine Vorliebe vom Mädchen für Rachmaninow, welche sich dann in der Realität in Luft auflöst. „Der Übergang in Richards Fantasiewelt wird jeweils durch Überblendungen und Schwenke der Kamera eingeleitet.“²⁰⁵

Beim erstmaligen Betreten der Wohnung erzählt es über sein Missgeschick mit der heruntergefallenen Tomatenpflanze. Dabei erwähnt es naiv, dass es die Pflanze am Balkon mit einem Cocktail-Shaker gießen muss, da kein Gartenschlauch vorhanden ist. Wenig später und nicht minder naiv schildert es davon, in der Badewanne geschlafen zu haben, um die Hitze besser zu überstehen. Sie wollte das Tropfen des Wasserhahns stoppen, indem sie ihre große Zehe als Stoppel benutzte und schließlich mit ihr im Hahn stecken blieb. Der Installateur musste kommen und sie daraus befreien. Eine absurde und höchst appetitliche Vorstellung für Richard, hieße dies doch, dass der Installateur das Mädchen nackt gesehen hätte. Doch dem Mädchen war dieser Vorfall nur deshalb peinlich, weil es seine Fußnägel nicht lackiert hatte - Naivität gepaart mit gewitzter Stupidität. Richard kann diese kindlich-naiven, reinen Charakterzüge kaum glauben und wiegt sich beruhigt in diesen, welche ihm die Sicherheit geben, nicht ertappt zu werden.

Es bestärkt seine Männlichkeit, indem es sich leicht von ihm beeindrucken lässt. Dies macht ihn wieder potent und projiziert es am Ende auch auf seine Frau Helen.

Richard wird immer wieder von der Realität eingeholt, sei es durch Anrufe von Helen, die mit Eifersuchtsattacken Richards einhergehen oder das vergessene Paddel von seinem Sohn, welches auch als Erinnerung und Sinnbild der zum Gegenstand gewordenen Ehe fungiert. Es erinnert ihn auch immer wieder an sein Treuegelübte, das er Helen gegenüber im Zuge ihrer Heirat gegeben hat und ist hin- und hergerissen zwischen der Treue und der abenteuerlichen, jugendlichen Untreue beziehungsweise der ungezwungenen Freiheit und der damit einhergehenden Ungebundenheit.

²⁰⁵ Naumann, 2011. S. 230

Das Mädchen verlässt für kurze Zeit seine Wohnung, um mit Champagner, Kartoffelchips und einem fabelhaft körperbetonten, weißen Kleid wiederzukommen. Es bittet Richard, die herunterhängenden Träger des Kleides rückwärts zu fixieren. Diese fürsorgliche, intime Geste ist in der Regel eigentlich für schnelle Bekanntschaften Tabu und sorgt deshalb bei beiden für einen prickelnden Moment. Als Richard nun die Champagner-Flasche öffnen soll und ihm sein Können beweisen will, bleibt er nach dem ungeschickten Öffnen mit dem Finger, den er als Stoppel der überlaufenden Flasche verwendet, stecken. Das Überlaufen des Champagners kann auch als das Überlaufen der Erotik gedeutet werden, wobei die Flasche als phallisches Symbol fungiert.²⁰⁶ Das Mädchen versucht, ihn aus seiner misslichen Lage zu befreien. Es geht ihm zur Hand, zieht an der Flasche und fällt nach dem erlösenden Erfolg zu Boden. Davor entdeckt es den Ehering an seinem Finger und die Tatsache von Richards Ehe wird zögerlich aufgedeckt. Doch das Mädchen zeigt sich begeistert, denn es säße doch nicht mitten in der Nacht mit einem unverheirateten Mann am Boden und tränke Champagner, ohne die Gewissheit der Ehe im Hintergrund zu haben. Viel zu groß wäre die Gefahr, von ihm sexuell bedrängt zu werden. „Sure, with a married man, it's all so simple. I mean, it can't possibly ever get drastic.“²⁰⁷ Es erzählt ihm, dass sich alle Männer immer unsterblich in das Mädchen verlieben und es heiraten wollen. Dabei sieht es die Ehe so, wie Richard sie gerade erlebt, als eine gefängnisähnliche, spießige, beengende Institution, mit wenig Liebe, einer Herrscherin über Gut und Böse namens Helen und vielen Verpflichtungen. Für solch eine Institution fühle es sich noch zu jung und zu abenteuerlich. Das Mädchen spricht das aus, was Richard über die Ehe denkt und fühlt.²⁰⁸

Außerdem ist es sich ihrer Wirkung auf das männliche Geschlecht keinesfalls bewusst und erzeugt mit belanglosen Erzählungen ihres Alltags sexuelle Erregung und Fantasien bei Richard.²⁰⁹

„Ihre Naivität vermittelt Richard das Gefühl, ihr leicht imponieren und sie beeindrucken zu können, was ihn wiederum in seiner Männlichkeit bestärkt. Sie ist diejenige, die ihn, im übertragenen Sinne, wieder potent

²⁰⁶ Vgl. Naumann, 2011. S. 237

²⁰⁷ The Seven Year Itch. Min 44.57

²⁰⁸ Vgl. Naumann, 2011. S. 237

²⁰⁹ Vgl. ebenda. S. 235

macht, nachdem er sich selbst – jedoch projiziert auf seine Frau in ihrem Fantasie-Dialog – seine Männlichkeit aberkannt hat. Doch ihre Naivität entwaffnet ihn zugleich und entkräftet das Bild, das er von sich zu vermitteln versucht.“²¹⁰

Das Mädchen beherrscht das Spiel der unerreichbaren Sexbombe perfekt und ist gleichzeitig für einen Durchschnittstypen wie Richard zum Greifen nah. Die Annäherungsversuche Richards bemerkt es nicht, vermittelt ihm aber dennoch das Gefühl, ein begehrenswerter Mann zu sein, der seine Schwächen zu seinen Stärken macht und es damit theoretisch erobern könnte. Die sexuelle Spannung, die sich durch den ganzen Film zieht, wird lediglich durch die Küsse des Mädchens abgeschwächt, jedoch keineswegs entladen.²¹¹

„You look to me like a big Rachmaninoff girl.“²¹²

In Richards Fantasie kann er das Mädchen mit Rachmaninows *zweitem Klavierkonzert* begeistern und letztendlich auch verführen. Es gibt sich dem Stück und Richard gänzlich hin. In der Realität ist dem Mädchen Rachmaninow ob des Mangels an Bildung und Intellekt kein Begriff. Nachdem Richard es darauf anspricht, eine Rachmaninow-Kennerin vor sich zu haben, erwidert es nur verwundert: „I do? That’s funny, because I don’t know anything about music.“²¹³ Naiv stellt es folgendes fest: „This is what they call classic music, isn’t it?“²¹⁴, „I can tell, because there is no vocal.“²¹⁵ Ein weiterer Kussversuch Richards wird von dem Mädchen nicht erwidert und ignoriert.

„Die Gegensätze des Gesagten und Gezeigten, des Gewünschten und Geschehenen, des Anspruchs und der Wirklichkeit, der Selbst- und Fremdwahrnehmung – all dies trägt auf Bild- und Tonebene zur Komik bei. Richard kann dem Mädchen nicht imponieren, da sie seine subtilen Verführungstaktiken nicht versteht, sie ihm seine plumpen Versuche nachsieht und ihn reizend findet, obwohl er sich lächerlich gemacht hat.“²¹⁶

²¹⁰ Naumann, 2001. S. 235

²¹¹ Vgl. ebenda. S. 235

²¹² The Seven Year Itch. Min. 46.34

²¹³ The Seven Year Itch. Min. 46.37

²¹⁴ The Seven Year Itch. Min. 46.54

²¹⁵ The Seven Year Itch. Min. 46.58

²¹⁶ Naumann, 2011. S. 238

Als sie wenig später am Klavier sitzen und den Flohwalzer vierhändig spielen, stürzen sie nach einem weiteren missglückten Küss-Versuch Richards von der Klavierbank. Peinlich berührt bittet Richard das Mädchen daraufhin seine Wohnung zu verlassen, wobei es nichts von dem ganzen Malheur mitbekommen hat. So teilt es ihm nach dem Sturz mit: „What happend? I kind of lost track!“²¹⁷. Beschämt von seinem gescheiterten Versuch, bittet er das Mädchen zu gehen. Genau das tut es dann auch, jedoch nicht, ohne ihm zu sagen, dass es ihn sehr nett findet.

Als Richard am nächsten Tag im Büro ist, plagen ihn wilde Gedanken über den gestrigen Abend. Er fantasiert verschiedene Szenarien, in denen das Mädchen den Kussversuch wie eine Vergewaltigung darstellen lässt und es dem Installateur erzählt. Die Geschichte macht die Runde und erreicht auch Helen in Main. Letzten Endes reißt seine Fantasie ab und ebenso sein Wunsch, noch einmal einen Versuch der Untreue zu starten. Er ruft Helen an, um von dieser seine Fantasie als Realität bestätigt zu bekommen, doch er erreicht bloß die Babysitterin von Ricky, die von Helen ausrichten lässt, er solle nicht vergessen, Rickys Paddel nach Main zu schicken. Erleichtert darüber, dass Helen nichts von dem Mädchen und dem Vorfall weiß, jedoch eifersüchtig, dass sie mit Tom MacKenzie essen ist, geht er dennoch vergnügt nach Hause. Beim Hauseingang trifft er das Mädchen, welches beim Fenster steht und sich die Haare in einem weißen Negligé neckisch föhnt. Er grüßt es, ist aber entschlossen, sich nicht mehr von seiner Schönheit und Jugendlichkeit hinreißen zu lassen. Doch wenig später findet er die nächste Ausrede, um sich mit dem Mädchen zu treffen. Er stellt sich vor, dass Helen und Tom MacKenzie küssend und sich liebend auf einem Heuwagen liegen und schwört danach Rache. Kurz darauf ruft er das Mädchen an, um sich mit ihm zum Essen und Kino zu verabreden.

Gleich darauf folgt die berühmteste Szene in diesem Film, die auch die Bildikone von Marilyn Monroe geprägt hat. Sie beginnt, als Richard und das Mädchen aus dem Kino schlendern und über den zuvor gesehenen Film „The Creature from the Black Lagoon“ diskutieren. Der Film handelt von einem „Kiemenmenschen“, halb Mensch, halb Fisch, welcher für ein Expeditionsteam zur tödlichen Bedrohung wird.²¹⁸

²¹⁷ The Seven Year Itch. Min. 51.26

²¹⁸ Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Schrecken_vom_Amazonas

Genauso, wie Richard zur sexuellen Bedrohung für das Mädchen und letztendlich für sich selbst wird.

Richard und das Mädchen gelangen an einen U-Bahnschacht. Als die U-Bahn unterirdisch einfährt, weht die dadurch erzeugte Luft das weiße Neckholder-Kleid spielerisch hoch – ein äußerst erotischer Moment, wahrscheinlich der erotischste des ganzen Films. Dieses Spektakel wurde später als der *Monroe-Effekt* bezeichnet, insbesondere deshalb, weil die Szene im Film das perfekte Beispiel für einen starken Aufwind an Hochhausfassaden ist, lässt man den U-Bahnschacht außen vor. Der *Monroe-Effekt* lässt Windböen entstehen und wurde nach der im Film gezeigten Szene benannt. Er ist seit dem bekannt für das Hochwehen der Kleidung von Passanten, wenn diese auf die böigen Aufwinde, die sich am Fuße von Fassaden der Hochhäuser bilden, treffen. Dies passiert meist an heißen Tagen.²¹⁹

Die spielerische, kindliche Reaktion des Mädchens auf den Luftzug der U-Bahn steht konträr zu ihrer sexuellen Ausstrahlung und ihrem perfekt proportionierten Körper. Es ist jenes gewisse Etwas, welches Richard so unheimlich aufregend findet und welches ihm Frau und Kind vergessen lässt.

„Do you feel the breeze of the subway? Isn't it delicious?“²²⁰

In Wirklichkeit jedoch ist solch ein Luftzug, von einem U-Bahnschacht kommend, ein eher warmer und somit keineswegs erfrischend. Wilder mit seinem Sinn für Illusionen auf der Leinwand, und Marilyn mit ihrer überzeugenden Darstellung, haben es geschafft, die Zuseher mit ihrer Filmwelt zu täuschen.

„Sie kamen aus dem Kino, erinnere ich mich, und dann kam das Ding, kam die kalte Luft hoch. Das war absolut getürkt. Die Luft, die da wirklich hochkommt, ist heiß. Viel heißer. Total getürkt, aber die Leute glauben es. Es ist allen egal. Aber dann wurde eine richtig große Sache daraus ... es verkaufte den Film.“²²¹

Es kommt zu einem Kuss, gefolgt vom nächsten. Richard trickst das Mädchen aus, indem er wissen möchte, ob die Zahncreme, für die es wirbt, auch wirkt. Das Mädchen hat hierbei, wie auch im ganzen Film, keine sexuelle Hintergedanken und

²¹⁹ Kohlbecker, 2011. S. 135

²²⁰ The Seven Year Itch. Min. 01.11.34

²²¹ Crowe, 2000. S. 164

möchte Richard bloß das von ihm beworbene Produkt gut verkaufen - wieder eine Situation, bei der man seine Naivität auch als Stupidität auslegen kann.

In einer späteren Szene möchte es in einer kühlen Umgebung nächtigen, da es, geplagt von der Hitze in der Wohnung der Kaufmans, seit Tagen schon nicht geschlafen habe. Als es im Fauteuil sitzt und Selbstgespräche führt, zeigt es sich in einer entspannten Haltung, hat einen Arm nach oben gestreckt und knabbert lasziv an ihrem Finger. Daraufhin bittet es Richard darum, im Fauteuil schlafen zu dürfen. Dieser ist hingegen geschockt, kann ihr aber seinem Wunsch nicht abschlagen und stimmt zu. Plötzlich stört der Nachbar Mr. Kruhulik erneut ihre Zweisamkeit und entdeckt dabei das Mädchen im Stuhl. Peinlich berührt erklärt Richard ihm die Situation und bittet ihm, des Mädchens heruntergefallene Tomatenpflanze wieder in seine Wohnung zu tragen. Somit ist er erneut einem Seitensprung-Versuch entgangen und ist in seiner Wohnung wieder allein und treu. Er genießt die Stille und fängt an, Rickys Paddel mit Zeitungspapier zu verpacken, als plötzlich die Verbindungstüre zwischen seiner und des Mädchens Wohnung aufgeht und selbiges in einem weißen Nachthemd vor ihm steht. Nun könne es endlich, ungeachtet dessen, was die anderen wohl über seinem Besuch denken würden, bei ihm übernachten.

Die darauffolgende Szene zeigt einen auf der Couch schlafenden Richard, dessen Daumen wieder zu zucken begonnen hat. Der Film endet wenig später in einer Odyssee zwischen Richard, Tom MacKenzie, der Rickys Paddel abholen möchte und dem Mädchen, welches das Frühstück für beide vorbereitet. Er schlägt in seinem Eifersuchtswahn Tom MacKenzie, bittet Mr. Kruhulik, ihn aus seiner Wohnung zu tragen und überlässt dem Mädchen seine Wohnung, um dann zu Helen und Ricky nach Main zu fahren. Er möchte sich nicht länger den Versuchungen des Mädchens hingeben und seinen von Schuld und schlechtem Gewissen geplagten Fantasien ein Ende setzen.

„Die Erkenntnis, er könne Frau und Kind verlieren, lässt Richard endgültig zur Besinnung kommen. Seine Abwendung von Manhattan und dem Mädchen und der Rückkehr zur Familie ist jedoch nur teilweise Liebe und Loyalität geschuldet. Angst, Schuld und Unsicherheit tragen einen großen Teil dazu bei.“²²²

²²² Naumann, 2011. S. 243

Marilyns Rolle als das Mädchen ohne Namen, jedoch mit seichem Charakter und einem großen Herz für gewöhnliche Nichtsnutze, wurde ihr zur fatalen Manifestierung des *dumbe-blonde*-Images, welches sie nicht mehr losließ. Auch die berühmte U-Bahnschacht-Szene wurde ihr zum Verhängnis, denn einerseits wurde Marilyn durch diese in den Olymp der Sexbomben-Göttinnen befördert, andererseits hatte sie mit ihrem eifersüchtigen Mann Joe DiMaggio zu kämpfen.

Zu diesem Zeitpunkt war ihre Ehe schon am Ende. Sie wurde durch die öffentliche Aufmerksamkeit, die Marilyn zuteilwurde, nicht verbessert. Billy Wilder kommentierte dieses Massen- und Medienspektakel der sich inszenierenden Marilyn Monroe folgendermaßen:

„Ich konnte an Joe DiMaggios Gesicht ablesen, wie schlecht es um die Ehe stand. Mir war von Anfang an klar, dass diese Ehe nicht funktionieren konnte. Besonders aber während dieser einen Szene vor dem Theater. Jedes Mal, wenn ihr Kleid hochflog, wandte er sich ab.“²²³

In *The Seven Year Itch* trug sie die ganze Zeit über ausschließlich helle Kleidung, bevorzugt in der Farbe Weiß, was sich in der ersten Szene ihres Auftritts bestätigt. Sie ein weißes, enganliegendes Kleid mit schwarzen Tupfen. In den weiteren Szenen sieht man sie in einem hellrosaroten Hausanzug, dann wechselt sie zu einem engen weißen Kleid und schließlich das berühmte weiße Neckholder-Kleid mit Faltenrock-Optik. Als sie die Türe zu Richards Apartment öffnet und somit eine große Grenze, die des Fremdgehens, überschreitet, in sein Reich eindringt, trägt sie ein hochgeschlossenes, weißes Nachtkleid, welches trotzdem ihre Vorzüge nicht vergessen lässt. Es soll dabei ihre Unschuld gepaart mit ihrer reizvollen, sexuellen Ausstrahlung, die Jugendlichkeit verspricht, hervorgehoben werden, ohne ihre weiblichen Kurven außer Acht zu lassen.

Ihre Inszenierungsstrategien kommen hier eindeutig zur Geltung: Stupide Blicke, wenig Intellekt und Bildung, dafür viel Sexappeal und Naivität, das ikonenhafte Marilyn-Lächeln, ihre perfekt in Szene und Kleidung gesetzte Figur, gekoppelt mit ihrer Mimik und Gestik. Marilyn wollte keine „Schubladen“-Rollen mehr haben, musste sich aber dem Studio gegenüber, welches die Rolle für sie auserwählt hat, geschlagen geben und inszenierte diese Rolle so, als hätte sie die dumme Blondine

²²³ Crowe, 2000. S. 163

es von ihr erwartet wurde. Außerdem war dies ihr erster Billy-Wilder-Film, den sie als Regisseur äußerst schätzte.

4.2 Some Like It Hot (1959)

Als „funniest film ever made“ ist er als Meilenstein in die Filmgeschichte eingegangen. *Some Like It Hot* (deutscher Titel: *Manche mögen's heiß*) ist das Meisterwerk von Billy Wilder (Regie und Drehbuch) und I. A. L. Diamond (Drehbuch) - ein geniales Duo, welches die besten Komödien der fünfziger Jahre erschuf.

Jene ertragreiche Zusammenarbeit begann 1957, Wilder stets als Regisseur, Drehbuchautor und Prozent und Diamond als sein Co-Produzent/Drehbuchautor fungierend, mit dem Film *Love in the Afternoon/Ariane* (deutscher Titel: *Liebe am Nachmittag*). Es folgten insgesamt elf weitere Filme, die allesamt Kassenerfolge wurden.

Nach einer Vorlage von dem 1951 entstandenen, deutschen Schwarzweißfilm *Fanfare der Liebe*, eine Neuverfilmung unter der Regie von Kurt Hoffmann, schrieben Wilder und Diamond das Drehbuch zu *Some Like It Hot*. Die ursprüngliche Geschichte stammt von Robert Thoeren und Michael Logan, die für den französischen Film *Fanfare d'Amour* (1936) das Drehbuch gestalteten.

Some Like It Hot ist eine Persiflage auf Gangsterfilme, Melodramen und die gehobene Gesellschaft. Der Filmtitel spielt nicht nur auf die „schnelle“, deswegen „heiße“ Jazz-Musik im Film an, sondern vorrangig auf die Sexbombe Marilyn Monroe, die in ihrer Rolle als naive Sugar Kane eine schauspielerische Glanzleistung in der Komik der *dumme blonde* darbietet. Unter dem Arbeitstitel *Not Tonight, Josephine*²²⁴ wurde der Film im Sommer 1958 in Kalifornien gedreht, obwohl die Geschichte teils in Chicago und teils in Florida spielt. Als Hauptdrehort fungierte das *Hotel del Coronado* in San Diego, ein 1888 eröffnetes Strand-Resort im viktorianischen Stil, welches im Film das *Semiole Ritz Hotel* darstellte. Wilder begann die Dreharbeiten mit einem unfertigen Drehbuch, welches im Laufe und während der Produktion

²²⁴ Der Titel wurde auch im Dialog in *Some Like It Hot* eingearbeitet und blieb selbst nach der Umbenennung in *Some Like It Hot* bestehen.

immer wieder verändert und überarbeitet wurde. Tony Curtis verarbeitete die Drehzeit in seinem Buch *Making of Some Like It Hot*:

„One thing I found interesting: they would start a picture with an incomplete script. As they were making the picture, they saw it go in directions they hadn't expected, and they wanted to be able to follow that lead. I know this happened on our picture.“²²⁵

Die Vermischung der Komödie mit Elementen aus Gangsterfilmen, wie Mord und Mafia-Schießereien, löste zunächst bei den Produzenten Empörung und Befremdung aus. Man konnte sich nicht vorstellen, dass eine Komödie mit dramatischen Elementen kompatibel genug ist, um die Handlung für die Zuschauer glaubwürdig erscheinen zu lassen.

„Der Produzent David O. Selznick warnte Wilder, dass Maschinenpistolen und Männer in Frauenkleidern im gleichen Film niemals funktionieren würde. Dieser Rat war ein Zeichen für Selznicks altmodische Ansichten und seinen schwindenden Instinkt für den Geschmack des Publikums.“²²⁶

Wilder parodiert die verschiedenartigen gesellschaftlichen Werte, indem er die reiche und die arme Schicht gegenüberstellt und sie miteinander konfrontiert. Die Maskerade scheint hier die einzige Lösung für die zwei Hauptcharaktere Joe (Tony Curtis) und Jerry (Jack Lemmon) zu sein, die nach einer Verwicklung in die Mafia-Gesellschaft flüchten müssen, um am Leben zu bleiben.²²⁷ In der Welt von Wilder ist nichts so, wie es vorerst scheint. So spielt er mit der tragischen Komik, indem er die Tragik eines Charakters ernst nimmt und filmisch aufgreift, andererseits wiederum in ernstesten Themen einen komödiantischen Umgang findet - die perfekte Komposition aus Kritik und Sarkasmus.

„Die Wildersche Welt fordert ihre Helden. Die Charaktere, oftmals Einzelgänger mit ungewöhnlichen Moralvorstellungen, dienen dem Regisseur auf tragische oder komische Weise für seine Darstellung der (Selbst-) Täuschung der Menschen. Die Figuren sind (bedingt) wandlungsfähig, doch das Durchbrechen alter Strukturen gestaltet sich schwierig. Es scheint doch nicht so einfach zu sein mit dem Neubeginn, der eine Verbesserung verspricht. Identität ist nichts Starres – Persönlichkeit ist etwas, das sich entwickelt – und darin sieht Wilder eine

²²⁵ Curtis, 2009. S: 41

²²⁶ Hopp, 2003. S 122

²²⁷ Vgl. Naumann, 2011. S. 331

Chance. Wenn die Menschen bewegt bleiben, gibt es Möglichkeiten der Veränderung, denn die Grundverhältnisse sind bereits festgeschrieben und nur schwerlich zu erschüttern. Wobei Wilder keine Angst davor hat, auch an den Säulen der Gesellschaft zu rütteln.“²²⁸

Wilder möchte die Zuschauer in seine Welt entführen, in der sie den infantilen Blick wiederentdecken. Jenen Blick, der „[...] das Leben so sehen will, wie es nicht ist“²²⁹. Die Abbildung der Realität durch seine glaubwürdigen Charaktere, die geprägt sind von zwischenmenschlichen, wie gesellschaftlichen Problemen, von Schwierigkeiten und Fehlverhalten und letztendlich auch von Momenten des Glücks, meistens durch das Finden der großen Liebe, war ihm immer ein Anliegen.²³⁰

Die Story

Some Like It Hot spielt in den „Roaring Twenties“ zur Zeit der Prohibition im Februar 1929. Ein einschlägiges Jahr, in dem das organisierte Verbrechen in Chicago seinen Höhepunkt erreicht. Der Saxophonist Joe (Tony Curtis) und der Bassist Jerry (Jack Lemmon), verfolgt von ständigen Geldsorgen und Schulden, spielen gerade in einer Flüsterkneipe, als diese nach einer Polizei-Razzia geschlossen wird. Von der Razzia entkommen und frierend in den eisigen Straßen von Chicago umherwandernd, da sie ihre Mäntel gepfändet haben, nehmen sie einen Job an, der nur mit dem Auto zu erreichen ist. Sie leihen sich von Joes weiblicher Bekanntschaft einen Wagen aus und werden, während sie in die Garage gehen, Zeugen des Valentins-Massaker, bei dem sich der Mafia-Boss *Gamaschen-Colombo* (George Raft) für den Verrat und der daraus resultierenden Razzia an *Zahnstocher-Charlie* (George E. Stone) rächt und letztendlich ihn und seine Kumpanen erschießen lässt. Die beiden Musiker können fliehen und nehmen aus Angst, von der Mafia entdeckt und erschossen zu werden, einen ausgeschriebenen Job in der Damenkapelle *Sweet Sue's Society Synkopers* an. Damit beginnt die Maskerade für Joe und Jerry, denn sie verkleiden sich als Frauen mit den Decknamen Josephine (Joe) und Daphne (Jerry), ihre einziger Ausweg, um der Mafia zu entkommen. Unter der Leitung der resoluten Sweet Sue (Joan Shawlee) und dem einfältigen Manager Beinstock (Dave Barry) reisen sie mit

²²⁸ Naumann, 2011. S. 43

²²⁹ Ebenda. S. 43

²³⁰ Vlg. Ebenda. S. 43

dem Zug nach Florida, wo die Kapelle einem Engagement im *Seminole Ritz Hotel* nachgeht. Währenddessen lernen die als Frauen getarnten Männer die zum Ensemble gehörende, Ukulele spielende Sängerin Sugar Kane Kowalczyk (Marilyn Monroe) kennen und sind fortan betört von ihrer dümmlichen Naivität, ihrer überragenden Schönheit und ihren weiblichen Rundungen. Joe/Josephine verliebt sich Hals über Kopf in Sugar, während Jerry/Daphne, ebenfalls schmachmend nach Sugar, von einem lüsternen Millionär Osgood Fielding III (Joe E. Brown) umworben wird.

„Lass es wahr sein, lass es wahr erscheinen. Und nimm nicht mit hinein, selbst bei einer Farce wie Manche mögen's heiß, was nicht wahr ist. Ich stelle mir vor, es gibt einen Idioten wie Osgood Fielding wirklich. Dass es so einen alten Trottel tatsächlich gibt. Und von da aus mache ich weiter.“²³¹

Um Sugar, deren Angewohnheit es ist, sich in Brille tragende Millionäre oder Saxophonspieler zu verlieben, zu beeindrucken, stiehlt Joe/Josephine bei der Ankunft in Florida den Koffer von Bienstock und verkleidet sich abwechselnd als junger und zugleich impotenter Öl-Millionenerbe Shell Junior und als Josephine. Prompt fällt Sugar, die vorgibt, aus der Oberschicht zu stammen, auf den Schwindel herein und verliebt sich in Shell Öl Junior alias Joe, den sie mit heißen Küssen dazu bringt, seine Impotenz zu besiegen. Eine zeitgleich im selben Hotel stattfindende Mafia- Tagung, getarnt als Konferenz der Freunde der italienischen Oper, überschattet die Liebes-Idylle in Florida durch Joes und Jerrys Todesangst. Geleitet wird die Tagung vom Mafia-Oberhaupt, dem kleinen Bonaparte (Nehemiah Persoff), der den Tod seines Freundes *Zahnstocher-Charlie* vergelten will und *Garmaschen-Colombo* mit seiner Bande von einem sich in einer Geburtstagstorte versteckendem Todesschützen erschießen lässt. Joe und Jerry, die erneut unfreiwillige Zeugen dieses Massakers geworden sind, müssen nun vor dem versammelten Syndikat flüchten und entkommen durch ein geschickt eingefädelt Treffen am Pier mit Osgood Fielding III. Ihm verspricht Jerry/Daphne die Heirat und so können die beiden Männer dank ihm, noch immer als Frauen verkleidet, jedoch verbal demaskiert, mit Sugar an Board und Osgood der Mafia entfliehen, in eine neue Zukunft steuernd.

²³¹ Wilder. In: Crowe, 2000. S. 144

Hintergründe und Analyse

Schon Shakespeare hat, genauso wie Billy Wilder, die körperliche Maskerade in seinen Komödien als Mittel zur geistigen Befreiung der Hauptcharaktere eingesetzt und gestattet dabei geistige Weiterentwicklung.²³² Der inszenierte Rollen- und Geschlechtertausch war zu jener Zeit, zu der *Some Like It Hot* entstanden ist, ein eher tabuisiertes Konfliktthema, mit dem man insbesondere im Film behutsam umgehen musste.²³³ Billy Wilder und I.A.L. Diamond gelang es, „[...] das Thema zu verdichten, komische mit melancholischen, zutiefst rührenden Momenten abzuwechseln und dabei stets die unterschwellige Gefahr, in der die beiden Protagonisten schweben, spürbar aufrecht zu erhalten.“²³⁴

„Es sind nicht nur die Verkleidungen und das Schlüpfen in eine andere Rolle, sondern darüber hinaus die damit einhergehenden Folgen von Sein und Schein, von falschen und richtigen Annahmen der Menschen untereinander. Die auf den ersten Blick schlichte Geschichte besticht bei genauem Hinsehen durch ihre Vielschichtigkeit. Dabei spielt der Film sowohl mit schnellen, schlagfertigen wie intelligenten Dialogen als auch mit vielfältigen Gegensätzen der Handlung, Orte und Figuren: Komödie und Gangsterfilm, kaltes Chicago und sommerliches Florida, alternde, lüsterne Millionäre und leichtgläubige junge Frauen, sexuelle Aufgeladenheit und romantische Verführungen.“²³⁵

Some Like It Hot ist eine verwirrende Verwechslungskomödie mit Screwball²³⁶-Charakter, bei der nicht Liebe und Reichtum, sondern allen voran Menschlichkeit Priorität hat. Denn durch „den Geschlechtertausch, der nicht nur optisch vollzogen wird, sondern im Verlauf auch psychische Veränderungen bei Joe und Jerry mit sich bringt, wird die Geschlechterfrage auf eine soziale Identifikationsebene gehoben.“²³⁷ Wilder und Diamond wollten die gesellschaftlichen Konventionen eines pruden und doppelmoralischen Amerikas parodieren und gleichzeitig kritisch beleuchten, obgleich die sexuelle Identität eine soziale Funktion aufgreift.²³⁸ Der erste Moment im

²³² Vgl. Hopp, 2003. S. 122 und Naumann, 2011. S. 332

²³³ Ebenda. S. 122

²³⁴ Naumann, 2011. S. 331

²³⁵ Ebenda. S. 332

²³⁶ Die Screwball-Komödie ist eine Unterkategorie der Filmkomödie Hollywoods und zeichnet sich durch den Geschlechterkrieg, Tempo, Wortwitz und Dialoglastigkeit aus. (Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Screwball-Kom%C3%B6die>)

²³⁷ Naumann, 2011. S. 332

²³⁸ Vgl. Naumann, 2011. S. 332

Film, wo Joe in die weibliche Rolle schlüpft, wird in jener Szene dargestellt, in der Joe seinen Agenten Mr. Sig Poliakoff (Billy Gray) anruft und mit einem weiblichen, hohen Ton seine Stimme verstellt.

In der nächsten Einstellung sieht man nur die Beine der beiden Männer, allerdings schon verkleidet in Strümpfen und Stöckelschuhen, den Bahnsteig entlang stolpernd. Dabei üben sie Auftreten und Mimik der Weiblichkeit.²³⁹ Während Joe sich trotz Stöckelschuhe gut bewegen kann, hält sich Jerry nur schwer auf den Beinen und knickt während des Gehens unentwegt um, was die Komik der Maskerade unterstreichen soll. Die Zuschauer sollen mit der nächsten Aufnahme, die die Männer als Frauen von vorne zeigt, überrascht werden. Tony Curtis erinnert sich:

„He [Billy Wilder] started with a camera dolly rolling behind us, showing our legs as we tried to walk in high heels. Then he let us walk a bit before cutting to a front angle. That's what made him a great director. He showed the audience something that it didn't expect to see before showing it just enough of what it needed to see.“²⁴⁰

Diese Körperkomik wird durch das unterschiedliche Können der beiden verkleideten Männer, auf Stöckelschuhe laufen zu können, noch verstärkt.²⁴¹

„Jack and I [Tony Curtis] had been practicing how to walk in high heels for what felt like weeks, but we were still having trouble. Billy didn't mind. 'It can't be too good,' he said. 'It has to be kind of awkward for the audience to be in on the joke, to really get a laugh out of it.'“²⁴²

Damit sich die Zuseher vom ersten Lacher erholen können, setzte Wilder daraufhin einen weiteren *Shot*, in dem er wieder die trippelnden Männerbeine in Stöckelschuhen zeigt.²⁴³

Kurz darauf folgt der erste, pompöse Auftritt von Marilyn als Sugar Kane, der durch eine eigene Musikkomposition aus Trompetenklängen als Erkennungsmelodie unterstützt wird. Diese Erkennungsmelodie ertönt bei fast jedem Auftritt Sugars, um ihre erotische Ausstrahlung hervorzuheben. Sie stöckelt ebenfalls den Bahnsteig entlang und bewegt dabei im hüftenwackelnd Wiegen ihren Körper in die Richtung

²³⁹ Vgl. Naumann, 2011. S. 336

²⁴⁰ Curtis, 2009. S. 74

²⁴¹ Naumann, 2011. S. 336

²⁴² Curtis, 2009. S. 75

²⁴³ Vgl. ebenda. S. 75

ihres Zugabteils. Unterstrichen werden ihre Körperlichkeit, ihre Erotik und ihr Auftritt als Star durch den aus dem Zug strömenden Dampf, der ihr in der folgenden Einstellung seitlich auf den Po bläst, wobei zuerst ebenfalls nur die untere Partie der Beine gezeigt wird, bevor die Kamera auf ihren ganzen, von hinten gezeigten Körper schwenkt. Erschrocken vom plötzlichen Dampf läuft sie nun schneller weiter. Joe und Jerry beobachten diese Szene und kategorisieren sie als das perfekte Beispiel weiblichen Verhaltens. Jerry, entzückt von Sugars Antlitz, entgegnet Joe daraufhin: „Look at that. Look how she moves. That’s just like Jell-O on springs. They must have some sort of build-in motor or something. I tell ya, it’s a hole different sex.“²⁴⁴

Ohne diesen Dampf, der das Erscheinen von der Sexbombe Marilyn Monroe hervorhebt, wäre diese Szene nur halb so wirkungsvoll. Monroe war es auch, die sich beim Ansehen der ersten Kopien nicht gefiel, da sie meinte, es würde noch das gewisse Etwas bei ihrem Auftritt fehlen. Prompt überlegten sich Wilder und Diamond in der Nacht vor dem erneuten Filmen der Szene den Gag mit dem Dampf. Sie erinnerten sich an den gemeinsam produzierten Film mit Marilyn, *The Seven Year Itch* (1955), wo der Dampf aus dem U-Bahn-Schacht ihr weißes Kleid hoch weht und verwendeten es abgeändert als Element wieder – mit Erfolg.²⁴⁵

„He [Billy Wilder] had Marilyn walk beside the train again. As she passed the space between two coaches, steam shot out and goosed her. The steam was funny, even if it should have come from the engine. With comedy, you play it fast and hope no one notices things like that. But it punctuated her entrance.“²⁴⁶

Die Charaktere der als Frauen verkleideten Männer beginnen sich zu entwickeln, als Jerry, der Geraldine heißen soll, sich als Daphne vorstellt, zum Missfallen von Joe. Während Joe als Josephine eher zurückhaltend stille und biedere Charakterzüge annimmt, entwickelt sich Jerry als Daphne aufbrausend und ungehalten laut. Ganz im Gegensatz zu ihren Charakterzügen als Männer, denn hier ist Joe der selbstsüchtige Frauenheld und Jerry der passive, tollpatschige Versager. Somit schließt Jerry mit seiner weiblichen Identität als Daphne jene Lücke der vorlauten, draufgängerischen Person, die er als Mann nicht zustande bringt und wird als

²⁴⁴ Some Like It Hot, Min. 24.24

²⁴⁵ Vgl. Curtis, 2009. S. 79

²⁴⁶ Ebenda. S. 80

Daphne das weibliche Pendant zu Joe.²⁴⁷ Dieser wiederum entdeckt durch sein Verkleidungsspiel als Josephine und Öl-Erbe gleich zwei Seiten seines Charakters wieder, die selbstlose und die selbstsüchtige Seite.²⁴⁸ Denn selbstlos nimmt er sich Sugars Problem mit den Saxofon-Spielern an, hat Mitleid mit ihr, möchte sie am liebsten aus der Misere retten und ihr ein schönes Leben in Wohlstand bieten. Andererseits möchte er sie unbedingt erobern und tut alles dafür, indem er ihr abermals eine falsche Identität vorspielt und sie damit belügt – die selbstsüchtige Seite an ihm kommt zum Vorschein.

Jerry konstatiert als Daphne die einflussreiche Seite in ihm und erfährt, indem Osgood Fielding III ihm den Hof macht und ihm Ehe und Reichtum verspricht, die Wichtigkeit von Sicherheit in einer Beziehung, die einen genauso hohen Stellenwert hat, wie das passende Geschlecht.²⁴⁹ Jerrys eigenes Geschlecht gerät in jenem Akt des Films in Vergessenheit²⁵⁰, nachdem er die Mädchen der Kapelle begrüßt und später Sugar auf der Toilette kennenlernt. Sie stellt sich mit den Worten „I am Sugar Kane.“²⁵¹ vor. Er vergisst seine weibliche Rolle und flüstert Joe zu: „Boy, would I love to borrow a cup of that sugar.“²⁵², woraufhin ihm Joe wütend packt und beide festgemachten Büste von Jerry abreißt, ein konträres Zeichen zur Kastration.

Die beiden Protagonisten müssen nicht nur die weibliche Rolle glaubwürdig spielen, sondern auch „[...]ihre männlichen Sehnsüchte und ihre Identität ablegen“²⁵³.

Erinnert an den Grund ihrer Maskerade werden Joe und Jerry immer durch die Löcher in Jerrys Bass. Jerry, der unentwegt durch die weiblichen Schönheiten in männliche Versuchung gerät, flüstert Joe zu: „How about that talent, huh? It's like fallin' into a tube of butter.“²⁵⁴ Joe erwidert scharf: „Watch it, Daphne!“²⁵⁵, um ihn an die Maskerade als Frau zu erinnern. Jerry lässt sich jedoch nicht davon abbringen, weiter zu schwärmen: „When I was a kid, Joe, I used to have a dream, I was locked

²⁴⁷ Vgl. Naumann, 2011. S. 337

²⁴⁸ Vgl. Hopp, 2003. S. 122

²⁴⁹ Vgl. Ebenda. S. 122

²⁵⁰ Vgl. Naumann, 2011. S. 333

²⁵¹ Some Like It Hot, Min 28.18

²⁵² Some Like It Hot, Min. 29.34

²⁵³ Naumann 2011, S. 337

²⁵⁴ Some Like It Hot, Min. 26.59

²⁵⁵ Some Like It Hot, Min. 27.01

up overnight in a pastry shop. And there was goodies all around.“²⁵⁶ Joe erwidert darauf hin: „Listen to me: no butter, no pastry. We’re on a diet.“²⁵⁷ Jerry beruhigt sich wieder und möchte seinen Mantel auf die Notbremse hängen. Joe bemerkt dies und macht ihn lautstark darauf aufmerksam. Die Notbremse wird hier zum immer wiederkehrenden Element der Komik, welches später nochmals angewendet wird. Als die Mädchen in Jerrys Kojen eine Party auf engstem Raum veranstalten, wird Jerry von den Mädchen gekitzelt und er ebenso die Bedrohung seiner Standhaftigkeit wittert, zieht er, überfordert mit der Situation, die Notbremse. Alle Mädchen fallen darauf hin aus der Kojen und dieses Schauspiel symbolisiert gleichzeitig die Eskalation der Lage.

Joe und Jerry entwickeln außerdem durch die weibliche Rolle, in die sie schlüpfen, eine neue Sichtweise und Empathie auf das andere Geschlecht.²⁵⁸ So zeigt sich Joe mitfühlend und reflektiert sein eigenes Verhalten gegenüber Frauen, als Sugar ihm im Zug erzählt, dass sie immer wieder auf den gleichen Typ Mann hineinfällt, der sie dann eiskalt „abserviert“ und schließlich verlässt. Die Selbsterkenntnis packt ihn in jener Szene, in der Sugar Eis für die Schlafkoben-Party zerkleinert und er sagt zu ihr: „You can’t trust those guys.“²⁵⁹ Sugar antwortet ihm: „I can’t trust myself. I have this thing about saxophone players. Especially tenor sax.“²⁶⁰ Plötzlich vergisst Joe seine Maskerade, denn er selbst spielt Tenor-Saxofon und spricht mit männlicher, tiefer Stimme, statt mit einer weiblich-hohen: „Really?“²⁶¹ Sugar bemerkt dies jedoch nicht und spricht weiter, sie verfallt jedes Mal den Tenor spielenden Saxofon-Spielern. Joe insistiert – erneut mit weiblicher Stimme: „You know, I play tenor sax.“²⁶² Sugar belächelt seine Aussage mit „But you’re a girl – thank goodness. That’s why I joined this band.“²⁶³ Hier wird ihm wieder bewusst, dass er sich in der Rolle einer Frau befindet und sich auf keinen Fall demaskieren darf.

²⁵⁶ Some Like It Hot, Min. 27.04

²⁵⁷ Some Like It Hot, Min. 27.15

²⁵⁸ Naumann, 2011. S. 333

²⁵⁹ Some Like It Hot, Min. 42.47

²⁶⁰ Some like It Hot, Min. 42.49

²⁶¹ Some Like It Hot, Min. 42.56

²⁶² Some Like It Hot, Min. 43.12

²⁶³ Some Like It Hot, Min. 43.14

Marilyn ist mit der Rolle der Sugar Kane ihrem gewohnten Rollenmuster treu geblieben. Dies beweist die Szene, in der Sugar sich und ihren Familienhintergrund vorstellt. Sugar Kane Kowalczyk, die zu Fleisch gewordene, singende, Ukulele spielende, trinkende Versuchung mit den Eigenschaften der dummen, naiven Blondine, ist auf der Flucht vor Männern mit schlechten Charakterzügen und sucht einen treuen, gutmütigen, Brille tragenden Millionär, der ihr die Welt nicht nur materiell, sondern auch gefühlstechnisch zu Füßen legen soll. Ihr Name versinnbildlicht die Vorstellung, von etwas Süßem naschen zu wollen und suggeriert zugleich auch ihren sanftmütigen und rührend sentimentalsten Charakter. Wilder greift Monroes Image als Sexsymbol auf und verarbeitet es gesellschaftskritisch, indem er mit Sugar Kane „[...] die klischeehafte Überspitzung und die Parodie ihrer [Marilyn Monroes] eigenen Rollen“²⁶⁴ aufzeigt und sie mit ihren menschlichen Zügen gegenüberstellt. Gedeemütigt von der Männerwelt, kategorisiert und degradiert von der Gesellschaft zur *dumme blonde*, sieht Sugar in Josephine und Daphne Freundinnen, in der Hoffnung, sie erkennen ungeachtet ihrer erotischen Körperlichkeit ihren wahren Charakter und ihre Intelligenz.²⁶⁵

„Durch die Reduzierung auf das Körperliche auf der einen Seite und den psychischen Wandel, [sic!] den Joe und Jerry durch ihre physische Transformation machen, [sic!] auf der anderen Seite, wird das Unmenschliche im Verhalten sexueller Stereotype sichtbar. Das eindimensionale gesellschaftliche Bild von Sexualität und Geschlecht, das die Erwartungshaltung an das Verhalten von Männern und Frauen bestimmt, den Umgang von Männern und Frauen sowie die Wahl des Geschlechtspartners prägt, wird durch die variantenreichen Maskeraden und die unterschiedlichen wie gleichgeschlechtlichen Figurenkonstellationen aufgebrochen und so kritisch beleuchtet.“²⁶⁶

Sugar erzählt Josephine und Daphne von ihrer Schwäche für Saxophonspieler und greift das *dumme blonde stereotype* Marilyn zum ersten Mal auf, als sie ihnen erklärt, dass ihre Mutter Klavierspielerin und ihr Vater Arrangeur war. Joe/Josephine fragt daraufhin, was er denn arrangiert habe, woraufhin Sugar mit kindlicher Mimik antwortet, er arrangiere Güterzüge auf dem Abstellgleis. Joe und Jerry blicken sich an und symbolisieren dadurch das Bewusstsein und gegenseitige Anerkennen

²⁶⁴ Naumann, 2011. S. 341

²⁶⁵ Vgl. ebenda. S. 341

²⁶⁶ Ebenda. S. 341

Sugars minderer Intelligenz. Auf den Punkt gebracht wird dies durch Sugars Aussage, sie sei ganz schön „dusselig“.

Sugar trinkt bei Traurigkeit, fühlt sich vom Leben betrogen, ungerecht behandelt und punktiert dies wie folgt: „All the girls drink. But I'm the one that gets caught. Story of my life. I always get the fuzzy end of the lollipop.“²⁶⁷ Die menschlichen Züge von ihr werden durch die darauf folgenden erotischen kontrastiert, als sie, mit derselben musikalischen Betonung unterstützt, ihren Flachmann in ihre Strumpfbänder steckt und fragt, ob die Nähte ihrer Strümpfe richtig sitzen. Mit ihrem Gesäß wackelnd bringt sie die verkleideten Männer erneut in Verlegenheit und Versuchung. Nachdem Marilyn alias Sugar ihr erstes Lied im Film, *Runnin' Wild*, performt, erkennt man das „monroe'schen“ Bewegungsmuster, welches sie konstant in all ihren Filmen eingesetzt hat: viel Bein zeigen, die Brust betonen, mit den Augen zwinkern, dabei mit einem verträumten und leicht desorientieren Blick die Zuschauer verzaubern und übertrieben mit der Hüfte wackeln. Am Ende ihrer Performance streift sie mit ihrem Bein, welches sie erotisch anwinkelt, den im Strumpfband versteckten Flachmann zu Boden. Ein fatales Missgeschick, denn Sweet Sue hat ihr angedroht, sie aus der Band zu werfen, ließe Sugar sich noch einmal beim Trinken oder mit Alkohol ertappen. Wie ein gerügtes Schulmädchen lässt sie sich von Jerry/Daphne beschützen. Dies unterstreicht die Komik der Situation und die Verletzlichkeit Sugars, ein Charakterzug, der sich auch in Marylins Leben widerspiegelt. Sweet Sue erinnert nochmals an ihre Band-Ordnung: Alkohol und Männer sind ausnahmslos verboten. Es kommt zu den berühmten Sprüchen „We wouldn't been caught dead with men. Rough, hairy beasts with eight hands. And they all just want one thing from a girl.“²⁶⁸ Die Tatsache, dass diese beleidigende Aussage von einem Mann getätigt wird, wirkt in der Komik des Moments wie ein emanzipiertes Element im Spiegel der Selbsterkenntnis. Jerry wiegt sich in Gelassenheit, denn durch seine Souveränität und Selbstlosigkeit Sugar gegenüber denkt er, einen Weg gefunden zu haben, um sie erobern zu können.

Ein weiterer Moment von Sugars atemberaubender Körperlichkeit ist jener im Zugabteil, als Sugar sich fürs zu Bett gehen ihr Kleid auszieht und nur noch ein

²⁶⁷ Some Like It Hot, Min. 29.01

²⁶⁸ Some Like It Hot, Min. 32.44

schwarzes Negligee aus Seide trägt. Sie wirft Jerry/Daphne ein „Good night, honey“ zu und verschwindet in ihrer Koje. Sichtlich betört von ihrer verbalen Liebkosung ist sich Jerry sicher, Sugar konkurrenzlos für sich gewonnen zu haben. Wenig später schleicht sich Sugar, musikalisch begleitet vom „Sugar Blues“, zu Jerrys/Daphnes Schlafkoje, um sich bei ihm für seine Selbstlosigkeit zu bedanken. Als sie sich noch notgedrungen, um nicht von Sweet Sue entdeckt zu werden, zu Jerry/Daphne ins Bett kuschelt, ist es um ihn geschehen und er malt sich, zufrieden mit dieser Situation, seine erotischen, männlichen Fantasien mit Sugar aus. Er versucht die Situation zuzuspitzen, indem er kränkelnd einen Schüttelfrost vortäuscht, um mehr Nähe zu Sugar zu erzeugen – es funktioniert. Zuerst möchte Sugar wieder in ihr Schlafabteil zurück, da sie sich vor einer Ansteckung bei der vermeintlich kranken Daphne fürchtet, lässt sich aber eher aus Mitleid doch erweichen zu bleiben und reibt sich mit ihrem Körper und ihren Füßen an Jerrys, der sich nur noch schwer in Zurückhaltung üben kann. Sugar zweifelt keineswegs an Jerrys Inszenierung und dies unterstreicht vor allem ihren naiven Charakterzug. Immer mehr Mädchen aus der Band gesellen sich zu den beiden. Auch Joe/Josephine erwacht aus dem Schlaf und muss die unerlaubte Handlung Daphnes feststellen. Sugar erwähnt nochmals ihre Stupidität mit den Worten „I’m not very pride I guess.“²⁶⁹. Josephine schwächt ihre Aussage ab und meint, sie sei bloß ein wenig leichtsinnig. Doch sie kontert: „No, just dumb. If I had any brains I wouldn’t be on this grumby train with this grumby band.“²⁷⁰

In der nächsten Sequenz fährt der Bus Richtung Hotel, wo schon die alten Millionäre in einer Reihe auf der Hotelveranda sitzen und auf die jungen Mädchen warten. Daphne verliert beim Betreten des Hotels einen Schuh, den ihr Osgood Fielding III wieder anzieht. Dieser Anblick soll die Zuseher an die berühmte Cinderella-Szene erinnern, als Cinderella ihren Schuh verliert.²⁷¹ Dies bestätigt sich durch das eigene Vorstellen von Osgood Fielding III, worauf hin Daphne entnervt erwidert: „I’m Cinderella, the seconde.“²⁷²

²⁶⁹ Some Like It Hot, Min. 44.01

²⁷⁰ Some Like It Hot, Min

²⁷¹ Vgl. Naumann, 2011. S. 342

²⁷² Some Like It Hot, Min 49.55

Einen Übergang der Verwandlung von weiblich auf männlich stellt die Szene dar, als Joe, noch als Josephine verkleidet, trotz Make-up, Kleid und Perlenkette die gestohlene Brille und die Seemannskappe aufsetzt, während das aus dem Comic „Popeye – the Sailor Man“ bekannte „Popeye“-Lied angespielt wird. Das Spiel mit der Verwandlung und Täuschung findet hier seine Vollendung. Die Täuschung durch die weiblichen Reize, die sich auch Marilyn in ihren Rollen und in ihrer Inszenierung als Star angeeignet hat. Die zwei Identitäten, die Joe annimmt, Josephine und Junior, verschwimmen hiermit. In der darauffolgenden Sequenz sieht man die Mädchen im Wasser ausgelassen plantschen und anschließend Ball spielen. Sugar bewundert die breiten Schultern und die flache Brust bei Daphne mit den Worten „You’re so flat-chested. Clothes hang better on you than they do on me.“²⁷³ und spielt indirekt auf ihre üppigen Brüste und ihren weiblichen Rundungen an - einer der vielen Momente der versteckten erotischen Doppeldeutigkeit.

Beim Versuch den Ball zu fangen, stolpert Sugar über das absichtlich ausgestreckte Bein von Joe/Junior. Dieser sitzt lesend mit dem *The Wall Street Journal* in einem Strandkorb. Neben ihm steht ein Korb voll Muscheln, den ein Junge vergessen hat. Dies soll als Versinnbildlichung für Joes Herkunft als Shell-Öl-Millionär-Erbe Junior und als Logo fungieren. Mit einem „Cheerio“²⁷⁴, dem Trink-Spruch für die gehobener Gesellschaft, gewinnt er nun zur Gänze Sugars Aufmerksamkeit. Sie wird neugierig auf den scheinbar reichen Mann mit Brille, ihre Schwachstelle, und die beiden beginnen ein Gespräch über den Tagesablauf reicher Leute und über seine Yacht, ein weiteres Statussymbol. So Joe/Junior: „They run up a red-and-white-flag on the yacht when it’s time for cocktails.“²⁷⁵. Während Joe/Junior sich mit englischem Akzent als Cary Grant-Imitator übt, gibt sich Sugar als Society-Lady und Musikerin der *Sweet Sue’s Society Synkopers* aus. Sie verwendet die gleich Lüge, wie die beiden Männer, die sich anfänglich bei Sweet Sue als Abgängerinnen vom *Sheboygan*-Konservatorium vorstellen. Hier wird das Versteckspiel von beiden Figuren gekonnt ausgelotet. „Und darin liegt die wohl größte Ironie dieses Films: In dem Moment als Sugar selbst einen Schwindel versucht, wird sie mit echter Liebe

²⁷³ Some Like It Hot, Min. 56.00

²⁷⁴ Some Like It Hot, Min. 57.11

²⁷⁵ Some Like It Hot, Min. 57.36

belohnt.“²⁷⁶ Joe/Junior spielt auf die flotte Musikrichtung Jazz an und Sugar erwidert mit „Yeah, real hot!“²⁷⁷. Dies ist der Moment, indem sich der Filmtitel von Joe/Junior wiederholt: „Oh, well, I guess some like it hot. I personally prefer classic music.“²⁷⁸. Joe/Junior bedauert, dass er und Sugar sich nicht eher begegnet sind und spricht ihr attraktives Äußeres an. Sie jedoch erklärt ihm ihre Theorie von Brille tragenden Männern: „Your very kind. I’ll bet you’re also gentel and helpless.“²⁷⁹. Sie führt ihre Theorie weiter aus: „You see, I have this theory about men who wear glasses.“²⁸⁰ Das in Marilyn Monroe Filmen immer wiederkehrende Rollen- und Inszenierungsmuster wird mit dieser Szene klar positioniert.

Sugar lädt Joe/Junior zur Aufführung ihrer Gruppe ins Hotel ein, doch dieser muss aufgrund der Tatsache, dass er als Josephine Saxophon spielen muss, ablehnen und lädt sie stattdessen auf seine Yacht ein.

Eine herausragende Erotik, die mit dem halb durchsichtigen, in Hautfarbe gehaltenen Kleid von Sugar zu einem perfekten Spiel der Sexbomben-Inszenierung verschmilzt, ist jene Szene, in der Sugar das Lied „I wanna be loved by you“ gesänglich interpretiert. Das Lied vervollständigt verbal das, was sich der (männliche) Zuschauer beim Anblick der singenden, sich zum Lied wiegenden Sugar denkt. Die Beleuchtung im Film spielt in dieser Szene eine tragende Rolle, denn Marilyn alias Sugar wird zuerst in der Totalen gänzlich vom Scheinwerferlicht angeleuchtet. Kommt die Kamera allerdings ihrem Körper näher, so schrumpft das Scheinwerferlicht zu einem Lichttunnel, der nur den Körper oberhalb des Dekolletees ausleuchtet. Hätte man die Ausleuchtung nicht miteinbezogen, wäre das Kleid viel zu durchsichtig gewesen und es wäre zu Zensur-Problemen gekommen.

Damit Joe die Yacht von Osgood für sich und Sugar nutzen kann, startet Daphne ein Ablenkungsmanöver und geht mit Osgood tanzen. Somit verschmelzen immer wieder die beiden Handlungsstränge mittels Parallelmontage zu einem.

²⁷⁶ Hopp, 2003. S. 122

²⁷⁷ Some Like It Hot, Min. 58.40

²⁷⁸ Some Like It Hot, Min. 58.43

²⁷⁹ Some Like It Hot, Min. 59.15

²⁸⁰ Some Like It Hot, Min. 59.20

Die Verwandlung von Josephine in Junior beginnt nach der Aufführung. Er schlängelt sich als Millionär an der Hausmauer hinunter, um nicht im Hotel von Sugar entdeckt zu werden. Er vergisst, die Ohrringe zu entfernen und nimmt sie in einer späteren Szene in allerletzter Sekunde vom Ohr, bevor Sugar sie entdecken kann.

Auf der Yacht von Osgood findet sich Joe/Junior kaum zurecht und entdeckt per Zufall den schon (für Daphne und Osgood) gedeckten Salon. Dort angekommen prahlt Joe/Junior Millionär mit seinen Pokalen, die er beim Tontauben-Schießen, bei der Windhund-Zucht und beim Wasser-Polo gewonnen hat. Hierbei werden Klischees einer Gesellschaftsschicht aufgezählt, die tatsächlich diese Sportarten als Prestigeakte verwendet. Sugar spielt das brave Mädchen und äußert scheinheilig ihre Bedenken, mit einem Mann ganz allein auf einer Yacht zu sein. Sie merkt, dass sich der Millionär Junior in einer anderen Liga bewegt als die verflorenen Tenor-Saxophonisten und spielt die unerreichbare Schönheit. Wieder eine Anspielung auf ihre Stupidität wird gemacht, als sie einen ausgestopften Fisch an der Wand hängen sieht. Sie fragt nach der Gattung des Fisches, woraufhin Joe/Junior antwortet, dass er aus der Familie der Heringe kommt. Offensichtlich ist der an der Wand hängende Fisch ein Schwertfisch. Man zweifelt daher genauso an der Intellektualität von Joe, doch Sugar bemerkt diesen Schein des Wissens nicht und merkt unwissend und naiv an: „Isn't it amazing how they get those big fish into those little glass jars?“²⁸¹. Darauf antwortet Joe/Junior mit einer nicht minder stupiden, aber humorvollen Antwort: „They shrink when they're marinated.“²⁸² Sie unterhalten sich weiter von seinem traumatischen Erlebnis, welches ihn impotent und immun gegen die Liebe gemacht hat. Frauen lassen ihn seit diesem Erlebnis „kalt“. Der Hauptakt dieses Erlebnisses ist der nicht stattgefundene Kuss des Brille tragenden Liebespaars Junior und seiner Verlobten Nelly. Sie stürzte beim Annähern vom Grand Canyon ab. Joe/Junior erwähnt dabei wieder seine Blutgruppe 0, die er ihr gespendet hat, nachdem sie von einem Maultier heraufgetragen wurde. Das dramatische an der Geschichte ist die Tatsache, dass sie ihren Verletzungen erlag. Sugar glaubt mit einer Kombination aus naiven Charaktereigenschaften und nicht weniger naivem Gesichtsausdruck die skurrile Geschichte, ist schockiert und versucht von nun an, Joe/Junior von diesem schrecklichen Erlebnis zu heilen, in dem sie ihn mehrmals leidenschaftlich küsst.

²⁸¹ Some Like It Hot, Min. 01.15.51

²⁸² Some Like It Hot, Min. 01.15.55

Joe/Junior hat sich im Zusammenhang mit seiner Erzählung, bei Freud in therapeutischer Behandlung gewesen zu sein, flach auf die Couch gelegt, während Sugar teils seitlich und teils mit Rückenansicht auf Höhe seines Gesichts sitzt. Man sieht dabei ihr rückenfreies, halb durchsichtiges Kleid und gleichzeitig auch die Konturen ihrer Brüste, die kaum verhüllt zu sein scheinen. Joe/Junior zeigt sich anfänglich unbeeindruckt von Sugars Küssen, jedoch verrät das Bein Joes/Juniors, welches sich nach jedem Kuss in die Höhe bewegt, seine wahre Erregung. Wie schon erwähnt, wechselt das Bild immer mittels Sprintscreen-Technik zwischen der Kussszene und dem Tango tanzenden Paar Daphne/Jerry und Osgood. Letztendlich schafft es Sugar, die gespielte Impotenz von Joe/Junior zu kurieren und versinnbildlicht ihre Kussqualität damit, dass sie die von ihr früher für einen Dollar verkauften Küssen als Spende für den Milchfond erwähnt. Später wird es der Phantasie der Zuseher überlassen, was in der Zwischenzeit auf der Yacht passiert ist. Joe/Junior klettert wieder die Fassade hinauf in sein Zimmer, wo Daphne/Jerry schon liebestrunken im Bett liegt, mit zwei Rasseln in der Hand. Jerry erklärt Joe, dass er und Osgood sich verlobt haben und die Hochzeitsreise planen. Damit die Pointen von Jerry nicht im Lachen der Zuseher untergehen, setzte Wilder die Rasseln als Stilelement ein, um so den Abstand zwischen Pointe und Lacher zu wahren. Wilder äußerte hierzu:

„Sie [die Rasseln] waren deswegen wichtig, weil ich mit ihrer Hilfe die Witze timen konnte. Mit anderen Worten, einer sagt was, der andere sagt was, und jetzt brauchte ich irgendeine Aktion, mit deren Hilfe ich den Witz timen konnte.“²⁸³

Als Joe/Junior mit Sugar die Liaison beenden muss, da sie vor der Mafia, die mittlerweile im Hotel wegen der getürkten Konferenz angekommen ist, flüchten müssen, ist Sugar am Boden zerstört. Es kommt zur Bourbon-Szene: Sugar kommt in das Zimmer von Daphne und Josephine und fragt traurig: „Where is that Bourbon?“²⁸⁴ Diese Szene musste an die siebzig Mal wiederholt werden, da Monroe Probleme mit ihrer Konzentration hatte, wahrscheinlich bedingt durch ihren Tabletten- und Alkoholkonsum und ihrer Bipolarität.²⁸⁵

²⁸³ Crowe, 2000. S. 67

²⁸⁴ Some Like It Hot, Min. 01.40.19

²⁸⁵ Lemmon. In: Castle, 2010. S. 287

Als Sugar, traurig und benommen vor Kummer, in exakt dem selben Kleid wie zuvor, nur in Schwarz gehalten, das Lied „I’m through with love“ singt, schmilzt Joe/Josephine, gejagt von der Mafia, dahin und gibt Sugar einen Abschiedskuss. Diese bemerkt erst danach die durch den Kuss ausgelöste Demaskierung Joes, ist geschockt und erfreut zugleich. Denn dies bedeutet, dass Sugar und Joe doch eine Chance als Paar haben. Durch den aufgefliegenen Schwindel ist Sweet Sue entsetzt und fängt an, nach Bienstock zu brüllen. Joe verabschiedet sich mit den Worten „None that, Sugar. No guy is worth it.“²⁸⁶ und flieht daraufhin. Mit einem geschickten Katz-und-Maus-Spiel entkommen sie der Mafia. Der von Daphne zuvor informierte Osgood wartet schon am Pier mit seinem Motorboot - die einzige Fluchtmöglichkeit für die beiden gejagten Männer. Als sie losfahren wollen, vernehmen sie eine Fahrradhupe, die Sugar ankündigen soll. Sie springt ins Boot und wiegt sich in Joes Armen. Ein *Happy End* für beide. Jerry hingegen versucht Osgood davon abzubringen, ihn heiraten zu wollen und ringt nach absurden Gründen. Nachdem Osgood nicht darauf eingeht, sagt Jerry/Daphne, dass sie keine „natural blonde“ sei, rauchen würde, eine schlimme Vergangenheit mit einem Saxophonspieler habe und letztendlich keine Kinder bekommen könne. Doch davon nicht beeindruckt, rückt Daphne mit der Wahrheit heraus und demaskiert sich mit dem plötzlichen herunterreißen der Perücke. Jerry sagt Osgood explizit, dass er ein Mann sei. Darauf folgt der legendäre Satz, gesprochen von Osgood: „Nobody is perfect.“. Ein Satzlösungsatz mit Zeitgeist und sexueller Toleranz. Die Verwandlung, Verkleidung, Travestie und der Betrug werden aufgelöst, die Hauptcharaktere werden zu besseren Menschen und eine erneute Wandlung des Geistes findet statt.²⁸⁷

Die Erotik im Film beschränkte sich auf die Kleidung von Marilyn und die zweideutige Bildsprache, die in sexuell konnotierten Chiffren dargestellt wird.

Am Set schien Marilyn an ihren *dumbe-blonde*-Image festzuhalten, denn als sie Joan Shawlee (Sweet Sue) sah und diese die gleiche Haarfarbe wie Marilyn aufwies, nahm Marilyn Wilder zur Seite und insistierte, Shawlee müsse ihre Haare wieder in

²⁸⁶ Some Like It Hot, Min. 01.52.43

²⁸⁷ Vgl. Naumann, 2011. S. 350

ein dunkleres Blond umfärben. „‘No other blonde. [...] I’m the only blonde in the picture.’“²⁸⁸

„Regardless of polls or journalists, she was the biggest star of her time.“²⁸⁹

Marilyn Monroe hatte furchtbares Lampenfieber und erschien deshalb oft mehrere Stunden zu spät am Set, während die Schauspieler und Komparsen schon seit Stunden in den Startlöchern standen und auf sie warten mussten. Dies trieb wiederum die Kosten der Produktion in die Höhe. Billy Wilder musste Marilyn immer wieder mit kleinen Tricks dazu bewegen, pünktlich am Set zu erscheinen, sie aus ihrer Garderobe zu bringen. Als die Szene, in der sie den Song „Running Wild“ per Playback performen sollte, am Plan stand, war Marilyn zwar anwesend, erschien jedoch nicht am Set und verließ ihre Garderobe nicht. So schaltete die Crew auf Anweisung von Wilder das Playback des Songs an und ließ Sandra Warner, die das Ensemble-Mitglied Emily verkörpert, anstelle von Marilyn den Part singen. Als Marilyn dies hörte, stürmte sie aus ihrer Garderobe und war fortan bereit, ihre Performance abzulegen.²⁹⁰ Wilder entgegnete Cameron Crowe auf die Frage, ob Marilyn Monroe Angst vor der Kamera hatte, folgendermaßen:

„Sie [Marilyn Monroe] hatte ein Gefühl für die Kamera und Angst vor der Kamera. Lampenfieber. Sie fürchtete sich vor der Kamera und darum, glaube ich, verpatzte sie manche Dialoge, Gott weiß wie oft. Sie liebte die Kamera aber auch. Was immer sie tat, wo immer sie stand, kam stets dieses Etwas zum Vorschein. Sie war sich dessen gar nicht bewusst.“²⁹¹

Billy Wilder wird von Cameron Crowe nach der Atmosphäre von Marilyn Monroe in Bezug auf ihre Star-Allüren und ihrer Entourage gefragt. Wilder gibt ihm zur Antwort: „[...]wir müssen an das fertige Produkt denken und Monroe alles verzeihen, wissen Sie.“²⁹²

²⁸⁸ Curtis, 2009. S. 79

²⁸⁹ Ebenda. S. 97

²⁹⁰ Dokumentation zu Some Like It Hot, Min. 03.21

²⁹¹ Wilder. In: Crowe, 2000. S. 165

²⁹² Crowe, 2000. S. 132

Die Konklusion von Marilyn's Inszenierungsstrategie in *Some Like It Hot* ist, dass sie sich der klischeehaften Frauenfigur²⁹³ der *dumb blonde* wieder bedienen musste, da es die Rolle der Sugar vorsah. Trotz ihrer Probleme, die ein ständiges Zuspätkommen und psychische Labilität inkludieren, konnte sie Kritiker und Publikum mit ihrer Interpretation der Sugar Kane überzeugen. Man zollte ihrem Sinn für die Komik im richtigen Moment und ihre Darstellung der Naivität große Aufmerksamkeit und dennoch war ihr Wunsch nach seriösen Rollen groß. Nichtsdestotrotz gilt *Some Like It Hot* als einer der Klassiker im Gendre der Komödie.

4.3 The Misfits (1961)



Abb. 9: Gruppenfoto von Elliott Erwitt, 1961

„Roslyn ist die Schöpfung der Blonden Darstellerin & ihre Leinwandreden ein Aufguss der privaten Reden der Blondes Darstellerin, & wenn der Mann und Bühnenautor, der das Drehbuch verfasst & sich der Redensarten seiner Frau bemächtigt hat & bestimmter schmerzlicher Umstände ihres Lebens, sich auch ihrer Seele zu bemächtigen wünschte, dann würde das nicht etwa zu den Dingen gehören, die ihm die Blonde Darstellerin vorwarf.“²⁹⁴

The Misfits (1961), zu Deutsch *Nicht gesellschaftsfähig*, in Schwarz-Weiß gedreht, ist nach einer Kurzgeschichte Arthur Millers, welche im Oktober 1957 im amerikanischen Magazin *Esquire* erschienen war, von Miller zu einem Drehbuch verfasst worden. Die Idee zur Geschichte bekam er nach einem Zwangsaufenthalt in Nevada im Frühling 1956. Damit wollte er die Scheidung von seiner ersten Frau vorantreiben, um Marilyn Monroe rascher heiraten zu können. Er bekam während seines Aufenthalts Ideen und Vorlagen für die Figuren in der Geschichte und

²⁹³ Vgl. Victor, 2000. S. 254

²⁹⁴ Oates, 2000. S. 798

betrachtete die Menschen in Reno als Außenseiter, die sich in die Gesellschaft nicht eingliedern können oder wollen.²⁹⁵

„Während bei den Dreharbeiten zu ‚Nicht gesellschaftsfähig‘ Szene um Szene gefilmt wurde, blieb meine Hauptsorge, daß der Kontext – die riesigen leblosen Flächen von Nevada, in denen der Mensch verloren wirkt – zu oft durch Nahaufnahmen verdeckt wurde.“²⁹⁶

Am 18. Juli 1960 begannen die Dreharbeiten unter der Regie von John Huston in der Wüste Nevadas in Reno. Die Kameraführung übernahm Russell Metty, während Alex North die Filmmusik komponierte. Besetzt wurden die vier Hauptrollen, die jene Unfähigkeit, sich in der Gesellschaft integrieren zu können, verbindet, mit Marilyn Monroe, Clark Gable, Montgomery Clift und Eli Wallach – Filmpersönlichkeiten, die zum Zeitpunkt des Drehs eine rasante Lebensgeschichte vorweisen konnten.²⁹⁷ Clark Gable hatte seine besten Zeiten im Filmbusiness schon hinter sich, Montgomery Clift konnte nicht mehr an seinen früheren Ruhm anknüpfen, zumal er gezeichnet ist von seinem jahrelangen Drogenmissbrauch. Marilyn Monroe, der alternde Star Hollywoods, ebenfalls vom Drogenkonsum und vom Leben gezeichnet, jedoch oberflächlich betrachtet noch immer die blonde Sexbombe, strahlend und schimmernd auf der Leinwand, jedoch verblassend in der Realität. Einzig Eli Wallach ging ohne Laster in den Film beziehungsweise zu den Dreharbeiten, denn sein öffentliches Image war skandalfrei.

Die Story

The Misfits zeigt das Leben von vier Menschen, die aufgrund von verschiedenen Ereignissen und Lebenserfahrungen nicht gesellschaftsfähig geworden sind und sich von ihrer Umgebung isolieren.

Die Tänzerin Roslyn Taber (Marilyn Monroe) lässt sich in Reno von ihrem Mann scheiden, der ihr nicht mehr die Sicherheit und Liebe geben kann, die sie so sehr braucht, um Halt im Leben zu finden. Eine unglückliche Ehe zu führen, nur, um eine

²⁹⁵ Vgl. Miller/Toubiana, 2000. S. 49

²⁹⁶ Miller, 1990. S. 591

²⁹⁷ Vgl. ebenda. S. 65

Familie zu haben, ist für sie nicht stimmig. Sie sehnt sich nach der wahrhaftigen Liebe und nach Anerkennung in der Gesellschaft. Begleitet wird sie von ihrer Vermieterin und Freundin Isabelle Steers (Thelma Ritter), die seit Jahren glücklich geschieden ist, ihren Mann immer noch liebt, seine neue Frau trotzdem akzeptiert und sich, umgeben von beiden, in gesellschaftlicher Sicherheit wiegt.

Sie treffen auf den Mechaniker Guido (Eli Wallach), der Pilot im Zweiten Weltkrieg war. Im späteren Handlungsverlauf erfährt man seine Geschichte, die tragische, aber keineswegs selbstreflektierende Züge hat. Seine Frau ist während der Geburt des Kindes im gemeinsamen Haus gestorben, welches er nie fertiggestellt hat.

Durch Guido lernen sie den Cowboy Gay Langland kennen, einer der letzten Cowboys, die ihr Land noch als ein freies kennen und Wildpferde für Züchtungszwecke gefangen haben. Gay ist Vater zweier Kinder, die er nur selten sieht und das Vertrauen in ihm schon längst verloren haben. Er ist von den meisten Frauen gelangweilt, benutzt sie bloß als Zeitvertreib für nette Stunden und möchte allen voran frei von jeglichen Beziehungsmodellen sein. Als er auf Roslyn trifft, für die er schnell große Gefühle hegt, fängt seine Einstellung zu bröcken an.

Roslyn, Isabelle, Guido und Gay beschließen, für ein paar Tage in das halbfertige Haus von Guido zu fahren, um Erholung zu finden. Nach einer verrückten und alkoholträchtigen Nacht verlassen Guido und Isabelle das Haus, während Roslyn und Gay bleiben und das Haus nach und nach fertigstellen. Dabei wird die Anziehung auf sexueller und freundschaftlicher Ebene zwischen den beiden immer größer und sie erfahren das Gefühl von Nähe und Zuneigung, welches sie eigentlich fürchten und scheuen.

Als Guido und Isabelle zurückkehren, staunt Guido über die Veränderungen in seinem Haus, die er Roslyn und Gay zu verdanken hat. Um Geld zu verdienen beschließen die Männer im Zuge des Besuchs, Wildpferde zu fangen und finden in Perce Howland (Montgomery Clift) jenen Mann, der ihnen dabei helfen soll. Er ist dem Rodeo-Reiten verfallen, seitdem sein Vater gestorben ist und seine Mutter einen neuen Mann geheiratet hat, der ihm sein Erbe streitig gemacht hat. Dem zu Trotz sucht er nach einer körperlichen, sowie wagemutigen Herausforderung, um seiner unreife Jugendlichkeit nachzugehen.

Isabelle trifft ihren Ex-Mann und dessen neue Frau und entscheidet daraufhin, sich ihnen anzuschließen. Somit schlägt sie wieder einen gesellschaftsfähigeren Weg ein.

Alle drei Männer buhlen um Roslyn, wobei sie einen am Ende für sich gewinnen kann. In der Wildnis von Nevada angelangt, erfährt Roslyn, dass die gefangenen Pferde, nachdem sie verkauft werden, zu Hundefutter verarbeitet werden. Sie konfrontiert Gay und alle anderen mit dieser Tatsache. Der freundschaftlich romantische Ausflug endet in einer Farce, bei der keiner der Charaktere die Nähe einer anderen Gesellschaft zulässt. Sie entdecken 6 Wildpferde und fangen diese mit Autos und auch mittels eines Flugzeugs von Guido ein. Roslyn kann den Anblick der gefangenen Pferde kaum ertragen und beschließt, sie mit Hilfe von Perce frei zu lassen. Gay kämpft dagegen an und schafft es ganz alleine, ein Pferd wieder einzufangen, sieht am Ende jedoch ein, dass die Zeit nun eine andere ist und sein Leben, welches er bisher geführt hat, verändert werden muss. Diese Sinneswandlung von Gay kommt Roslyn zu Gute, denn sie entscheidet sich letztendlich für ihn.

Hintergründe und Analyse

Nach Arthur Millers sechswöchigem Aufenthalt in Reno/Nevada dienten die Lebensgeschichten echter Cowboys, die er dort kennengelernt hatte, als Vorlagen für die Protagonisten in *The Misfits*.²⁹⁸

„Die Misfits-Charaktere sind losgelöst von der Welt, sie repräsentieren eine Menge Menschen, die zwar oberflächliche Beziehungen unterhalten, aber im tiefsten Inneren spüren, dass sie keine Bindung eingehen. Zwar haben sie das Bedürfnis, zwischenmenschliche Gefühle zum Ausdruck zu bringen, aber es will ihnen nicht so recht gelingen.“²⁹⁹

Roslyn hingegen spiegelt einige Charakterzüge von Marilyn und gleichzeitig auch die Verhaltensweisen und Aussagen von Miller wieder. So fungiert Roslyn als Sprachrohr für beide, denn im Film spricht sie von der Mutter, die nie für sie da war, von dem Vater, der nie für sie da war, von ihrem Ex-Mann, der nie für sie da war, von

²⁹⁸ Miller, 1990. S. 483

²⁹⁹ Miller im Interview mit Serge Toubiana In: Paquot/Sire, 2000. S. 14

der Liebe, die den Weg nicht zu ihr finden will, von der Angst, nicht geliebt und dafür immer wieder verlassen zu werden, von der Liebe zu Tieren und dem Leid der Gesellschaft. Roslyn nimmt unterdessen auch Millers Position des fürsorglichen Ehemanns und Helfers des großen Filmstars Marilyn Monroe ein und dient allen anderen im Film als fürsorgliche Helferin und Seelsorgerin, die mit ihren eigenen Problemen zu kämpfen hat.³⁰⁰

Als die Dreharbeiten zu *The Misfits* begannen, lebten Arthur Miller und Marilyn bereits getrennt voneinander. Nach Beendigung der Dreharbeiten gaben sie die Scheidung bekannt. Einzig Paula Strasberg, Marylins Schauspiellehrerin und Ehefrau von Lee Strasberg, schien ihr in dieser Zeit Halt zu geben, zum Leidwesen von Miller und John Huston. Marilyn war abhängig von dieser Frau, die stets in schwarzer Kleidung gehüllt war und sich gerne in die Arbeit des Regisseurs einmischte. Miller ließ in seiner Autobiographie kein gutes Haar an ihr und schrieb: „Das Team gab ihr den Spitznamen ‚Schwarzbart‘ oder einfach ‚Bart‘.“³⁰¹

Zudem führten Marylins legendäre Unpünktlichkeit und ihr selbstzerstörerischer Tablettenkonsum zu einer Verlängerung der Drehzeit und zu damit einhergehenden erhöhten Produktionskosten. So schreibt Miller über seine Erinnerungen mit Marilyn während der Dreharbeiten:

„Marilyn war lustig und flirtete, darunter aber war ihre innere Auseinandersetzung mit dem Schicksal zu spüren. Sie spielte professionell, war präzise und glücklich; ich hätte aus Freude darüber, daß sie mein Geschenk aus Worten annahm und ihm Leben verlieh, am liebsten gefeiert.“³⁰²

Der Film war demnach als ein Geschenk von Miller an Marilyn gedacht. Mit ihrer ersten schwierigen Charakterrolle wollte sie sich von ihrem *dumb-blonde*-Image distanzieren und sich mit einen auf sie zugeschnittenen Charakter vereinheitlichen, der nicht nur biographische Facetten enthält, sondern auch Dialoge, die die Worte von Marilyn und Miller wiedergeben.

„Bei Drehbeginn von ‚Nicht gesellschaftsfähig‘ klammerte ich mich an die Erwartung, es würde sich etwas verändern – ohne zu wissen, weshalb. Vielleicht lag es daran, daß die Rolle der Roslyn, ihre erste ernste Rolle,

³⁰⁰ Oates, 2000. S. 798

³⁰¹ Miller, 1990. S. 585

³⁰² Ebenda. S. 585

die frauliche Würde besaß, nach der sich ein Teil ihres Wesens sehnte. Und Roslyns Dilemma war Marilyn's Dilemma, aber im Film gab es eine Lösung. Ich hoffte, daß Marilyn, indem sie die Rolle durchlebte, vielleicht eine Stufe des Glaubens und des Selbstvertrauens erreichen würde, wenn ich mich auch fragen mußte, ob ich an diesem Glauben festhalten konnte, nachdem wir beide Enttäuschungen erlebt hatten, die nur wenige sich in einer Ehe gestatten.“³⁰³

Marilyn's Garderobe ist nicht mehr ganz so freizügig, wie in all ihren vorherigen Filmen, sie wirkt bodenständig und gereift, dennoch geizte sie nicht mit ihren wundervollen Reizen, trug figurbetonte Kleidung und meist keinen Büstenhalter. In manchen Szenen, exempli causa, kann man ihre blanke Brust erkennen, die entweder durch das aus Seide und Kirsch-Muster bestehende Kleid durchblitzt oder durch das nackte Räkeln im Bett für wenige Millisekunden sichtbar wird.

„When you win, you lose. You know, in your heart.“³⁰⁴

In einer dieser Szenen, in denen Marilyn's Geist mitschwingt, sitzen Roslyn und Isabelle nach der vollzogenen Scheidung in einer Bar. Roslyn beteuert, dass sie niemanden habe und sich ganz alleine auf dieser Welt fühle. Isabelle versucht Roslyn mit den Worten „Well you had your mother, didn't you?“³⁰⁵ zu beruhigen, doch Roslyn's trauriger, enttäuschter und doch verklärter Blick verrät das Gegenteil. „How do you have somebody who disappears all the time?“³⁰⁶ Wenige Minuten später erzählt sie sogar davon, ihre Mutter zu vermissen. Als die beiden Frauen kurz darauf den Cowboy Gay kennenlernen, der mit Guido an der Bar sitzt, spricht sie von ihrer fehlenden Bildung, denn sie habe die High School nicht abgeschlossen. Gay erwidert daraufhin mit einem sexistischen Unterton, dass gebildete Frauen ohnehin zu viele Fragen stellen und alles Mögliche wissen wollen. Es sei ihm zu anstrengend, ihnen immer wieder Parole bieten zu müssen.

Eine Anspielung auf Marilyn's Inszenierungskonzept und Roslyn's Charaktereigenschaft erfährt man, als Gay und Guido im Auto über Roslyn reden. Guido ist entzückt von ihrer naiven, unschuldigen Art und vergleicht diese

³⁰³ Miller, 1990. S. 587

³⁰⁴ The Misfits, Min. 11.05

³⁰⁵ The Misfits, Min. 11.22

³⁰⁶ The Misfits, Mn. 11.26

Eigenschaften mit denen eines Kindes: „One minute she looks kinda dumb and brand-new, like a kid...and the next minute...She sure moves, thought, don't she?“³⁰⁷ Zeitgleich versucht Isabelle mit schützender Gestik und beschützenden Worten Roslyn vor den Cowboys zu warnen. Dies spiegelt eine Mutter-Tochter-Situation wieder, die man aus Marylins realen Leben auch kannte. Es war geprägt von „falschen“ Müttern, die sie einerseits bewachten, umsorgten, nie von ihrer Seite wichen und sie andererseits erdrückten, im Stich ließen, ausnützten und gar streng behandelten. So schrieb Miller über Paula Strasberg, ihre „falsche“ Mutter während der Dreharbeiten zu *The Misfits*: „Sie war ein Trugbild der Mutter, und sie bestätigte Marilyn alles, was sie hören wollte, selbst das, was ihre Verletzlichkeit und der Mangel an schauspielerischer Erfahrung sie zu glauben trieben.“³⁰⁸

Nachdem Isabelle, Roslyn, Gay und Guido zu Guidos unfertigem Haus gefahren sind, trinken und tanzen die „nicht Gesellschaftsfähigen“ ausgelassen bis in die Nacht hinein. Dabei hören sie Musik, welche improvisierter Weise aus einem Autoradio ertönt. Die zwei Männer, betört von Roslyns Erscheinung, wetteifern um sie und lassen sich von ihrem Zauber einfangen. Roslyn torkelt nach draußen und fängt an sich in einer geheimnisvoll Mischung aus Torkeln und Tanzen zu einer mystischen, wie auch unheimlichen Musik im Mondschein zu bewegen. Die anderen schauen ihr verwundert zu, während sie sich an einem Baum klammert und dabei einen sinnlichen und gleichzeitig verstörten Gesichtsausdruck hat. Die Szene vereint Roslyns/Marylins Zerbrechlichkeit, ihre chronische Unsicherheit, ihre kindliche Naivität, die sie durch das Umklammern des Baums, der fest verwurzelt, wie ein Fels in der Brandung in die Erde ragt, auszugleichen versucht. Gay möchte sie beschützend, wie ein Vater, nach Hause bringen, da ihm ihr Zustand der Hilflosigkeit und Verletzlichkeit bedrohlich ernst erscheint.

„You were worried about me. How sweet.“

Zur damaligen Zeit wurden die Filme von der katholischen Kirche vorbesichtigt – eine Art christliche Zensur wurde betrieben. Die zuständigen Menschen empfanden genau

³⁰⁷ *The Misfits*, Min. 16.44

³⁰⁸ Miller, 1990. S. 536

diese „Baum“-Szene anmutig und erotisch, als eine Art Masturbation Roslyns. Sie verlangten einen Rauswurf der Szene. Miller jedoch drohte, seine Unterhaltung mit diesen Menschen der *New York Times* zu berichten, wenn sie auf den Zensur-Schnitt bestehen würden. So ließ die katholische Kirche davon ab und die Szene wurde beibehalten.³⁰⁹

Als Roslyn und Gay nun im Auto sitzen, erwacht sie von ihrem Trunkenheitsschlaf. Ihre anmutige Schönheit betört den Cowboy zu tiefst und es beginnt ein Dialog, der exakt so schon einmal stattgefunden hat, nämlich zwischen Arthur Miller und Marilyn. Gay spricht zu Roslyn mit sanfter Stimme: „What makes you so sad? I think you're the saddest girl I ever met.“³¹⁰ Sie erwidert daraufhin mit einem müden Lächeln: „You're the first man that ever said that. I usually told how happy I am.“³¹¹ Dazu schrieb Miller über Marylins Reaktion, als er es war, der anstelle von Gay diesen Satz zu ihr sagte: „Zuerst hielt sie das für eine Niederlage; Männer, so hatte sie einmal gesagt, wollen nur glückliche Frauen. Aber als ihr das Kompliment aufging, das ich beabsichtigt hatte, kam ein Lächeln auf ihre Lippen. ‚Du bist der einzige, der mir das gesagt hat.‘“³¹² Im Film glaubt Gay den Grund zu kennen und sagt, dass sie die Männer glücklich mache und diese Eigenschaft ihr Geschenk sei. In der Realität hat Miller entdeckt, dass Marilyn genau das Gegenteil eines fortwährend glücklichen Mädchens war, nämlich „eine unglückliche Frau, deren Verzweiflung wuchs, wohin sie sich auch wandte, um einen Ausweg zu finden.“³¹³ Er bezweifelte mit großem Bedauern, den Schlüssel zu ihrer Verzweiflung zu besitzen.³¹⁴

In einer weiteren Szene wurden erneut biographische Facetten verarbeitet, als Gay Roslyn nach der Beziehung zu ihrem Vater fragt. Ihre Antwort lässt auf Marylins Kindheit schließen und spielt auf die Abwesenheit beider Elternteile an: „He was never there long enough. And strangers spanked me for keeps.“³¹⁵ Danach sie ihm erklärt, sie habe Angst, eines Tages von Gay gar verlassen und nicht mehr lieb

³⁰⁹ Vgl. Paquot/Sire, 2000. S. 30

³¹⁰ The Misfits, Min. 29.28

³¹¹ The Misfits, Min. 29.34

³¹² Miller, 1990. S. 469

³¹³ Ebenda. S. 587

³¹⁴ Vgl. Ebenda. S. 587

³¹⁵ The Misfits, Min. 01.17.43

gehabt zu werden. Man könnte meinen, dass in ihren Augen kein gespielter, sondern ein wahrhaftiger Schmerz zum Ausdruck kommt, der Marilyn als Zugang zu Roslyn gedient haben könnte.

Guido und Isabelle kehren nach einer Weile in das Haus zurück, welches Roslyn und Gay renoviert und wohnlich gemacht haben. Stolz und aufgeregt zeigt Roslyn Guido das Ergebnis ihrer harten Arbeit und führt ihn durch das Haus. Dabei präsentiert sie ihm das im neuen Glanz erstrahlende Schlafzimmer. Die Schranktür geht, wie von Geisterhand, auf und man erkennt an der Innenseite die bekannten und ikonenhaften Fotos von Marilyn Monroe. Hineingeklebt, wie im Spind eines Soldaten, wirken diese Ikonen des berühmten Sexsymbols, als stammen sie von Roslyns berühmter Zwillingschwester. Marylins Pin-up-Vergangenheit wird hier deutlich zum Ausdruck gebracht. Roslyn erklärt Guido, Gay habe diese Fotos nur zum Spaß aufgehängt – eine monroe'sche Situationskomik.

Begeistert von den positiven Veränderungen in seinem Haus spricht Guido Roslyns bezauberndes Wesen an, denn wo auch immer sie erscheint, verwandeln sich die Menschen in ihrer Umgebung. Selbst eine Bruchbude wird zu einem heimeligen und hellen Ort.³¹⁶ „You just walk in, a stranger out of nowhere and for the first time it all lights up.“³¹⁷

„Because you have the gift for life.“³¹⁸

Nach einem Streit wegen der gefangenen Pferde will Gay ihr klar machen, dass er das, was er tut, schon immer getan hat und bloß die Zeit eine andere ist. Er möchte darauf hinweisen, dass er Veränderungen und eine neue Denkweise ablehnt und immer noch an den alten Werten festhält. So rechtfertigt er Roslyn gegenüber seine Situation: „Somehow it all got changed around. I'm doin' the same thing I always did. It's just that they changed it around.“³¹⁹

Der Film erreicht seinen dramatischen Höhepunkt, als Roslyns verzweifelte Schreie in der räumlichen Leere Nevadas verstummen. Sie kann es nicht länger ertragen, die

³¹⁶ Miller/Toubiana, 2000. S. 114

³¹⁷ The Misfits, Min. 42.42

³¹⁸ The Misfits, Min. 42.54

³¹⁹ The Misfits, Min 01.22.54

Wildpferde sterben zu sehen und schreit dabei die Cowboys an, sie seien Mörder, Lügner, Killer und sie sollten sich lieber selbst umbringen, als anderen Lebewesen das Leben zu nehmen. Die drei Männer schauen ihr dabei verwundert zu. Guidos darauffolgender Monolog dient als Millers Sprachrohr, um seiner Enttäuschung und seinem Versagen Marilyn gegenüber Ausdruck zu verleihen. „You struggle, you build, you try, you turn yourself inside out for'em. But it's never enough. So they put the spurs to you.“³²⁰ Miller war zu diesem Zeitpunkt ein gebrochener Mann, der sich eingestehen musste, dass er trotz aller Bemühungen den Kampf um Marilyn verloren hatte. Er hoffte darauf, dass Roslyns *Happy End* im Film auch Marilyn und das ihrer Ehe sein hätte können, wenn sie nur begreifen würde, dass es eine Lösung für all ihre Ängste und Probleme gäbe. Auch sie könne ihre Dämonen besiegen und ein glücklicher Mensch werden. Millers *Happy End* für Roslyn sieht vor, dass die Wildpferde in einer Rettungsaktion von Perce und Roslyn befreit werden. Gay versucht die Pferde wieder einzufangen und wird dramatisch von einem nachgeschleift - ein Stunt, den Clark Gable selbst durchführte. Letztendlich gelingt es Gay, ein Pferd wieder einzufangen und zeigt danach Reue. Er legt sein Cowboy-Dasein ab und lässt sich auf eine neue Zukunft mit Roslyn ein. Seine Erkenntnis ist der Schlüssel dafür, dass Roslyn und Gay eine Chance auf eine funktionierende Beziehung haben.



Abb. 10: Szene aus *The Misfits*, Clark Gable und Marilyn Monroe, aufgenommen von Inge Morath, 1962

Die Szenen Marilyn inszenierter und betonter Sexualität lassen sich schwer von den restlichen trennen. Betrachtet man zum Beispiel ihren ersten Auftritt in *The Misfits*, so bekommt der Zuseher eine Marilyn im Negligee zu Gesicht, die mit zittriger Hand den Lippenstift aufträgt – das Zittern kann durch ihr enormes Lampenfieber begründet werden. Am Tag der Scheidung trägt sie ein figurbetontes, schwarzes Etui-Kleid, danach ein auflockerndes, jedoch abermals schwarzes Kleid, bei dem ihr Träger fortwährend verrutscht. Der Höhepunkt der inszenierten Sexbomben-Erotik ist in jener Szene zu finden, als Roslyn am Tag nach ihrer Trunkenheit von Gay wachgeküsst

³²⁰ *The Misfits*, Min. 01.47.43

wird, ihr Bettlaken verrutscht und dabei ihre blanke Brust sichtbar wird. Danach setzt sie sich auf und ihr ebenso blanker Rücken wird bis zum Gesäß sichtbar. Wenn man diese Szene als *Film-Still* betrachtet, so erinnert das Bild an ein Akt-Gemälde von Pierre-Auguste Renoir, der seine nackten Modelle ebenso mit einem Leintuch umrahmte. Marylins Schönheit trifft dabei auf ihre Verletzlichkeit, was unweigerlich zur Reduzierung auf ihr Äußeres geführt hat.

Eine Großaufnahme ihres auf einem Pferd sitzenden und hüpfenden Gesäßes und die darauffolgende Badeszene am Pyramiden-See, in der Roslyn im hautfarbenen Bikini verspielt und fröhlich ihre weiblichen Reize darlegt, machen Marylins Sexbomben-Image deutlich, welches sie als Zugabe ihrer weiblichen Reize eingesetzt hat. Miller selbst beschreibt seine Erinnerung an einen Badetag mit Marilyn, der lange, bevor die Dreharbeiten zu *The Misfits* begonnen haben, stattgefunden hat:

„Schwimmen war das einzige, was sie je unbeholfen tat, und ihre linkischen Versuche endeten immer in Gelächter. Wenn sie aus dem Wasser stieg, reflektierte ihr kraftvoller Körper die Sonne wie die Venus von Botticelli, und manchmal hatte sie den gleichen meerwasserverwaschenen, seeentstiegenen Blick.“³²¹

Marilyn wusste ihre Schönheit gekonnt einzusetzen und verkörperte wieder eine Frau, die sich ihrer sexuellen Körperlichkeit nicht bewusst ist. So auch, als Roslyn mit einem *paddle ball* spielt und ihr Gesäß rhythmisch zu den schnellen Schlägen bewegt. Es wirkte wie ein symbolischer Tanz ihrer Sexualität, den die Männer in der Bar mit heftigem Klatschen anfeuern. Ihr weißes Kleid mit Kirschen-Print fungiert dabei als wichtigstes Accessoire und wurde später unter dem Namen „The Cherry Dress“ berühmt.

Einen weiteren Bezug zur Realität hat die Besetzung des Gay Langlands mit Clark Gable, der schon seit Kindheitstagen an Marylins Wunschfigur des liebevollen Vaters darstellte. Doch ob es der Zufall oder das Schicksal herausgefordert hat, dass *The Misfits* Marylins und Gables letzter vollendeter Film bleibt, sei dahingestellt. Gable starb kurz nach Beendigung der Dreharbeiten an einem Herzinfarkt. Er empfand

³²¹ Miller, 1990. S. 577

seine schauspielerische Leistung in *The Misfits* als eine der besten in seiner Karriere seit *Gone with the Wind* (1939).³²² Nachdem der letzte Drehtag zu Ende gegangen war, fuhren Miller und Marilyn in getrennten Autos nach Hause. Das Paar hatte sich nichts mehr zu sagen und ihre Ehe war nicht mehr zu retten. Der einzige noch gegenwärtig lebende Zeitzeuge von damals ist Eli Wallach, der in seiner Autobiographie seine Erlebnisse mit Marilyn und Miller verarbeitete.

„Es war keineswegs Zufall, daß Roslyn am Ende des Films an einen Mann und an das eigene Überleben glauben kann.“³²³

Miller glaubte fest daran, er könne Marilyn von ihrem Leid erlösen, indem sie ihr Leid in ihrer Rolle als Roslyn annahm und ins Positive auflöste. Das *Happy End* im Film steht gleichzeitig für Millers Wunsch, es würde auch ein *Happy End* für ihre Ehe geben. Doch es kam anders und ihre Ehe wurde im Januar 1961 einvernehmlich geschieden.

Das Fazit der Analyse von Marylins Inszenierungsstrategie in *The Misfits*: Es ist eine alternde, gereifte Marilyn zu sehen, die sich tatsächlich als geistreiche und charakterstarke Blondine beweisen konnte. Sie hat es geschafft, ihr *dumb-blonde*-Image neu zu definieren und den Kritiken gezeigt, dass sie auch anspruchsvolle Rollen glaubhaft darstellen kann.

³²² Vgl. Miller, 1990. S. 612

³²³ . Ebenda S. 584

5 Hollywood: Film als Medium der Ikonisierung?

„Das Kino etabliert sich als kulturelle Kraft, wenn nicht als Leitmedium einer Selbstverständigung, die das öffentliche Leben, Fragen gemeinsamer Werte und konkurrierender Vorstellungen einer nationalen Identität entscheidend prägt.“³²⁴

Hollywood, die Stadt der Träume, der Hoffnungen junger Starlets und der korrupten Studiobosse, ist ebenso ein Ort, in dem die amerikanische Populärkultur seinen Lauf genommen hat. Als imaginäres Konstrukt der realen Welt erfährt man hier die Auswirkungen von Macht und Anziehung der Projektionsflächen, von Stars, die stereotypisiert und auf ihr Äußeres reduziert werden. Sie steigen, wie Götter, in den Olymp des Ruhms auf und können von dort genauso gut wieder fallen, meist tiefer, als es jede Vorstellungskraft vermag. Als Schöpfer und Vernichter zugleich, von dieser Macht wissend und ständig in Gebrauch nehmend, entwickelt sich ein Konkurrenzkampf, indem es meist um Schönheit, Individualität und Schauspielkunst geht.

Eine Erklärung für die Verwandlung vom Schauspieler zum Star findet Joseph Garncarz in seiner Definition des Stars³²⁵:

„Zum Star kann eine einzelne Person werden, die sich derart markant von anderen unterscheidet, daß sie in ihrer Einzigartigkeit auffällt. Sie darf ihre Einzigartigkeit allerdings auch nicht allzusehr kultivieren, denn der Grad der Individualisierung bleibt immer an die Akzeptanz des Publikums gebunden. Stars müssen anders als ihr Publikum sein, dürfen sich von ihm aber auch nicht zu weit entfernen.“³²⁶

Ein Star, wie es Marilyn Monroe war, strahlend und ästhetisch vollkommen, wird letztendlich nicht nur durch Schönheit und die vermittelte Persönlichkeit zu einem medial inszenierten Produkt, sondern vor allem auch durch Erfolg, Kontinuität im Image, Identifikation des Publikums und Idol-Wirkung. Die zentrale Komponente des Stars, das Image, wird durch das einzigartige Charisma geprägt und trägt dazu bei,

³²⁴ Decker, 2003. S. 16

³²⁵ Vgl. Garncarz. In: Möhrmann, 1989. S. 321

³²⁶ Ebenda. S. 321

dass eine Vermischung der realen Person und dem medial inszenierten Starimage erfolgt.³²⁷

Der Duden definiert *Image* als ein „Bild, das sich ein einzelner oder eine Gruppe von einem einzelnen, einer Gruppe oder Sache macht.“³²⁸ Es ist die „feste Vorstellung vom Charakter oder von der Persönlichkeit.“³²⁹

Richard Dyer definiert *Image* wie folgt: „By image here I do not understand an exclusive visual sign, but rather a complex configuration of visual, verbal and aural signs.“³³⁰ Demnach sieht er im Image eine komplexe Struktur aus visuellen, verbalen und auditiven Zeichen. Diese Struktur bezieht er auf das allgemeine Image des *Startums* und auf das eines einzelnen Stars. *Startum* bezeichnet er als eine Art Image, welches aufzeigt, wie ein Star lebt.³³¹

Einerseits charakterisiert man den Star als „öffentlichen Kunstfigur“³³², mit dem das damit verbundene öffentliche Image steht und fällt, andererseits handelt es sich auch um eine reale Person, die als solche vom Rezipienten akzeptiert werden muss. „Denn ein Großteil des Publikumsinteresses konzentriert sich auf die Frage, wie Stars ‚wirklich‘ sind.“³³³ Eigens für diesen Zweck geschaffene Zeitschriften konzentrieren sich auf das Privatleben der Stars und befriedigen somit das Bedürfnis der Fans, den Star als Privatperson zu dechiffrieren, das Geheimnisvolle an ihm zu entdecken, die Wahrheit über ihn herauszufinden. Das *Startum* hängt somit von der „Differenz zwischen dem öffentlichen Image und der dahinter vermuteten realen Person“³³⁴ ab und kann sich auch bis über den Tod des Stars hinaus manifestieren und weiterentwickeln.³³⁵ Während die „öffentliche Kunstfigur“ ihre Leistung durch die kulturell bedingte Verkörperung von Stereotypen in Filmen erbringt, zeichnet sich die reale Person durch ihr Können, ihre Ausstrahlung, ihren Körper und ihre Präsenz in Film und Medien aus. Diese Faktoren gelten als Grundlage für das übermenschliche

³²⁷ Lowry/Korte, 2000. S.7

³²⁸ Duden, 1985. S. 350

³²⁹ Ebenda. S. 350

³³⁰ Dyer, 1998. S. 34

³³¹ Vgl. ebenda. S. 34

³³² Vgl. Garncarz. In: Möhrmann, 1989. S. 326

³³³ Lowry/Korte, 2000. S. 9

³³⁴ Ebenda. S. 9

³³⁵ Vgl. Ebenda. S. 9

Star-Image, aus dem sich das *innerfilmische*, auch genannt intradiegetische³³⁶ und das *außerfilmische* oder auch extradiegetische³³⁷ Image zusammensetzt³³⁸. Durch die dem Star zugeschriebenen Filmcharaktere, deren Realisierung und Stereotypisierung, so, wie es bei Marilyn Monroe der Fall war, entwickelt sich das innerfilmische Image und das so genannte *type-casting*.³³⁹

„Das vielleicht auffälligste Anzeichen hierfür besteht darin, daß oft die fiktive Figur eines Films mit dem Starnamen dessen bezeichnet wird, der diese Figur spielt. Wir sprechen mit einer solchen Selbstverständlichkeit von Marilyn Monroe in *SOME LIKE IT HOT* und weit weniger selbstverständlich von der Figur Sugar Kane, die von der Schauspielerin Monroe gespielt wird, so als spiele sich Monroe selbst.“³⁴⁰

Mit dieser Tatsache hatte Marilyn Monroe seit ihren Durchbruch als Star bzw. Schauspielerin zu kämpfen. So schrieb man sie auf die Rolle der dummen Blondine fest und vergab die Charakterrollen an Stars mit einem solideren, bodenständigeren Image. Richard Dyer beschreibt das ambivalente Verhältnis, welches Marilyn zum *Stardom* besaß, folgendermaßen: „Marilyn Monroe’s aspiration to the condition of stardom and her unhappiness on attaining it are part of the pathetic/tragic side of her image.“³⁴¹

Geprägt durch das Privatleben des Stars wird das außerfilmische Image ebenso durch Medien- und Presseberichte, Werbung und Fernsehen konstruiert. Weitere Faktoren vervollständigen jeden Teilbereich des Images³⁴², so zum Beispiel „Typ und Rollenfach, Funktion der Figur in der Handlung, Sprech- und Spielweise, äußere Erscheinung der Schauspieler/in, ihr Auftreten sowie Parameter der filmischen Darstellungsweise“.³⁴³

„Das Image besitzt integrale soziale und historische Dimensionen, denn es läßt sich nur im Kontext der gesellschaftlichen Definitionen von Individuum, Persönlichkeit, Geschlechterrolle, Liebe, Sexualität, Arbeit

³³⁶ Weingarten, 2004. S. 27

³³⁷ Ebenda. S. 27

³³⁸ Vgl. Ebenda. S. 10

³³⁹ Vgl. Garncarz. In: Möhrmann, 1989. S. 326

³⁴⁰ Ebenda. S. 326

³⁴¹ Dyer, 1998. S. 35

³⁴² Lowry/Korte, 2000. S. 11

³⁴³ . Ebenda. S. 11

und Freizeit, moralischen und politischen Werten, Ideologien etc. verstehen.“³⁴⁴

Geht man nach der Semiotik, so ist das Image ein Zeichenagglomerat, welches sich aus Elementen zusammensetzt, die durch unterschiedliche, öffentlich zugängliche Medien bezeugt werden. Jene Elemente, aus semiotischen Systemen bestehend, werden aus Ikonographie, schauspielerischer Konvention, narrativen Mustern, verbaler und nonverbaler Kommunikation usw. gebildet.

Die reale Person existiert nur im Sinne der Image-Konstruktion und ist somit auch als surreal einzustufen. Vielmehr ist ein Star durch die Interaktion mit den Fans oder den Zuschauern „immer ein Konstrukt, das auf den in den Medien verbreiteten Informationen und Zeichen aufbaut“³⁴⁵. Diese Zeichen werden zur Übermittlung von Informationen herangezogen, „um jemandem etwas zu sagen oder zu zeigen, das jemand anderer weiß und von dem er möchte, daß auch andere es wissen.“³⁴⁶ Der Zeichenprozess verfolgt ein vereinfachtes Schema und ist nicht nur auf jeden Kommunikationsprozess, sondern auch auf den Designationsprozess anwendbar.³⁴⁷ In jedem dieser Prozesse wirken die Zeichen nur mit genau darauf abgestimmten Kodes. „Zwischen Sender und Empfänger muß also ein beiden gemeinsamer Kode existieren, d. h. eine Reihe von Regeln, die dem Zeichen eine Bedeutung zuordnen“³⁴⁸, wie zum Beispiel die Sprache und die damit zusammenhängenden kulturellen Unterschiede. Man muss folglich jedes Zeichen verstehen und die Botschaft des Zeichens dekodieren, um dann zu entscheiden, ob man der Botschaft Folge leisten will.³⁴⁹ Jedes Zeichen korreliert die Ebene des Ausdrucks, die sogenannte *Signifikantenebene*, und die Ebene des Inhalts, die benannte *Signifikatebene*.³⁵⁰ Umberto Eco zufolge gilt diese Klassifikation für alle Zeichensysteme.

³⁴⁴ . Lowry/Korte, 2000. S. 17

³⁴⁵ . Ebenda S. 10

³⁴⁶ Eco, 1977. S. 25

³⁴⁷ Vgl. ebenda. S. 25

³⁴⁸ Ebenda. S. 26

³⁴⁹ Vgl. ebenda. S. 26

³⁵⁰ Vgl. ebenda. S. 169

Das Publikum beziehungsweise die Zuschauer wollen sich mit dem Star identifizieren, sie wollen sich „wiedererkennen, zum Star aber zugleich als Ideal, Vorbild oder Idol aufsehen können“. Grundlegend muss daher das Spannungsfeld zwischen menschlich-real und göttlich, mit dem der Star arbeitet, immer im Gleichgewicht sein. Um diese Identifikation nicht zu stören, schrieben die Studios im alten Studiosystem den Stars genaue Anweisungen vor, auf der Leinwand als auch im Privatleben, die im Interesse diese Interaktion zwischen Star und Publikum ausnahmslos einzuhalten waren.³⁵¹ „Zur Analyse der vielfältigen Interaktionsmöglichkeiten zwischen Star und Publikum wird häufig der Begriff der Identifikation rekuriert“³⁵², der jedoch „als inflationär gebrauchter Sammelbegriff für sehr unterschiedliche Verarbeitungsformen fungiert“³⁵³, so zum Beispiel für rein kognitive Prozesse, emotionale Reaktionen, Spiel und Phantasie, aber auch für die komplexe, tiefenpsychologische Dimension der Identifikation. Man unterscheidet daher zwischen zwei verschiedenen Arten der Wirkung: An erster Stelle wäre zu betiteln, dass die Rezipienten die Images der Stars, entweder bewusst oder halb-bewusst, „in ihrer Phantasie, zur Deutung und Verarbeitung der Filme sowie ihrer Lebenswelt“³⁵⁴ dienen. Die Stars fungieren somit „zur Identifikationsdefinition und als Teil kultureller“³⁵⁵ Verständigungs- und Kommunikationsprozesse. Zweitens sind die ideologischen bzw. psychischen Wirkungen, von gesellschaftlichen Mustern geprägt und unbewusst wahrgenommen, dem Star an sich und dem Status, für den der Star steht, zugeschrieben.³⁵⁶

Der Star und sein Image gelten als Abbild eines menschlichen Subjekts und gehen mit dem außerfilmischen Image einher, welches sich unter anderem durch die Suche der Medien und der Rezipienten nach der authentischen und wahren Identität manifestiert. Der Körperlichkeit des Stars, ausgehend von der Tatsache des Stars als menschliches Subjekt, wird eine besondere Bedeutung zugeschrieben, denn sie fungiert allen voran als Anschauungsobjekt. Diese bildet die Grundsubstanz als bestimmtes menschliches Subjekt mit charakteristischen Attributen und Eigenschaften. Die Bekleidung des Körpers dient als Inventar und stellt hierdurch die

³⁵¹ Vgl. Lowry/Korte, 2000. S. 15

³⁵² Ebenda. S. 17

³⁵³ Ebenda. S. 17

³⁵⁴ Ebenda. S. 17

³⁵⁵ Ebenda. S. 17

³⁵⁶ Vgl. ebenda. S. 17

Identität des Körperbildes sicher. Der Körper, als Ausdrucksapparat des Stars, legitimiert einerseits die populäre Konzeptualisierung des Images und prägt es andererseits zugleich entscheidend.³⁵⁷

Das Bekleidungsrepertoire von Marilyn Monroe in ihren Filmen war weder abnorm, noch kitschig, „sondern dienstbare Hüllen, die keine andere Bestimmung hatten, als ihren Körper, seine Kurven, seine Wölbungen, seine zarten Zonen zu umfließen und zu betonen.“³⁵⁸ Im Laufe ihres Lebens wurde Marilyn von etlichen namhaften Modedesignern eingekleidet, privat, wie auch für den Film. Zu ihnen zählten Jean Louis, William Travilla, Orry-Kelly, Charles LeMaire, Dorothy Jeakins, Norman Norell und viele weitere.³⁵⁹ Marylins Kleidung, für private und öffentliche Zwecke, hatte starken Einfluss auf ihr Image als Sexbombe bei. Sie war eine Fashion-Visionärin und galt deshalb auch als Inspiration für die Designer Yves St. Laurent, Alexander McQueen, Thierry Mugler und Jean Paul Gaultier.³⁶⁰ Ihre nachhaltige Wirkung auf die Schönheitsindustrie lässt auf ihren zeitlosen Stil schließen, der über den Zeitgeist der fünfziger Jahre hinausgeht. Auch ihr Werdegang vom Pin-up-Girl zum glamourösen Filmstar lässt sich anhand ihrer Kleidung und auch dem Make-up ablesen³⁶¹:

„As she transitioned from a wholesome clean-scrubbed model to a sizzling Hollywood sexpot to an elegantly sexy living legend, Monroe refined her persona and set beauty standards that still resonate fifty years after her untimely death.“³⁶²

Ihre Gardarobe im Film diene als Werkzeug zur Präsentation ihres Körpers. Somit hat Kleidung „im Film mehr als irgendwo sonst eine Signal- und Blickfangrolle.“³⁶³

„Die Rolle der Kleidung als Medium bezieht sich auf einen breiten Verhandlungsraum sozialer, politischer, kultureller, religiöser, moralischer, sexueller oder wirtschaftlicher Natur. Die Kleidung beeinflusst, ändert und orientiert dabei die Beziehungen zwischen Personen, Gruppen, Kulturen, die Beziehungen zur Umwelt und der Person zu sich selbst. Die Kleidung bildet also ein dichtes Objekt und ein komplexes kulturelles Handlungsfeld.“³⁶⁴

³⁵⁷ Vgl. Weingarten, 2004. S. 31

³⁵⁸ Sichtermann. In: Eberbach, 2006. S. 120.

³⁵⁹ Vgl. Nickens/Zeno, 2012. S. 10

³⁶⁰ Vgl. Ebenda. S. 9

³⁶¹ Vgl. ebenda. S. 8

³⁶² Ebenda. S. 10

³⁶³ Devoucoux, 2007. S. 29

³⁶⁴ Ebenda. S. 29

Die Mode versucht durch die Kleidung die Identität der Person oder die Person selbst zu erneuern oder zu verwandeln³⁶⁵, wohingegen die Kleidung im klassischen Erzählfilm zum Kostüm umfunktioniert wird, um der Rolle mehr Wahrhaftigkeit und Zugang zur realen Welt zu verleihen.³⁶⁶

Bedingt durch die Rezeption des zeitgenössischen oder späteren Publikums, den damit einhergehenden Zeitgeist, die aktuellen Modetrends und die dominanten kulturellen Strömungen, entwickelt sich das Starimage in und aus einem historisch-kulturellen Kontext. Hierbei variiert die Bedeutung eines Stars in Kohärenz mit den mannigfachen „Interpretationskontexten und historischen Veränderungen im Lauf der Zeit, wobei Publikumspräferenzen, Marktmechanismen wie Genre- oder Serienproduktion sowohl die Konstruktion als auch die Rezeptionsausrichtung beeinflussen“³⁶⁷. Erst eine erweiterte Intertextualität des Images bestimmt die Bedeutung des Stars, welche sich durch allgemeine Intertexte bzw. *social text* ausdehnt.

„Gerade wenn man das Image nicht nur aus einem Film erschließt, sondern auch das außerfilmische Image hinzuzieht, werden die Bezüge zwischen dem Star und wesentlichen Diskursen der Zeit sichtbar. Stars haben häufig die Funktion, als Kristallisationspunkte für die populärkulturelle Diskussion und die kollektive oder individuelle Ausformung aktueller kultureller Fragen zu dienen.“³⁶⁸

Zusammenfassend kann man Hollywood als Produktionsmaschinerie und Ort der Ikonisierung von Marilyn Monroe mit all ihren Facetten bezeichnen. Zu diesen Facetten zählen die Image-Konstruktion, der Startum mit der damit einhergehenden Fan-Gemeinde, die körperliche Beschaffenheit von Marilyn und die Kleidung, die ihren Stil und ihren Status festlegen. Als Hauptdarstellerin im Film wird sie zum Lustobjekt der männlichen Zuseher erotisiert. Dies bezeichnet Marjorie Rosen in *Popcorn Venus* folgendermaßen: „One of the most dangerous aspects of fifties’

³⁶⁵ Vgl. Devoucoux, 2007. S. 30

³⁶⁶ Vgl. ebenda. S. 32

³⁶⁷ Lowry/Korte, 2000. S. 19

³⁶⁸ Ebenda. S. 20

movies explicitly relates to the kind of heroine the studios glorified as sexy.“³⁶⁹ Dabei Schönheit spielte in ihrem Schein und Sein als Star eine zentrale Rolle.

5.1 Schönheit als Strategie: Ästhetik der schönen Weiblichkeit

„Im wesentlichen ist Weiblichkeit eine romantische Empfindung, die sentimental auferlegte Beschränkungen tradiert. Selbst während sie in den achtziger Jahren vorwärtsstürmt, Lippenstift anlegt und hohe Absätze trägt, um gut gekleidet zu wirken, stolpert sie über die Rüschen und Unterröcke einer längst vergangenen Zeit.“³⁷⁰

Dieser Teilbereich handelt von der Geschichte der weiblichen Schönheit, allen voran, um die Inszenierungsmuster von Marilyn Monroe zu verstehen, auf die sie immer wieder zurückgriff. Sie verwendete die weibliche Schönheit, ausgestattet mit den hinreißendsten Vorzügen der weiblichen Gestalt, hineingeboren in die passende Zeit für eine Revolte der Sexualität, als Waffe gegen die Welt und letztendlich gegen sich selbst.

Umberto Ecos Definition von Schönheit, die er in der Einführung seines Werks *Die Geschichte der Schönheit* beschreibt, ist folgende:

„‘Schön‘ ist neben ‚anmutig‘, ‚hübsch‘ oder auch ‚erhaben‘, ‚wunderbar‘, ‚prächtig‘ und ähnlichen Wörtern – ein Adjektiv, das wir oft benutzen, um etwas zu bezeichnen, das uns gefällt. Es scheint, so gesehen, als wäre das, was schön ist, identisch mit dem, was gut ist, und tatsächlich gab es in verschiedenen Epochen der Geschichte eine enge Verbindung zwischen dem Schönen und dem Guten.“³⁷¹

Die schönen Dinge im Leben bleiben schön, ob man sie besitzt oder nicht. Folglich ist der Sinn für das Schöne nicht an Habgier, Eifersucht, Neid, Begehren oder Besitzwunsch gebunden. Er eröffnet einem lediglich die Welt der subjektiven Betrachtung und stellt ein enges Verhältnis zwischen Schönheit und Kunst her.³⁷²

³⁶⁹ Rosen, 1973. S. 268

³⁷⁰ Brownmiller, 1987. S. 9

³⁷¹ Eco, 2004. S. 8

³⁷² Vlg. Ebenda. S. 12

Ausgehend von der griechischen Antike bis hin zur Renaissance wird dasjenige als schön bezeichnet, „dessen Teile in harmonischen Proportionen zueinander und zum Ganzen stehen“³⁷³. Harmonie zu erzeugen bedeutet, „das, was auseinanderstrebt, zu einem stimmigen Ganzen zusammenzufügen. Darin liegt die Schönheit.“³⁷⁴

Konrad Paul Liessmann zufolge endete spätestens im 18. Jahrhundert der Ausdruck objektiver Gesetzmäßigkeiten und man orientiert sich neu in Richtung Subjektivierung, Sensualisierung und Psychologisierung. Somit liegt die Schönheit buchstäblich im Auge des Betrachters und wird durch den individuellen Geschmack bestimmt.³⁷⁵

„Daß Schönheit im Auge des Betrachters liege, meint das Zitat. Daß Schönheit im Film ein inszenierter, von den Produzenten gesteuerter Effekt ist, deutet der Begriff der ‚Konstruktion‘ an. Das dunkle Wort von der ‚Macht der Schönheit‘ verlegt das Wirklichkeitsgesetz zurück in den Gegenstand selbst und evoziert die Vorstellung von einer natürlichen, überzeitlichen und jenseits kultureller Grenzen erfahrbaren, von jedem unmittelbar zu identifizierenden Schönheit – eine von der Art eben, die Völker in Kriege stürzt und den Betrachter wie die Motte ums Licht taumeln läßt.“³⁷⁶

Schönheit und Kunst, ein ungleiches Paar, denn es wird von der Nachahmung beeinflusst und meist mit Schönheit gleichgesetzt. In der Kunst wird seit der Antike nicht die Nachahmung des Schönen angestrebt, vielmehr die Nachahmung der Wirklichkeit.³⁷⁷ So wurde im späten 18. Und frühen 19. Jahrhundert „[...] Kunst und Schönheit so zusammengeführt, dass die Kunst auf Schönheit verpflichtet und die Schönheit nur mehr in der Kunst gesehen werden konnte“³⁷⁸ Geht man nach Aristoteles, so ist die Fähigkeit zur Nachahmung dem Menschen angeboren, genauso wie die Lust an der Nachahmung. In der Tragödie ist die Frage der Schönheit bloß insofern von Bedeutung, „als die formalen Mittel ansprechend und angemessen sein sollen. Ziel ist die Nachahmung von Handlungen und von Menschen, allerdings nicht, wie sie in der Zufälligkeit der Wirklichkeit vorkommen, sondern wie sie sein können“³⁷⁹.

³⁷³ Liessmann, 2009. S. 18

³⁷⁴ Ebenda. S. 19

³⁷⁵ Vgl. ebenda. S. 29

³⁷⁶ Horst. In: Karpf, 1994. S. 9

³⁷⁷ Vgl. Liessmann, 2009. S. 51

³⁷⁸ Ebenda. S. 52

³⁷⁹ Ebenda. S. 53

In der heutigen Zeit ist die weibliche Schönheit mit den damit verbundenen Idealen und Werten gesellschaftlich beeinflusst und allgegenwärtig. Man sieht sie auf Werbeplakaten, in Magazinen, im Film und Fernsehen, in der Mode etc. Diese Mittel fungieren als technische und soziale Funktionen der Schönheit, doch niemals als Offenbarung. Auch hier, im Zeichen der Schönheit, erkennt man ein Zeichensystem: „Schönheit wird dabei zu einem Gestaltungsmerkmal für mitunter höchst komplexe Zeichensysteme, durch die sich Menschen über Wunschbilder, Statusfragen, soziale Zugehörigkeit, erotische Angebote oder Selbstwertgefühle verständigen.“³⁸⁰

Dieses Zeichensystem beinhaltet auch die Gesichtsmimik, wie beispielsweise der offene Gesichtsausdruck, das strahlende Lächeln und die Darlegung der Zahnpartie, der Schlafzimmerblick, das weiche Kinn – all das zeichnet die glamouröse Gesichtskomposition der Marilyn Monroe aus.³⁸¹ Als schöner Mensch lebt es sich leichter und besser, denn geht man nach dem „Attraktivitätsstereotyp“, so werden schönen Menschen öfter auch andere positive Attribute zuteil.³⁸²

„Menschliche Schönheit befriedigt nicht nur ein interessenloses Wohlgefallen, sie stellt nicht nur ein sexuell-erotisches Signal dar, sondern sie scheint immer auch auf andere, innere, moralische Qualitäten zu verweisen.“³⁸³

Was nun die Merkmale der weiblichen Schönheit anbelangt, so kann man verallgemeinern, dass eine Frau als besonders attraktiv wirkt, wenn sie große Augen, eine kleine, schmale Nase, ein kleines Kinn, hohe Wangenknochen bzw. schmale Wangen, hohe Augenbrauen, große Pupillen und ein offenes Lächeln hat. Eine glatte, feinporige Haut, gekoppelt mit symmetrischen Gesichtszügen und Jugendlichkeit in Gesicht und Ausstrahlung vervollständigen das *ideale Schöne*.³⁸⁴

„Was sich im Gesicht eines Menschen ausdrückt, ist sicherlich das am wenigsten umstrittene Gebiet der nichtverbalen Kommunikation. Es fällt einem Beobachter am leichtesten ins Auge.“

³⁸⁰ Liessmann, 2009. S. 82

³⁸¹ Vgl. ebenda. S. 93

³⁸² Vgl. ebenda. S. 92

³⁸³ Ebenda. S. 92

³⁸⁴ Vgl. ebenda. S. 96

Wir betrachten Gesichter häufiger als andere Körperteile, und was sich dort zeigt, wird von fast allen Menschen gleich gedeutet.“³⁸⁵

Ein gekonnt eingesetztes Make-up zum Unterstreichen der Gesichtsmimik und auf den Stil angepasste Kleidung, durch Stylisten und Visagisten realisiert, perfektionieren letztendlich das Bild des übermenschlich schönen, differenten, Wesens namens Star. Die Schönheit des Stars soll genauso unerreichbar sein, als würde man mit dem Finger auf einen Stern am Himmel zeigen – scheinbar nah und dennoch unerreichbar fern.

Im Film wurde die Schönheit der weiblichen wie männlichen Stars durch Besonderheiten und Glamour hervorgehoben, beispielsweise durch dekorierte Bauten, Orte und Schauplätze, besondere Innen- und Außenausstattung, schönheitsunterstützende Arrangements, die Kameraführung, der Blickwinkel, Kostüm, Licht und Make-up. Es geht dabei um die magische Präsenz, um das gewisse Etwas, um die außergewöhnliche Aura, die ein Star besitzt und die ihn umgibt.³⁸⁶ Schönheit kann ebenso als Resultat filmischer Inszenierung gewertet werden, doch die unterschiedlichen Effekte der Schönheit müssen dennoch differenziert werden zwischen „dem inszenierten Effekt der magischen Ausstrahlung eines Stars und der inszenierten Wirkung der Poesie eines (im philosophischen Sinne) schönen Bildes, einer schönen Einstellung, einer schönen Szene“³⁸⁷.

In Ecos Buch wird Marilyn Monroe auf der Zeittafel der unbekleideten Venus mit ihrem berühmten Kalender-Foto unter ihrer Epoche (1950) angeführt. Für ihn ist sie der Inbegriff weiblicher Schönheit, das Paradebeispiel für weibliche Schönheit in den Medien, perfekt proportioniert und definiert. Doch hatte das Definieren der Persönlichkeit durch äußerliche Reize, wie Schönheit, für Marilyn zur Folge, dass sie auf selbige reduziert und degradiert wurde. Schönheit und Naivität liegen in Bezug auf Marylins nahe bei einander.

5.2 Naivität als Strategie

³⁸⁵ Nierenberg/Calero, 1972. S. 29

³⁸⁶ Vgl. Grob. In: Karpf, 1994. S. 20

³⁸⁷ Ebenda. S. 21

„If I play a stupid girl and ask a stupid question, I've got to follow through. What am I supposed to do, look intelligent?“³⁸⁸

Die zu Fleisch gewordene Naivität gepaart mit einer blonden Kindfrau hat einen Namen: Marilyn Monroe. Sie verkörperte in fast allen Filmen das naive, blonde, dumme, leichte, mit einer erotischsten Körperlichkeit ausgestattete Mädchen, welches die gleiche naive Weltanschauung hat, wie ein Kind. Sie spielte dabei mit ihrer Gesichtsmimik und komplettierte den Rest mit ihrer Ausstrahlung. Mit weit aufgerissenen Augen und einem kindlich erstauntem Blick betörte sie die Zuseher und versuchte damit ihre vibrierende Sexualität zu entkräften. In all ihren Rollen wurde sie für Männer und Frauen ungefährlich gemacht, da sie durch die fehlende Intelligenz in ihrer Rolle keine Bedrohung darstellte. Auch wenn diese Darstellung der klischeehaften Frauenfigur für feministische Ansichten nicht zu vertreten ist, so kann man sich dennoch dem voyeuristischen Blick auf die dumme Blondine nicht entziehen. Die blonden Haare wirken zudem unschuldig-zart und erwecken den Beschützerinstinkt von Mann und Frau.

Der Spuk des naiven Charakterfaches begann mit ihrer Rolle in *All about Eve*. Marilyn verkörpert die naiv und stupide wirkende Claudia Caswell, die als junge Schauspielerin den Anforderungen für das „Showbusiness“ nicht gewachsen ist und den Rat bekommt, ihr Glück beim Fernsehen zu versuchen. In diesem Film bekam sie zwar bloß eine kleine Nebenrolle an der Seite eines älteren Gönners, spielt diese jedoch außerordentlich gelungen, woraufhin die Filmindustrie auf sie aufmerksam wurde. Davor hatte sie einen Kurzauftritt im letzten offiziellen Marx-Brothers-Film *Love Happy* (1949) an der Seite von Groucho Marx als erotische Klientin mit kurvigen Argumenten. Mit einer zarten Stimme hauchte sie Marx ins Ohr, dass er ihr helfen müsse, denn „some men are following me.“³⁸⁹ Marx entgegnete jedoch schelmisch: „Really? I can't understand why.“³⁹⁰ Als Zuschauer ist man sich dieser Ironie, die mit der erotisierten Zweideutigkeit spielt, im Klaren.

Es folgt eine bedeutende Nebenrolle in John Hustons Gangsterfilm *Asphalt Jungle* (1950), die Marilyn nicht nur gute Kritiken einbrachte, sondern auch die öffentliche

³⁸⁸ Quelle: <http://dshenai.wordpress.com/2013/03/>

³⁸⁹ *Love Happy*, 1949. Min. 00.27 (Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=9P9S-N3IV10>)

³⁹⁰ Ebenda. Min. 00.29

Aufmerksamkeit als Schauspielerin. Sie verkörpert Angela Phinlay, die junge Geliebte eines wesentlich älteren Untergrund-Anwalts, dem sie mit ihrer kindlich-naiven Art zu Füßen liegt. Marilyn selbst hielt diese Rolle stets als ihre erste schauspielerische Glanzleistung, auf die sie stolz sein konnte. Außerdem betrachtete sie Huston als Genie und schrieb ihn auf die 1955 entstandene Liste jener bevorzugten Regisseure, mit denen sie sich eine Zusammenarbeit vorstellen konnte.³⁹¹

Jahre später, am Beginn ihrer beispiellosen Karriere, bekam sie die Hauptrolle in *Gentlemen Prefer Blondes* (deutscher Titel: *Blondinen bevorzugt*, 1953). Nachdem vorerst Betty Grable die Rolle der Lorelei Lee bekommen sollte, Marilyn jedoch mit 500 Dollar die Woche deutlich weniger für die *Twentieth Century Fox* kostete, bekam sie die Rolle. So wurde Grable für Marilyn zum Vorbild und versuchte sie nachzuahmen³⁹², „indem sie ihre Filme studierte und mit jedem sprach, der mit dem Pin-up-Girl arbeitete.“³⁹³ Marilyn stellte als Protagonistin den Inbegriff der Naivität in Gestalt einer kurvigen Blondine dar. Diesmal war ihre Rolle noch überzogener, noch naiver und stupider angelegt als in den Filmen zuvor. Marilyn spielt Lorelei Lee, das blonde Gegenstück zu ihrer Filmpartnerin Dorothy Shaw (Jane Russell). Die Handlung ist oberflächlich und seicht, dafür äußerst komödiantisch, unterhaltsam und dem Mainstream-Publikum zugetan. Lorelei und Dorothy sind zwei attraktive Showgirls, wobei Lorelei das *material girl* und Dorothy das taffere Mädchen zum Pferdestehlen ist. Die beiden Frauen wollen nach Europa reisen, damit Lorelei ihren Verlobten Gus, ein Brille tragender, tapsiger Millionär, dort heiraten kann. Sein Vater hat den bitteren Verdacht, Lorelei könnte bloß hinter dem Geld seines Sohnes her ein und lässt sie am Schiff von Ernie Malone (Elliott Reid) beschatten, der sich wiederum in die nicht von ihm abgeneigte Dorothy verliebt. Als Lorelei Bekanntschaft mit dem wesentlich älteren Sir Francis Beekman (Charles Coburn) macht, kann Malone sie in einer verfänglichen Situation mit Beekman fotografieren. Lorelei und Dorothy setzten Malone in einem Ablenkmanöver mit Schlaftabletten außer Gefecht und eignen sich die geschossenen Fotos an, um Loreleis zukünftige Ehe mit Gus

³⁹¹ Vgl. Victor, 2000. S. 18

³⁹² Vgl. Wayne, 1994. S: 98

³⁹³ Ebenda. S.98

nicht zu gefährden. Lorelei stellt Beekman gegenüber die Geschichte mit den Fotos so dar, als wollte Malone ihn damit erpressen, woraufhin Beekman ihr aus Dankbarkeit für ihre Ehrlichkeit das von ihr zuvor schon bewunderte Diamanten-Diadem seiner Frau schenkte, um es ihr später wieder, ohne ihr Wissens, zu entnehmen.

In Paris angekommen müssen die zwei Frauen feststellen, dass der Vater von Gus sämtliche Geldbriefe von Lorelei sperren ließ, da er die Einzelheiten ihres Verhaltens am Schiff von Malone erfahren hat. Von da an müssen Lorelei und Dorothy wieder ihren Lebensunterhalt als Showgirls bestreiten. Es kommt dabei zu einer Gerichtsverhandlung, bei der Lorelei von Beekmans Gattin beschuldigt wird, das Diadem gestohlen zu haben. Um Lorelei aus dieser Misere herauszuhelfen, verkleidet sich die taffe Dorothy als Lorelei und spielt mit ihren Reizen als Blondine, wie es auch Lorelei bleibt zu tun. Sie gewinnt die Gerichtsverhandlung, entlockt Beekman ein Geständnis, dass er das Diadem wieder an sich genommen hat und gesteht Malone ihre Liebe. Zeitgleich schafft es Lorelei, Gus und seinen Vater davon zu überzeugen, dass sie die richtige Partie für Gus ist und der Film endet mit einem Happy End für alle handelnden Protagonisten: mit einer Doppelhochzeit. Lorelei heiratet ihren Millionärssohn Gus und Dorothy ihr Liebe Ernie Malone.

In dieser Komödie, basierend auf dem gleichnamigen Musical von Jule Styne, geschrieben nach dem ebenso gleichnamigen Roman von Anita Loos, kommen die Klischees der dummen Blondine deutlich zum Tragen. Während Dorothy die klügere, mütterliche und vernünftigere von beiden ist, übernimmt Lorelei den materialistischen Part, die für Diamanten und Geld so gut wie alles tun würde und mit einer kindlichen Naivität die Männer zu Vätern werden lässt. Sie weiß ihre körperlichen Reize gekonnt in Szene zu setzten und bekommt damit, was sie will. Mit ihrer Tölpelhaftigkeit gerät sie jedoch immer wieder in ungewollte Situationen, vor denen Dorothy sie versucht zu bewahren. Man bekommt gelungene Musiknummern, gesungen von Russell und Marilyn, zu hören, wie zum Beispiel der zu Loreleis Lebenseinstellung passende Song *Diamonds Are a Girl's Best Friend*, der Jahre später von etlichen KünstlerInnen oftmals kopiert, neu interpretiert oder parodiert wurde.

Als gegensätzliches Paar mit kontrastreichen Haarfarben, welches Dorothy und Lorelei bilden, lassen sich drei Frauentypen in einer kulturellen Klassifizierung durch

die Haarfarbe skizzieren: So sind schwarzharrige Frauen „die anröchigen, berechnenden, kühlen ‚femmes fatales‘“³⁹⁴, während die Blondinen „die gewöhnlichen, naiven, sensiblen, infantilen, unschuldigen“³⁹⁵ Frauen darstellen. Den Rothaarigen Frauen werden Eigenschaften, wie sonderbar, verhext, eigenwillig und mysteriös zugeschrieben.³⁹⁶ „Die Blondinen und die Schwarzhhaarigen bilden ein Gegensatzpaar, ganz wie das Schwarz-Weiß-Denken oder die Licht-Finsternis Metaphorik der Bibel.“³⁹⁷

Marilyn wurde so von den Studios und dem Publikum als *dumb blonde* Amerikas degradiert. Ernste Charakterrollen blieben ihr meist verwehrt. So bekam sie die nächste Rolle der dummen Blondine als eine von drei berechnenden Mannequins, die Millionäre als nächste Geldquelle für ihr erhofftes Luxuslebens suchen, in *How to Marry a Millionaire* (deutscher Titel: *Wie angelt man sich einen Millionär*, 1953).

Im folgenden Unterkapitel wird die Rolle der Brille bzw. der Brille tragenden Männer in Marylins Filmen und Privatleben näher erläutert.

Der Film *There's No Business Like Show Business* (1954) mit dem deutschen Titel *Rhythmus im Blut* wurde zur Niederlage für Marylins Darstellung und von der Presse regelrecht zerrissen. An der Seite von Mitzi Gaynor, Johnnie Ray, Dan Dailey, Ethel Merman und Donald O'Connor spielt sie das Garderobenfräulein eines Nachtclubs namens Vicky, das im weiteren Verlauf des Films auch Auftritte als Showgirl absolviert.

„Marilyn wurde in diesem Musical deklassiert. Sie wirkte, als hätte sie nicht das geringste Talent zur Schauspielerin oder Sängerin. Ihre große Nummer war ‚Heat Wave‘, aber ihr Kostüm leider unvorteilhaft, ihr Gesang farblos und matt und ihre Tanzdarbietung vulgär.“³⁹⁸

Marilyn sah den Misserfolg kommen und wollte nicht schon wieder ein naives, auf ihre körperlichen Reize reduziertes Showgirl repräsentieren. Der einzige Grund, warum sie diese Rolle annahm, war der, dass die *Twentieth Century Fox* ihr eine

³⁹⁴ Jacke, 2005. S. 27

³⁹⁵ Ebenda. S. 27

³⁹⁶ Vgl. ebenda. S. 27

³⁹⁷ Ebenda. S. 27

³⁹⁸ Wayne, 1994. S.113

bessere Rolle in Billy Wilders Komödie *The Seven Year Itch* (1955) in Aussicht stellten³⁹⁹ und so bekam sie tatsächlich eine tragende Rolle als das Mädchen ohne Namen. Filmwissenschaftlich könnte man interpretieren, dass die Rolle des Mädchens so oberflächlich und sexuell angelegt war, sodass ein Name für dieses naive, dummliche Geschöpf völlig überflüssig gewesen wäre. Tatsache ist jedoch, dass dem ursprünglichen Autor für das gleichnamige Theaterstück von George Axelrod kein zum Mädchen passender Name einfiel.⁴⁰⁰

Für *The Seven Year Itch* wurde der Modeschöpfer William Travilla beauftragt, ihre Kleidung für den Film zu entwerfen. Es entstanden nicht nur das ikonenhafte weiße Kleid mit dem Plisseerock und die großartige Szene mit selbigen, hochgewehten Kleid, die mit Marilyns passionierter Mimik zum „Sinnbild für den Glamour der 1950er-Jahre“⁴⁰¹ wurde, sondern auch der vollendete Marilyn-Look, der Make-up, Frisur und Mimik inkludiert. Als Make-up-Artist fungierte, wie auch in all ihren weiteren Filmen, Allen „Whitey“ Snyder, einer der besten Maskenbildner bei der Twentieth Century Fox. Er war es auch, der sie in die Geheimnisse des Film-Make-ups einführte und mit ihr den ikonenhaften, einzigartigen Look – die roten Lippen, die Schlafzimmerblick-Augen und den Schönheitsfleck – kreierte.⁴⁰²

Im Film verkörpert sie das leichtlebige, dummliche, kindlich-naive Mädchen, welches ihre Unterwäsche im Kühlschrank aufbewahrt, Blumen mit einem Cocktail-Shaker gießt und, ohne sich ihrer sexuellen Wirkung auf Männer bewusst zu sein, sich vom U-Bahnschacht ihr weißes Kleid um die Ohren wehen lässt. Sie entblößt damit nicht nur ihre naive Stupidität, sondern auch die Tatsache, dass charakterlich und körperlich schwache Männer für solch bildhübsche Sexbomben eine gute Partie darstellen können und besser seien, als gutaussehende, durchtrainierte und willensstarke Männer.

Als *Bus Stop* im August 1956 in die Kinos kam, mit Joshua Logan als Regisseur und George Axelrod als Drehbuchautor, war der Rollentausch des naiven Charakters kaum zu übersehen. Marilyn spielt das heruntergekommene Showgirl namens

³⁹⁹ Vgl. Victor, 2000. S. 304

⁴⁰⁰ Vgl. ebenda. 265

⁴⁰¹ Ebenda. S. 265

⁴⁰² Vgl. ebenda. S. 281

Cherie, welches von dem rüpelhaften, aber naiven Cowboy Beauregard „Bo“ Decker (Don Murray) ungewollt erobert wird. Murray tritt, anstelle von Marilyn, die Rolle des naiven Charakters an. Mit einem fabelhaften Südstaatenakzent und dem berühmten, mit Pailletten bestickten grünen „Old Black Magic“-Kleid, in dem sie den gleichnamigen Song interpretiert, hat Marilyn eine authentische Person geschaffen, die sie mit Zügen aus ihrem echten Leben ausstattete, wie beispielsweise Cheries Stottern bei gesteigerter Nervosität und ihre geringe Konzentration beim Einstudieren ihres Textes. Der Zentrale Konfliktpunkt ist das zwischenmenschliche Missverständnis zwischen Cherie und Bo, der letztendlich durch ihre Hilfe die Wandlung zum richtigen Mann durchlebt. Er lernt dabei, mit Frauen respekt- und liebevoll umzugehen und auf ihre Bedürfnisse zu achten. Cherie kann anfänglich nicht nachvollziehen, warum Bo ihre Freiheit und ihren eigenen Willen nicht respektieren will. Bo hat wiederum kein Verständnis für ihre Ablehnung ihm gegenüber. Doch am Ende bekommt sie von ihm den Respekt, nach dem sie sich so sehr gesehnt hat und Bo hat endlich die Liebe in Cherie gefunden. Es gelingt ihr, den jungen Hengst Bo zu zähmen, genauso wie seine Vorstellungen von Frauen. Marilyn tritt in diesem Film zwar ihre Naivität an Murray ab, nicht jedoch ihren Sinn für die Komik im richtigen Moment, sodass sie aus ihren schauspielerischen Erfahrungen im *Actors Studio* schöpfen kann. Der Film bekam exzellente Kritiken über Marylins Leistung als ernstzunehmende Schauspielerin. Letztendlich hat sie es mit der Naivität als Strategie geschafft, sich in den Olymp von Hollywoods Elite-Schauspieler zu befördern.

Das Spiel mit der kindlichen Naivität wird in weiteren zwei Filmen deutlich. In *Ladies of the Chorus* (1948) singt Marilyn als Revue-Girl Peggy Martin das Lied „Every Baby needs a Da-Da-Daddy“ mit erotischen Körperbewegungen. Sie verweist auf die Asexualität eines Kindes und erzeugt jedoch mit ihren erotischen Körperbewegungen gegensätzliche Bilder im Kopf der Zuschauer. Anspielung auf die Zweideutigkeit dieses Liedes bieten nicht nur ihre Gestiken, sondern auch der restliche Chor, bestehend aus den Revue-Girls, die in kurzen Schlafgewändern mit Baby-Puppen am Bühnenrand Lolita-Like tanzen. Es wird damit Sexualität mit kindlicher Naivität suggeriert und auf den Beschützerinstinkt der Männer bei Kindfrauen hingewiesen.

Im Vergleich dazu wird in *Let's Make Love* (deutscher Titel: *Machen wir's in Liebe*, 1960), ihrem vorletzten vollendeten Film, ihre kindlich-naive Ausstrahlung mit dem Lied „My Heart Belongs to Daddy“ gegipfelt. An der Seite von Yves Montand spielt sie die Sängerin Ramona Dell und beginnt den Song, nachdem sie sich verführerisch von einer Stange herunterschlängelt, mit den Worten „My name is Lolita and I'm not supposed to play with boys“. Sie spielt am Boden mit Bällen, gibt Baby-Laute von sich und krabbelt durch einen Tunnel aus Männern, wechselt dann in eine verführerische Vamp-Pose, um am Ende einen Mann zu küssen. Marilyn trägt dabei einen blauen Pullover, den sie sich im Laufe des Songs abstreift. Darunter ist sie mit einem schwarzen, halb-durchsichtigen Body und schwarzen Strümpfen bekleidet. Bedenkt man, dass sie fast all ihren Ehemännern den Spitznamen *Daddy* oder *Pa* gegeben hat, ist diese Szene eine wahrscheinlich unbeabsichtigte autobiographische Parallele ihres Lebens.⁴⁰³

5.2.1 Die Brille als Signum der Naivität / des Intellekts

Die Komödie *How to Marry a Millionaire* ist ein Paradebeispiel für die Brille, die als Signum der Naivität und gleichzeitig des Intellekts fungiert. Im Film mimt Marilyn die kurzsichtige Sexbombe Pola Debevoise, die an der Seite von Loco Dempsey - in der deutschen Synchronfassung Tütü genannt, gespielt von Betty Grable - und Schatze Page - in der deutschen Synchronfassung Tschicki genannt, gespielt von Lauren Bacall - auf der Suche nach einem Millionär ist. Polas Tölpelhaftigkeit beruht auf der Tatsache, dass sie zu eitel ist, um eine Brille in der Gegenwart von Männern zu tragen und nimmt sie daher bei jeder Gelegenheit ab, um nicht als unerotische „Brillenschlange“ abgestempelt zu werden. Auf eine aufreizende Art und Weise passiert ihr, dass sie ein Buch verkehrt herum hält, stolpert, Möbel umläuft und sich damit als kurzsichtig zu erkennen gibt. Ihre Kurzsichtigkeit äußert sich nicht nur durch ihre Sehschwäche, sondern auch durch ihre dilettantische Schwäche für reiche Männer und Geld. Hier werden Schönheit und Oberflächlichkeit der Intelligenz und Tiefgründigkeit gesellschaftskritisch gegenübergestellt.

⁴⁰³ Summers, 1986. S. 88

Der Film endet mit einer moralischen Einsicht der drei Frauen. Tütü verliebt sich in den wenig betuchten Ranger Eben (Rory Calhoun), Tschicki heiratet den reichen Ölmagnaten Tom Brookman (Cameron Mitchell), welchen sie zuvor als einfachen Bürger eingeschätzt hat und Pola verliebt sich in den ebenso Brille tragenden Besitzer ihres Luxus-Appartements Freddie Denmark (David Wayne), der um sein Geld betrogen wurde und auf der Flucht vor dem Finanzamt ist. Somit besiegt die wahre Liebe das Materialistische, jedoch keineswegs die Anmut der Schönheit, die das wichtigste Kapital der drei Frauen ist.

Betty Grable, die als Pin-up-Girl der 1940er Jahre bekannt war und als blonde *bombshell* der Nation galt, trat mit ihrer Rolle ihr Image an die jüngere Marilyn ab. Kurze Zeit nach dem Film kündigte sie ihren Vertrag bei der *Twentieth Century Fox* und trat von da an ihre Karriere als Nachtclubsängerin in Las Vegas an.⁴⁰⁴ Dennoch war die Rolle der naiven Blondin in *How to Marry a Millionaire* mit Marilyn und Grable doppelt besetzt. Der einzige Unterschied bestand darin, dass Marilyn zu diesem Zeitpunkt als Newcomerin die Neugier der Zuschauer weckte und als um 10 Jahre jüngere Kollegin einen besseren Körper besaß, beim (männlichen) Publikum sehr beliebt war und Grables Image der blonden Sexbombe auf sie übertragen wurde. Eine kleine Anekdote besagt, dass Marilyn lieber Grables Rolle der Loco gespielt hätte, denn sie war verdrossen darüber, als Pola eine Brille tragen zu müssen. Doch dem Regisseur Jean Negulesco gelang es, sie von der Rolle zu überzeugen, da sie aus der Komik, die aus der starken Kurzsichtigkeit und der daraus folgenden Missgeschicke hervorgeht, eine große schauspielerische Leistung schöpfen konnte.⁴⁰⁵

Tatsächlich wurde Marylins Darstellung als Komikerin gelobt, als solche anerkannt und der Film als einer der ersten im Cinemascope-Breitwandverfahren präsentiert.⁴⁰⁶ Die *New York Times* schrieb im Jahre 1953 über diesen Film:

„However, the baby-faced mugging of the famously shaped Miss Monroe does compensate in some measure for the truculence of Miss Bacall. Her natural reluctance to wear eyeglasses when she is spreading the glamour accounts for some funny farce business of missing signals and walking

⁴⁰⁴ Quelle: <http://bettygrable.net/bio>

⁴⁰⁵ Vgl. Victor, 2000. S. 145

⁴⁰⁶ Vgl. ebenda. S. 145

into walls. As the gentlemen of her favor, Alex D'Arcy and David Wayne throw a slight bit of comical flavor into the thinness of the film.“⁴⁰⁷

Marilyn entwickelte aus Polas Kurzsichtigkeit eine Ausstrahlung der Hilflosigkeit, Tölpelhaftigkeit und Naivität. Gepaart mit ihren blonden Haaren und den wunderbaren Kurven greift sie wieder in die Darstellungskiste der *dumb blonde*. In ihrem Fall wirkt die Brille als Signum für Naivität und Stupidität.

Den Gegenpart zu Pola bietet ihr Filmpartner Tommy Noonan im Film *Gentlemen Prefer Blondes* in der Rolle des Gus Esmond. Er verkörpert den hilfsbedürftigen, Brille tragenden Millionärssohn, der durch seine Kurzsichtigkeit die Oberflächlichkeit und Geldgier seiner Verlobten Lorelei (Marilyn Monroe) nicht erkennt. Seine Kurzsichtigkeit amtiert als Versinnbildlichung des „normal-sterblichen“ Mannes, der trotz oder gerade wegen seiner Defizite eine Sexbombe wie Lorelei erobern und zur Frau bekommen kann. Er lässt sich von ihr verführen, ist jedoch wegen seines Geldes ihr *Sugar-Daddy* und übernimmt auch die vernünftigere Vaterrolle.

Ein weiteres Filmbespiel, in dem die Brille eine bedeutende Rolle darstellt, findet man in Billy Wilders Komödie *Some Like It Hot* (1959). Im Film stellt Sugar (Marilyn Monroe) nicht nur den Inbegriff der blonden Naivität und kindlicher Tölpelhaftigkeit dar, sie beschreibt auch ihre Schwäche für Brille tragende Saxophonspieler. Jene Eigenschaften, die sie den Brille tragenden Männern zuschreibt, setzten ihre Darstellung in *How to Marry a Millionaire* als weiblichen Part fort. Männer mit Brille sind für Sugar hilflose, tapsige Wesen, die belesen und mit Intellektualität ausgestattet sind. Sie selbst mimit die dumme Blondine, deren oberflächliches Ziel es ist, mit ihrer fantastischen Körperlichkeit zu überzeugen und den richtigen Millionär zu heiraten. Dass der Richtige am Ende ein Betrüger ist, hat Sugar Billy Wilders genialem Drehbuch zu verdanken, der die Moral der Geschichte nicht außer Acht ließ. Tony Curtis übernimmt dabei die Rolle des Joe, der nicht nur die biedere Josephine verkörpert, sondern auch den Brille tragenden Millionär Junior, der allen Anforderungen Sugars entspricht. Hier fungiert die Brille als Signum für Intellektualität, denn Joe täuscht als Junior einen hohen Bildungsstand vor. Ein

⁴⁰⁷ Crowther, Bosley. New York Times. Erschienen: 11. November 1953. (Quelle: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C00E6DA1139E23BBC4952DFB7678388649EDE>)

Schwindel, der Dank Sugars naivem Gemüt und fehlender Hellsichtigkeit nicht auffliegt.

„Damals war nichts Affektiertes an ihr [Marilyn Monroe], und so wie sie auf der Leinwand war, war sie nicht im wirklichen Leben. Das brachte sie rüber in den Filmen, das liebte Billy Wilder so an ihr, diese Naivität – ob sie echt war oder nicht, war ihm egal – aber eine Frau mit diesen üppigen Formen, die so naiv vor sich hin plappert, das war für ihn die perfekte Kombination.“⁴⁰⁸

Zum Entstehungszeitpunkt des Films war Marilyn soeben mit Arthur Miller, ihrem dritten und letzten Ehemann, verheiratet, der nicht nur eine Brille trug, sondern auch zur Elite der intellektuellen Autoren zählte. Mit ihm wollte sie als Schauspielerin ernst genommen werden und ihr Image als *dumb blonde* in das der intellektuellen, charakterstarken Schauspielerin umwandeln. Sie wollte beweisen, dass sie nicht nur eine gute Geschäftsfrau war, sondern auch eine ernstzunehmende Person mit Charakter und Bedürfnissen.

5.3 Fotografische Inszenierungen als Strategie

„Die Sensationsgeschichte ihres Lebens, mit all den abgegriffenen Seiten und dem traurigen Ende, beeinflusst die Bedeutung jedes Photos, das je von ihr gemacht wurde. Wir sind sehr viel eifriger dabei, diese Bilder danach zu beurteilen, welche Hinweise sie auf die jeweilige Phase in Marylins Leben enthalten können, als wir dazu bereit sind, ihnen den Status eigenständiger künstlerischer Arbeiten zuzugestehen. Ihre Kunst besteht darin, daß auf ihnen Marylins Ebenbild verewigt ist.“⁴⁰⁹

Marilyn besaß das gewisse Etwas vor Foto- und Filmkameras. Sie zog den Betrachter in ihren Bann, in ihre Welt der Inszenierung und war dafür bekannt, sämtliche Negative einer Fotositzung vom Fotografen zugesendet zu bekommen, um dann jene Fotos auszuwählen, die ihrer Meinung nach in ihr Image und Inszenierungskonzept passten.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Tony Curtis im Interview mit Dan Auiler. In: Castle, 2010. S. 286

⁴⁰⁹ McDonough, 2002. S. 18

⁴¹⁰ Vgl. Victor, 2000. S. 232

Schon zu Beginn ihrer Karriere arbeitete sie als Model und lernte die für sie vorteilhaftesten Posen (siehe Kapitel 3.1), die beste Perspektive und das vorteilhafteste Licht, welches ihre helle Haut erstrahlen ließe. Sie hatte eine außergewöhnliche Begabung, vor der Kamera mühelos und locker zu posieren.⁴¹¹

Auch Arthur Miller erwähnte dies in seiner Autobiographie:

„Marilyn war ungemein fotogen. Irgendetwas in ihr bewirkte, dass es unmöglich war, sie schlecht zu fotografieren, selbst wenn man es gewollt hätte. Sobald sie bereit war, übertraf sie alle Erwartungen dessen, der hinter der Kamera stand. Sie hatte etwas Schillerndes, Geheimnisvolles, und wenn sie sich bewegte, erhielt das Ganze noch einen besonderen Schmelz.“⁴¹²

Laut Billy Wilder lag es an dem feinen Flaum in Marilyns Gesicht, der die durchscheinend weiße Haut verstärkte und das Licht reflektierte, sodass sie ein regelrechtes Strahlen im Gesicht bekam. Man nannte diesen Effekt *flesh impact*.⁴¹³

Eine der klassischen Marilyn-Fotografien, die gleichzeitig als Inszenierungsstrategie zur Unterstreichung ihrer sexuellen Körperlichkeit diente, ist das Kalenderfoto von Tom Kelley, welches 1949 aufgenommen wurde. Auf diesem Foto ist sie gänzlich entkleidet zu sehen. Kelley bettete sie auf rotem Samt und sie bekam für die zweistündige Fotositzung fünfzig Dollar. Jahre später, als sie von der *Twentieth Century Fox* als Star vorgeführt wurde, drohte ihr wegen dieses Nacktfotos ein regelrechter Skandal und sie musste um ihre Karriere bangen. Das Studio riet ihr, vor der Presse eine falsche Geschichte zu erzählen, um die prekäre Angelegenheit abzuschwächen, doch Marilyn hielt Ehrlichkeit für die beste Strategie und rechtfertigte sich in einer natürlichen Offenheit. Sie erzählte der Presse, sie habe das Geld damals dringend gebraucht. Damit gewann sie die Sympathie ihrer Fans und der Medien.⁴¹⁴

In *My Story* beschreibt Marilyn ihre Erfahrung des nackten Posens bei Kelley und kritisiert das prüde Amerika ihrer Zeit:

⁴¹¹ Vgl. Victor, 2000. S. 232

⁴¹² Paquot/Sire, 2000. S. 120

⁴¹³ Crowe, 2000. S. 165

⁴¹⁴ Vgl. Victor, 2000. S. 218

„People have curious attitudes about nudity, just as they have about sex. Nudity and sex are the most commonplace things in the world. Yet people often act as if they were things that existed only on Mars.“⁴¹⁵

Ebenso im Jahr 1949 entstand eine Fotoserie von Marilyn am Jones Beach und Tobey Beach, fotografiert von André de Dienes, die auf ikonenhafte Weise ihre Wandlung vom Starlet zum Star, von Norma Jeane Mortenson zu Marilyn Monroe dokumentiert. Die Fotos wurden während Marylins Promotion-Tournee für *Love Happy* aufgenommen.⁴¹⁶ Marilyn ist in lockeren Posen mit schulterlangem, blondiertem Haar am Strand zu sehen. Es sind fröhliche Aufnahmen von ihr in einem weißen Badekostüm mit schlichtem Make-up, doch nicht ohne ihre legendären roten Lippen. Als Accessoires dienten zwei verschiedenartige Schirme, ein gepunkteter und ein farbige Regenschirm. Dienes war der erste von vielen folgenden Fotografen, mit denen Marilyn eine Liebesaffäre hatte. Wenn man sich diese Tatsache beim Betrachten der Fotos vor Augen führt, so kann man die Leichtigkeit in Marylins Gesicht erkennen, die vielleicht Verliebtheit und Unbeschwertheit verrät. Dienes erinnert sich an den Moment des Kennenlernens im Jahr 1945, als das noch unbekannte Model Norma Jeane Baker von Emmeline Snively, Besitzerin der *Blue Book Model Agency*, zu ihm geschickt wurde⁴¹⁷:

„Als Norma Jeane am Nachmittag bei mir eintraf, war das für mich wie eine Offenbarung. Norma Jeane erschien mir wie ein Engel. Einen Moment lang traute ich meinen Augen nicht. Ein irdischer Engel mit Sexappeal! Per Express zu mir geschickt! Die Wirkung, die Norma Jeane auf mich ausübte, war außerordentlich. Gleich in den ersten Minuten verliebte ich mich in sie; wir harmonierten vom ersten Moment an. Sie war für alles empfänglich, was ich sagte. Sie begann sich in meinem Zimmer umzuschauen, begutachtete die Bilder, die ich aufgehängt hatte, und begann mir Fragen zu stellen.“⁴¹⁸

Etliche weitere bekannte Fotografen, wie zum Beispiel Cecil Beaton, Eve Arnold, Inge Morath, Richard Avedon, Ernest Bachrach, Baron, George Barris, Bernard of Hollywood, Alfred Eisenstaedt, Elliott Erwitt, Ed Feingersh, Philippe Halsman, Douglas Kirkland, Earl Moran, Milton Greene, Sam Shaw, usw. erschufen die

⁴¹⁵ Monroe, 2000. S. 52

⁴¹⁶ Vgl. Schirmer, 1992. S. 50

⁴¹⁷ Vgl. Dienes, 2004. S. 15

⁴¹⁸ Ebenda, 2004. S. 19

klassischen Marilyn-Fotografien, die wie göttliche Ikonen von der Hollywood-Legende Marilyn Monroe anzusehen sind.⁴¹⁹ Diese Fotografen waren auch für ihre Darstellung als blonde Sexbombe verantwortlich, haben ihr ikonenhaftes Lächeln, ihren Schlafzimmer-Blick und ihre erotische Ausstrahlung eingefangen und die entstanden Fotos zu Ikonen verwandelt. Eine der bekanntesten Marilyn-Ikonen ist jene Portraitaufnahme von Frank Powolny, die Andy Warhol als Vorlage für seine berühmte Siebdruckserie auswählte.⁴²⁰

5.3.1 *Marilyn is reading ...*

„I finally decided to postpone my intelligence, but I made a promise to myself I won't forget. I promised that in a few years after things had settled down I would read all the books and find out about all the wonders there were in the world.“⁴²¹

Zahlreiche Maler des 19. Und 20. Jahrhunderts haben die Sinnlichkeit der lesenden Frau versucht darzustellen, die „eine Vision weiblicher Schönheit“⁴²² impliziert⁴²³.

Ihre Darstellung als lesendes, intellektuelles Sexsymbol gehört ebenso zu ihrer facettenreiche Inszenierungsstrategie. Es geht dabei um die Darstellung von Marylins Wahrhaftigkeit. Eine Wahrhaftigkeit, die sie für die Medien und ihre Fans konstruiert hat. Das bekannteste Foto der lesenden Marilyn ist von Eve Arnold im Jahr 1952 fotografiert worden. Marilyn sitzt dabei auf einem Baumstumpf, hat einen schwarz-weiß karierten Bikini an und liest James Joyces *Ulysses*.⁴²⁴ Ein konträr dazu stehendes Foto ist von Philippe Halsman, ebenfalls 1952, in ihrem Apartment in einem Vorort von Los Angeles für das Life-Magazin gemacht worden. Halsman erinnert sich:

„Was mich an ihrem schlichten Wohnzimmer am meisten beeindruckte, war der offensichtliche Ehrgeiz dieses angeblichen blonden Dummchens, sich weiterzubilden. Ich sah ein Photo von Eleonora Duse an der Wand

⁴¹⁹ Vgl. Victor, 2000. S. 232

⁴²⁰ Vgl. Schirmer, 1992. S. 78

⁴²¹ Monroe, 2000. S. 110

⁴²² Bollmann, 2010. S. 92

⁴²³ Vgl. ebenda. S. 92

⁴²⁴ Vgl. ebenda. S. 88

und jede Menge Bücher, die ich hier ebensowenig erwartet hätte, etwa Dostojewskij, Freud und eine Geschichte des Fabier-Sozialismus.“⁴²⁵

Auf seinem Foto lehnt Marilyn in einem schwarzen Negligee an ihrem Bücherregal, mit zurückgelehntem Kopf, geschlossenen Augen und einem leicht geöffneten, sinnlichen Mund, der höchste Erotik verspricht. Dahinter steht, wie von Halsman beschrieben, das eingerahmte Foto der Italienerin Eleonora Duse, die neben der Französin Sarah Bernhardt als eine der größten Schauspielerinnen des 19. Jahrhunderts galt.⁴²⁶ Sie zählte, wie auch Will Rogers und Marie Dressler usw. zu Marylins Vorbildern.⁴²⁷

Die Wahrhaftigkeit in der fotografischen Darstellung der lesenden Blondine liegt ihrem Mangel an regulärer Bildung zugrunde. Mit 16 Jahren, als sie ihren ersten Ehemann Jim Dougherty heiratete, musste sie die Schule abbrechen, da das damalige Gesetz dies vorschrieb.⁴²⁸ Somit versuchte sie im Erwachsenenalter dieses Defizit mit ihrem unstillbaren Drang nach Wissen wieder auszugleichen. Etliche Werbefotos zeigen sie lesend auf einem Bett, einer Couch oder einem Sessel sitzend, in sich gekehrt und konzentriert. Arthur Miller hat seine eigenen Erinnerungen über Marylins Leseverhalten folgendermaßen bekundet:

„Mit der möglichen Ausnahme von Colettes ‚Chéri‘ und einigen Kurzgeschichten hatte ich jedoch bisher noch nie erlebt, daß sie etwas von Anfang bis Ende gelesen hätte. Das mußte sie auch nicht: sie glaubte, das Wesentliche eines Buches nach ein paar Seiten erfaßt zu haben, was auch oft der Fall war. Die meisten Bücher, die sie aufschlug, hielt sie für unnötig oder nach ihrer Erfahrung für unwahr. Marilyn mußte keine kulturellen Ansprüche vorgeben und fand es deshalb nicht nötig, sich mit etwas zu beschäftigen, was sie nicht fesselte.“⁴²⁹

Auch Eli Wallach erinnert sich an eine Marilyn-Anekdote in Verbindung mit dem Buch *Ulysses*:

⁴²⁵ Schirmer, 1992. S. 82

⁴²⁶ Vgl. Victor, 2000. S. 80

⁴²⁷ Vgl. ebenda. S. 139

⁴²⁸ Vgl. ebenda. S. 87

⁴²⁹ Miller, 1990. S. 305

„While she was in New York, Marilyn and I would have lunch and we would discuss books and plays. Once I brought her a copy of James Joyce’s *Ulysses* and suggested that she read the last chapter of it.“⁴³⁰

Marilyns Wahrhaftigkeit in ihrer Inszenierung der Intellektuellen resultiert aus den vielen Anekdoten ihrer Mitmenschen und weicht von ihrem inszenierten Bild der lesenden Blondine nur gering ab. Dennoch reichte diese Strategie nicht aus, um sie gänzlich von dem Podest der *dumb blonde* zu stoßen. Das konstruierte Marilyn-Image der Medien war stärker, wenn auch getrübt durch ihre Inszenierung der normativen Menschlichkeit.

5.3.2 Milton H. Greene – der Seelenverwandte

„Die Wahrheit der Beziehung zwischen Milton Greene und Marilyn Monroe liegt in den Photographien. Das Objektiv eines großen Photographen lügt nicht.“⁴³¹



Abb. 11: Marilyn Monroe in einem roten Strickkleid, Milton Greene, 1953

Milton Greene und Marilyn Monroe ergaben Zeitlebens eine perfekte Symbiose aus kunstvollen Momenten und magischer Anziehung. Es war eine Beziehung der

⁴³⁰ Wallach, 2005. S. 209

⁴³¹ Greene, 2012. S. 14

besonderen Art, wie ein gut behütetes Geheimnis, über das keiner von beiden etwas preisgab. Greene fotografierte Marilyn, wie sie noch kein anderer Fotograf vor und nach ihm fotografiert hat. Er zeigte sie greifbar, natürlich, ohne Glamour und Sexbomben-Posen. Er fotografierte sie so, wie sie gesehen werden wollte, losgelöst von ihrem stereotypen, klischeehaften Bild: menschlich, verletzlich, nachdenklich, belesen. Mit banalen Accessoires und einfachster Kleidung posierte Marilyn mit natürlichen, lockeren Positionen, weg vom Glamour Hollywoods.

„Seine Sensibilität war so stark, daß seine Modelle nie die Anwesenheit der Kamera spürten. Seine kindliche Verspieltheit und ein erstaunliches Gespür für den richtigen Zeitpunkt ermöglichten es ihm, Momente größter Schönheit festzuhalten.“⁴³²

Milton H. Greene, der früher Greengold hieß und das H, welches für Hawthorne stand, als Scherz für Eingeweihte hinzufügte, war ein Ausnahme-Fotograf seiner Zeit. Er arbeitete nicht nur als freier Fotograf, sondern hatte auch einen Vertrag mit *Look* und übernahm Aufträge für das *Life*-Magazin. Aus dieser Begegnung entstand eine enge Zusammenarbeit, die fünf Jahre andauerte. Es wurden ihnen eine Liebes-Affäre von diversen Marilyn-Biographen angedichtet, jedoch lag die Wahrheit im Sucher seiner Kamera, denn „[...] was zwischen ihnen war, ging über puren Sex hinaus.“⁴³³ Marilyn und Greene hatten einiges gemeinsam, so zum Beispiel ihre schwierige, mit seelischen Verletzungen geprägte Kindheit, ihre Sensibilität den Menschen gegenüber und ihre Tabletten-Abhängigkeit. Beide kamen aus einfachen Verhältnissen und beide stotterten, als sie noch Kinder waren. Bis zu seinem Tod im Jahr 1985 hat er aus keinem Bild von Marilyn Profit geschlagen. Danach wurden die zahlreichen Fotos der Sitzungen von Greenes Sohn Joshua restauriert und veröffentlicht.⁴³⁴ Er war ein Künstler, der mit seinen Bildern eine Geschichte erzählte und seine Seele der Kamera überließ.

Am 18. August 1953 kam Milton Greene im Auftrag des Magazins *Look* nach Los Angeles, um eine Foto-Serie mit Marilyn für die Weihnachtsausgabe zu machen. Er schuf ein Klima der behaglichen Vertrautheit und ließ Marilyn für diese erste

⁴³² Greene, 2012. S. 8

⁴³³ Ebenda. S. 13

⁴³⁴ Vlg. Ebenda. S. 13

Fotositzung ein von seiner Frau Amy ausgesuchtes rotes Strickkleid (Abb. 11). Dieses erste Zusammentreffen beinhaltet auch eine Foto-Serie im Laurel Canyon, in der sie sich in einer lockeren, nicht erotischen Pose zwischen zwei Bäume lehnt und neutral in die Kamera lächelt. Sie hat dabei eine weiße Bluse an, ohne Dekolletée-Einsicht, kombiniert mit einem unspektakulären geblühten Rock. Weitere Aufnahmen der ersten Sitzung zeigen sie in weiter Kleidung und sitzend mit einer Mandoline, einmal mit und einmal ohne Zigarette, Federn und einem Blumenstrauß im Hintergrund, in einem Abendkleid mit einer Nerzstola und in einem weißen Hosenanzug im Stroh. Angezogen von ihrer Stimme, begeistert von ihrer strahlenden Kamerapräsenz, schaffte er es, Marilyn in einer ungekünstelten Ersthaftigkeit abzulichten, die ihr zeitlose Schönheit und mehr Geistlichkeit, dafür weniger Aufmerksamkeit auf ihre Körperlichkeit verlieh. Er fotografierte sie so, wie sie von den Menschen wahrgenommen werden wollte und verlangte kein einziges Mal von ihr, erotisch zu wirken.⁴³⁵

Die nächsten Aufnahmen fanden im Oktober 1953 in der Schenk-Villa statt. Ein Ort, den Marilyn schon aus jener Zeit kannte, in der sie mit dem Filmproduzenten Joe Schenk eine Affäre hatte und als „Joe’s girl“ bekannt war. Greene fotografierte sie einmal unter weißen Bettlaken und dann wieder schwarz gekleidet mit einem Pekinesen als lebendes Accessoire.

Im Mai 1954, ein knappes halbes Jahr nach der Hochzeit mit ihrem zweiten Ehemann Joe DiMaggio, fotografierte sie Greene auf dem verlassenen Fox-Gelände in Los Angeles. Dafür plünderten sie den Kostümfundus und fanden dabei jenes Kostüm, welches von Jennifer Jones in *Das Lied der Bernadette* getragen wurde. In ihm verkörperte Marilyn ein verträumtes Bauernmädchen und posierte hierfür in der Kulisse des französischen Dorfes aus dem Film *What Price Glory?*. Dabei ließ sie die Betonung ihrer Kurven und Sexualität völlig außer Acht. Sie wollte sich als einfaches, menschliches Wesen aus Fleisch und Blut mit Charakter und Seele zeigen und zwar in einer Form, die das Gegenteil ihres Images als *dumb blonde* repräsentierte.⁴³⁶

Als sie am 9. September 1954 zu Außenaufnahmen für ihren aktuellen Film *The Seven Year Itch* nach New York flog, setzte sie gleich einen Foto-Termin mit Greene an und ließ sich dabei in seinem Studio an der Lexington Avenue in mehreren

⁴³⁵ Vgl. Greene, 2012. S. 21

⁴³⁶ Vgl. ebenda. S. 29

ausgelassenen, dynamischen Posen, auf einem Korbstuhl sitzend, ablichten und trägt dabei einen blauen, schlichten Hosenanzug. Nach einem Irrtum Greenes, der für diese Sitzung ein für Marilyn zu enges Ballerina-Kleid bestellt hatte, blieb das Kleid hinten sichtbar offen. Die Ballettschuhe wurden gänzlich weggelassen. Marilyn wirkte verletzlicher denn je zuvor, mit der Schutzbedürftigkeit eines Kindes und der Unsicherheit ihrer Person, die ihr ständiger Begleiter war. „Diese Photos sind authentische Portraits einer Tänzerin, die einen Vergleich mit Degas‘ Skizzenblättern nicht scheuen müssen.“⁴³⁷ Sie wurde ebenso in einem weißen Frottee-Bademantel fotografiert und zeigt dem Betrachter eine Intimität des Alltags, die man von ihr in dieser Form nicht gewohnt war.

New York: Fotografie als Medium der „Wahrhaftigkeit“

Im Dezember 1954 flüchtete sie endgültig von Los Angeles nach New York, reiste inkognito mit dem Namen *Zelda Zonk*⁴³⁸ und zog zu Greene und seiner Frau Amy nach Conneticut. Von da an lebte sie eine Zeit lang „[...] in einem kleinen Gästezimmer, wie unter einem rosaroten Baldachin, und nebenan hatte sie ein kleines Badezimmer, in dem sie gerne ihre Schaumbäder nahm.“⁴³⁹ In dieser ertragreichen Zeit gründete sie mit Greene die Produktionsgesellschaft *Marilyn Monroe Productions Inc.*, in der sie mit 51% und Greene mit 49% beteiligt war. Dies führte zu einem regelrechten Skandal in Hollywood. Marilyn wurde schließlich wegen Vertragsbruch verklagt. Da sie den Verpflichtungen ihres Siebenjahresvertrags nicht nachkam, erhielt sie auch keine Entlohnung für *The Seven Year Itch*, welche ihr jedoch nachträglich zugestanden wurde.⁴⁴⁰

Ende Jänner folgte das erste und einzige Fotoshooting seit 10 Monaten von Greene und Marilyn in Conneticut. Er zeigte sie als natürliches Mädchen von Nebenan im weißen Tennispullover und einem schlichten roten Pullover. Die Aufnahmen wurden neben einer stillgelegten Eisenbahn nahe dem Haus der Greenes gemacht. Eine

⁴³⁷ Greene, 2012. S. 33

⁴³⁸ Victor, 2000. S. 212

⁴³⁹ Ebenda. S. 37

⁴⁴⁰ Vgl. ebenda. S. 35

Woche später folgte die *Schwarze Sitzung* in Greenes New Yorker Atelier, durch die er die wohl berühmtesten Marilyn-Ikonen schuf.⁴⁴¹

„Das sind keine Glamour-Photos, sie sind beinahe ein bißchen komisch, sie haben Witz, komödiantische Photos sind das, mit Netzstrümpfen, schwarzem Hut und anderen schwarzen Dingen; sie balanciert ein Glas auf dem Knie, über den Hintern läuft eine dicke Laufmasche, aber die Photos sind phantastisch. Sie hatte etwas von einem kleinen Mädchen, dem es großen Spaß macht, Mamis Sachen anzuprobieren.“⁴⁴²

Im Februar 1955 begann für Marilyn die Zeit des Studiums am *Actors Studio*, geleitet vom damaligen Guru der sogenannten *Methode*, Lee Strasberg, der mit seiner Ehefrau Paula Strasberg Marylins steter Begleiter und Unterstützer bei all ihren Filmprojekten wurde. Ebenso fing sie Psychoanalysesitzungen bei Dr. Margaret Hohenberg an, zu der Greene sie gebracht hat. In dieser Zeit bahnte sie eine Liaison mit Arthur Miller an.⁴⁴³

Unter neuen vertraglichen Bedingungen – Marilyn hatte Mitspracherecht bezüglich der Drehbücher, ihrer Rollen und der Auswahl des Regisseurs - begannen die Dreharbeiten für den Film *Bus Stop*. Es entstanden währenddessen erneut Fotos, bei denen Greene sie im Kostüm von dem gespielten Charakter *Cherie* posieren ließ. In den Kulissen des Drehortes interpretierte Greene eine Marilyn-Version der Wahrsagerin *Madame Zerena*, die, wie eine waschechte Zigeunerin gekleidet, hinter der Fensterscheibe ihres Geschäfts sitzt und verloren in die Linse blickt.

Nach Beendigung der Dreharbeiten am 16. Mai folgten ein paar Nachdrehtage und ein weiteres Fotoshooting, bei dem sie im Swimmingpool ihres Hauses am North Beverly Glen Boulevard in Westwood/Kalifornien ausgelassen und ohne Make-up abgelichtet wurde. Ein Glas Champagner und ein Rettungsreifen dienten ihr als Accessoires. Diese Sitzung beinhaltet auch ein förmliches *Schulabschlussfoto*, da sie Greene erzählt hat, durch ihren fehlendenden High-School-Abschluss keines zu besitzen.

Nach der standesamtlichen Hochzeit von Marilyn und Miller, die am 28. Juni 1956 stattfand und der darauf folgenden traditionellen jüdischen Zeremonie im engsten

⁴⁴¹ Vgl. Greene, 2012. S. 60

⁴⁴² Greene, 2012. S. 60

⁴⁴³ Vgl. ebenda. S. 48

Kreis der Familie und Freunde, trat das Paar ihre Reise nach England an, um die Dreharbeiten für Marylins neuesten Film *The Prince and the Showgirl* (1957), mit Marilyn und Sir Laurence Olivier in den Hauptrollen, zu beginnen⁴⁴⁴. Ein paar Monate davor, am 12. März, ließ sie ihren Namen von Norma Jeane Mortenson in Marilyn Monroe gesetzlich ändern.⁴⁴⁵ Nach turbulenten Drehtagen, begründet durch Marylins Zuspätkommen, Unstimmigkeiten mit Olivier und Greene und ihre unaufhörliche Nervosität, kam es gegen Ende Januar 1957 zur letzten offiziellen Fotositzung in Greenes Atelier in New York. Dabei arrangierte Greene ein paar schwarze Tücher am Boden und fotografierte sie in einem roten Chiffonkleid und roten Pumps.⁴⁴⁶

„Das Ergebnis gehörte zum Besten, was sie je gemacht hatten, Monroe-Greene-Kreationen in Reinkultur – verspielt/provokativ, unschuldig/ausgelassen – ohne den geringsten Hinweis auf Meinungsverschiedenheiten oder Turbulenzen. Auf den letzten Photos streckt sie den Körper, den Kopf von der Linse abgewandt, und man hat den Eindruck, als würde sie sich in einer schwarzen Unendlichkeit auflösen.“⁴⁴⁷

Mit dieser letzten sogenannten *Roten Sitzung* endete die Zusammenarbeit von Marilyn und Milton. Sie lösten den Vertrag von *Marilyn Monroe Productions* auf, von dem Greene lediglich seine Investitionen zurück haben wollte und keine weiteren Geldforderungen stellte. Der freundschaftliche Kontakt riss danach endgültig ab und sie sahen sich nach der Premiere von *The Prince and the Showgirl*, die in der *Radio City Music Hall* stattfand, nicht wieder. Lediglich kurz vor Marylins Tod, Anfang 1962, telefonierte Greene ein letztes Mal mit Marilyn. Sie wollten sich im August desselben Jahres verabreden, doch dieses Treffen hat aufgrund Marylins plötzlichen Tod nie stattgefunden.⁴⁴⁸

Über all diese Aufnahmen von Greene, ob im Studio oder im Freien aufgenommen, kann resümierend behauptet werden, dass sie eine von Hollywood und all ihren Ängsten losgelöste Marilyn zeigen, die sich so inszenieren konnte, wie sie sich selbst

⁴⁴⁴ Vgl. Greene, 2012. S. 75

⁴⁴⁵ Vgl. Victor, 2000. S. 212

⁴⁴⁶ Vgl. Greene, 2012. S. 86

⁴⁴⁷ Ebenda. S. 86

⁴⁴⁸ Vgl. Ebenda. S. 87

sah: als ein Mädchen mit Herz und Verstand, mit Tiefe und charakterlicher Festigkeit. So andersartig Greenes Fotos von Marilyn auch gewesen sind, so blieb sie ihrer Frisur und ihrem Make-up meist treu. Ein Glas, dessen Inhalt man mutmaßen kann, diente ihr oftmals als Requisit. Sie hielt sich daran fest, als wäre es ihr Schlüssel zur Selbstsicherheit und Ausgelassenheit. In dieser Zeit sah es Marylins Inszenierungsstrategie vor, sich möglichst natürlich zu präsentieren, um von ihrem verhassten Image als dumme Sexbombe wegzukommen und einen Image-Wandel zu erleben.

5.3.3 Sam Shaw – der Wegbegleiter

„I just want to show this fascinating woman, with her guard down, at work, at ease off-stage, during joyous moments in her life and as she often was – alone.“⁴⁴⁹

In dieser New-York-Zeit entstanden auch Foto-Aufnahmen vom zu dieser Zeit nicht minder bekannten Fotografen Sam Shaw, der sie schon Jahre zuvor freundschaftlich ins Herz geschlossen hatte und ihr bis zu ihrem Lebensende ein treuer Freund war. Sein wohl berühmtestes Foto von Marilyn ist während der Dreharbeiten zu *The Seven Year Itch* entstanden und zeigt sie während der ebenso berühmten U-Bahn-Schacht-Szene mit hochwehendem weißen Kleid.

Shaw war es auch, der sie, teils alleine, teils mit Arthur Miller, kurz nach ihrer Hochzeitsreise, in New York 1956 fotografiert hat.⁴⁵⁰ In dieser Fotoserie trägt sie ein weißes Baumwollkleid mit dazu passenden weißen Handschuhen und weißen Schuhen. Sie wirkt wie eine Touristen, die durch New York wandert. Man sieht das Paar Monroe/Miller küssend, verliebt, händchenhaltend durch die Straßen schlendernd, in einem schwarzen Cabrio fahrend und Hotdog-essend. Auf anderen Fotos sieht man Marilyn ohne Miller rudernd, danach shoppend, sich der Fan-Menge hingebend, vor einem Brunnen und einem Geschäft posierend.

⁴⁴⁹ Shaw, 2004. S 3

⁴⁵⁰ Vgl. ebenda. S. 4 ff



Abb. 12: *The Proposal #1*, Marilyn Monroe, Central Park, New York, 1957, Sam Shaw.

Interessant ist die im Jahre 1957 entstandene Fotoreihe, in der Marilyn auf einer Parkbank im New Yorker Central Park sitzt und tief in sich gekehrt Zeitung liest. Daneben befindet sich ein junges Paar, welches die Außenwelt und den Star, versunken im Gespräch, nicht wahrnimmt. Das Foto, welches *The Proposal #1* (Abb. 12) benannt wurde, ist während eines gemeinsamen Spazierganges entstanden, als Marilyn Shaw von einer Konzentrationsübung erzählte, die Lee Strasberg vorzugsweise bei Improvisationen anwendete. Um diese Übung, die eine sogenannte „sinnliche Erinnerung“ hervorruft, besser demonstrieren zu können, kaufte sich Marilyn eine Ausgabe der *New York Times* „und setzte sich ganz außen auf eine Bank, auf der bereits ein junges Liebespaar saß und ins Gespräch vertieft war.“⁴⁵¹ Sie öffnete die Zeitung, ohne das Gespräch des Liebespaares oder die umliegenden Geräusche zu registrieren. Ziel dabei war es, ganz bei sich zu bleiben, in eine andere Welt abzutauchen, zu der nur Marilyn Zugang hatte. Nachdem die Übung zu Ende war, fragte Marilyn das Liebespaar um Erlaubnis, die Fotos veröffentlichen zu dürfen, mit Erfolg.⁴⁵²

⁴⁵¹ Bronfen/Straumann, 2002. S. 44

⁴⁵² Vgl. Ebenda. S. 44

Marilyns in-sich-Ruhen erzeugt einen Schwebezustand, durch den sie mit dem konzentrierten Blick in die Zeitung auf einen Ort jenseits des alltäglichen Bewusstseins verweist. Die Fotoserie ist ein typisches Beispiel von Marilyn kalkulierter Selbstinszenierung, bei der jedes Detail geplant und kein Zufall ist. Vom äußerlichen Erscheinungsbild bis hin zu ihrer Körperhaltung und der Art, wie sie die Zeitung hält, all diese Macharten tragen zu ihrer Selbstdarstellung bei. Die Parkbank dient hierbei als Requisit des zur Schau gestellten Szenarios durch die Intensität und das Zusammenspiel der darauf abgebildeten Personen, wobei man den Eindruck eines *split screens* bekommt, denn auf der linken Seite der Parkbank sieht man das möglicherweise über ihre Zukunft plaudernde Paar. Der Mann hat den einen Arm schützend um seine Freundin geschlungen, den anderen hält er gestikulierend in die Höhe, während sie seinen Worten innig lauscht.⁴⁵³

„Auf der rechten Bildhälfte hingegen finden wir eine vereinzelte Figur, die völlig in sich ruht. Die übereinandergeschlagenen Beine, die Art, wie die Zeitung zwar auseinanderzufallen droht, von der Lesenden jedoch zusammengehalten wird, der Kopf, der nach unten geneigt ist und dennoch die Köpfe der beiden anderen überragt, weil Marilyn ganz aufrecht sitzt, zeugen von kontrollierter Gelassenheit.“⁴⁵⁴

Der durch die drei Personen unterschiedlich genutzte Raum ist dennoch im Boden des Alltags verankert. Die Liebenden nehmen weder Marilyn wahr, die sich zu ihnen setzt und Zeitung liest, noch nimmt die lesende Marilyn ihre Umwelt wahr. „Sie führt uns den Zustand der Selbstvergessenheit vor, wohl wissend, daß auch wir dies als glänzende schauspielerische Leistung erkennen werden.“⁴⁵⁵ Durch die perfekt dargestellte Symbiose beziehungsweise „Grenze zwischen der natürlichen Substanz des Körpers und der Künstlichkeit der Pose“⁴⁵⁶ wird der fließende Übergang von Marilyn vorgeführt. Das Strahlen ihrer Erscheinung wird dabei nicht nur durch ihre helle Kleidung und ihr blondes Haar hervorgerufen, sondern auch durch ihre Innigkeit mit dem Bewusstsein ihres Körpers. Das Foto zeigt auch das Zusammenspiel zwischen der kontrollierten Selbstinszenierung Marilyn und der entspannten Intimität ihrer Mitmenschen. Die Parkbank im Central Park fungiert als Oase der Intimität

⁴⁵³ Vgl. Bronfen/Straumann, 2002. S. 44

⁴⁵⁴ Ebenda, S. 45

⁴⁵⁵ Ebenda. S. 45

⁴⁵⁶ Ebenda. S. 45

inmitten des Alltags und des öffentlichen Raumes, der durch das Zutun des Fotografen Sam Shaw zum inszenierten Ort gemacht wird.⁴⁵⁷

„Die Aufnahme besitzt wohl deswegen eine derartige Wirkung auf uns, weil wir in der abseits von den Liebenden sitzenden Marilyn Monroe sowohl den vollkommenen Kunstkörper der bedeutendsten Ikone weiblicher Verführungskraft des 20. Jahrhunderts sehen, wie auch einen Verweis auf die tragische Einsamkeit, die ihr Leben immer wieder begleitet hat.“⁴⁵⁸

Marilyn spielt dem Betrachter eine Ausgeglichenheit vor, als ob sie auch im realen Leben mit sich selbst im Reinen wäre, als ob es keine Unsicherheiten, keine Ängste, keine Komplexe und keine aufkeimenden Kindheitserinnerungen gäbe, die sie zu solch einer labilen Person gemacht haben. Das von ihr dargestellte in-sich-Ruhen erzeugt eine Diskrepanz zwischen der wahrhaftigen Marilyn und der wahrhaftigen Inszenierung des Starkörpers.

5.3.4 Peter Mangone – der Schuljunge und sein Star



Abb. 13: Marilyn Monroe in New York, Still aus dem 8-mm-Film von Peter Mangone, 1955

Joshua Greene, der Sohn von Milton Greene, entdeckte am 18. Februar 2003, 18 Jahre nach dem Tod seines Vaters, in einer Ausgabe der *New York Times* einen Artikel mit fünf Fotos von Marilyn mit Milton Greene an ihrer Seite und dem Fashion-

⁴⁵⁷ Vgl. Bronfen/Straumann, 2002. S. 45

⁴⁵⁸ Ebenda. S. 46

Designer Giorgio Nardiello. Es handelte sich bei diesen Aufnahmen um *Stills* eines fünfeinhalb minütigen 8-Millimeter-Films, der 1955 in New York entstand. Peter Mangone, ein vierzehn-jähriger Junge, welcher extra der *James Monroe High School* in der Bronx fernblieb, um Marilyn Monroe filmen zu können. Er borgte sich hierfür die *Revere Movie Camera* seines älteren Bruders aus und wartete vor dem *Gladstone Hotel*, indem Marilyn residierte, auf seinen Star. Sein Warten wurde mit einzigartigen Aufnahmen entlohnt, denn schließlich schlenderte sie, von Greene und Nardiello begleitet, aus dem Hotel in Richtung Menschenmenge. Auf diesen Aufnahmen sieht man sie fröhlich, ausgelassen und sich inszenierend. Sie wirft ihrem 14-jährigen Fan Küsse zu, wechselt zwischen der Aufmerksamkeit für Mangone und die der Stadt. Sie geht zu Elizabeth Arden und verlässt die Lokalität wieder, lächelt in die Kamera, um im nächsten Augenblick der plötzlich über ihre Mimik herein brechenden Traurigkeit zu weichen.

„Yet within this ordinary context Monroe has never looked more extraordinary, natural, or beautiful. It takes an unusual generosity of spirit to enable an encounter like this and that warmth glows throughout the film. It may be a cliché that Monroe loved the camera and the camera loved her, but it was the perfect symbiosis.“⁴⁵⁹

5 ½ Minuten, 329 Sekunden 28 Bilder per Sekunde und insgesamt 9,212 Bilder dauert dieser 8-mm-Amateurfilm und fängt eine Marilyn in der Blüte ihrer Zeit ein, in der sie sich selbst neu definieren und formatieren wollte, genug von der oberflächlichen Projektionsfläche Hollywood hatte und ihre Dämonen bekämpfen wollte. Mangones Bruder hat diese Aufnahmen erst 2002 per Zufall gefunden und informierte Mangone umgehend über seinen Fund. Aus diesen Aufnahmen entstand das Buch *Marilyn Monroe. NYC, 1955*, welches aus den *Stills* dieser Aufnahmen besteht. Für diese Arbeit relevant ist, dass Marilyn selbst bei einem 14-jährigen Schuljungen ihre Maskerade der inszenierten Weiblichkeit nie vergaß. Sie bot ihrem Fan jene Markenzeichen, für die sie berühmt war: das verheißungsvolle Marilyn-Lächeln, die Marilyn-Frisur, das Marilyn-Make-up, die Marilyn-Kleidung und schließlich der Marilyn-Gang. Ihr Inszenierungsprinzip lebte davon und daraus entstanden wundervolle, wertvolle Aufnahmen.

⁴⁵⁹ Mangone, 2012. S. 6

5.3.5 Bert Stern – *The Last Sitting* (June 1962)

„Marilyn Monroe ist die erste amerikanische Göttin – unsere Göttin der Liebe. Wir schufen sie so sehr, wie sie sich selbst schuf. Sie erwuchs als Antwort auf unser sexuelles Verlangen und unser geistiges Erwachen. Sie hat uns verlassen, und doch ist sie allgegenwärtig. Sterne verlöschen, aber ihr Licht dringt weiter und weiter durch den Raum. Durch diese Photos erreicht uns das Licht von Marilyn Monroe noch immer, lockt uns – wie Motten in die Flamme.“⁴⁶⁰

Im Jahre 1962 war Bert Stern ein anerkannter Mode- und Werbefotograf, der die Werbebranche zum selbstständigen Medium kreierte und jährlich mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde. Zu dieser Zeit zählte er zum Team der Modezeitschrift *Vogue* und sollte 100 Seiten pro Jahr für die Redaktion produzieren. Stern schlug Marilyn für ein Portrait vor, nicht zuletzt wegen ihres zu dieser Zeit skandalträchtigen Lebens - ihr Vertrag wurde von der *Twentieth Century Fox* wurde kurzerhand gekündigt – und die *Vogue* war begeistert. Angesetzt dafür war ein dreitägiges Shooting. Um sich präzise auf dieses Shooting und auf Marilyn vorzubereiten, mietete Stern eine luxuriöse Suite mit der Zimmernummer 96 im berühmten *Bel Air Hotel* in Los Angeles und wandelte es in sein Studio und privaten Treffpunkt für Marilyn und ihn um. Es sollte ein magischer Ort entstehen, der eine Romanze zwischen dem Fotografen und seinem Model möglich machen sollte. Er wollte Aktfotos von ihr bekommen, die sie seit ihrem Kalender-Foto von Tom Kelley von keinem Fotografen mehr hatte machen lassen. Um Marilyn die Entblößung ihres Körpers zu entlocken und die Aktfotos auch in der *Vogue* publizieren zu können, verwendete er gekonnt eingesetzte Accessoires, um ihre Nacktheit kaschieren zu können und edel wirken zu lassen. Dabei dienten durchsichtige, gemusterte Schals, Juwelen, Chiffon-Rosen und Ketten als *Zensur-Requisiten*.⁴⁶¹

Während des ersten Shootings entstanden diese Aktaufnahmen, auf denen man eine alternde Diva sieht, mit müdem Blick, faltigem Gesicht und nicht mehr ganz so straffen Brüsten. Wiederkehrend, wie auch schon auf Greenes Fotos, sieht man sie an einem Champagner-Glas nippen, ein Requisit, welches ihr zu gleich als Entspannungsmittel diente, um durch den Alkohol losgelöst und locker zu wirken. Ihr Lieblingschampagner hieß *Dom Pérignon* Jahrgang 1953, den Stern für die Sitzung

⁴⁶⁰ Reifenscheid. In: Stern, 2001. S. 8

⁴⁶¹ Vgl. Stern, 2001. S. 91

bereitstellte⁴⁶². Auf den Fotos sieht man sie mit den Chiffon-Rosen, die sie sich vor ihre Brüste hält und mit diversen Tüchern um ihren Körper gewickelt, teilweise auch nur vor ihren Oberkörper gehalten. Man erkennt auf einigen Fotos die Narbe der Gallenblasenoperation, die sechs Wochen vor dem Shooting stattgefunden hat.⁴⁶³

Diese entstandenen Aktfotos wurden zwar nicht von der *Vogue* übernommen, jedoch wollten sie mit Marilyn ein Fashion-Shooting machen und Stern vereinbarte einen zweiten Termin. Diesmal sollte die Foto-Session nicht mehr aus vertrauter Zweisamkeit zwischen Fotografen und Model (abgesehen von Sterns Assistenten) bestehen, sondern auch aus professionellen Helfern, Visagisten und Coiffeuren aus der Modebranche. Die *Vogue* mietete hierfür im gleichen Hotel, wie zu vor, die Suite Nummer 264 an. Es entstanden atemberaubende Fotografien von Marilyn, die sich jedoch durch den Fokus auf ihre Körperlichkeit von Greenes Aufnahmen unterscheiden. Auf einem Foto sieht man Marilyn in einer einfachen, frontalen Sitz-Pose, trägt ein schwarzes, weites, rückenfreies Kleid und dreht ihren Kopf, den sie mit ihrer Hand abstützt, zur Seite. Die Haare trägt sie zu einem Zopf zusammengebunden, ihre Marilyn-Frisur verschwindet dabei völlig im Nichts der *Vogue*-Haute-Couture. Auf einem anderen Bild ist sie in einem ebenso schwarzen Kleid gekleidet und zieht an ihrem linken mit Pailletten bestickten Handschuh. Ihre Haare sind elegant nach oben gesteckt und ihr Lächeln ist nicht das ikonenhaft bekannte, sondern ein natürliches, ohne gekünstelten Touch. Auf einem weiteren Foto ist sie mit mehr Glamour und Diven-Ausdruck abgebildet, als je zuvor und trägt dabei ein in Hautfarbe gehaltenes Netztuch, welches ihr Gesicht wie eine Maske umrahmt.⁴⁶⁴ Ebenso entstanden Fotos, die Marilyn in einem teuren Chinchillamantel und in einem einfachen Bettlaken gewickelt zeigen.

⁴⁶² Vgl. Victor, 2000. S. 89

⁴⁶³ Vgl. ebenda. S. 92

⁴⁶⁴ Vgl. Stern, 2001. S. 92



Abb. 14: Marilyn Monroes durchgestrichenes und zerkratztes Foto von The Last Sitting, Bert Stern 1962

Zwei weitere Tage später folgte das dritte und letzte Shooting. Stern lichtete Marilyn diesmal auch im Freien ab. Ihr berühmtes Portrait in Schwarz-Weiß gehört auch zu dieser letzten Foto-Session. Man sieht sie diesmal mit einer Perlenkette spielen, umringt von Diamantenstaub. Stern fotografierte sie extra von oben herab, um einen intimeren Blick zu bekommen und um eine private Annäherung des Betrachters zu erreichen.⁴⁶⁵

Nach ein paar verstrichenen Tagen schickte Stern die farbigen Originaldias und Schwarzweißkontaktbögen an Marilyn und erhielt sie am 23. Juni von ihr wieder retour. Die Hälfte der Aufnahmen hatte sie mit Filzstift und Nagellack durchgestrichen, teils auch mit einer Haarnadel zerkratzt. Sie wurden zu legendären Bildern, kunstvoll und exzentrisch, zerstört durch Marylins strenge Selbst-Zensur. Sie betrieb eine strikte Kritik an ihrer Körperlichkeit und hütete ihr öffentliches Erscheinungsbild penibel. Keine unbeabsichtigte Gesichtsmimik oder Körperhaltung durfte an die breite Masse gelangen.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Vgl. Stern, 2001. S. 92

⁴⁶⁶ . Vgl. ebenda. S. 92



Abb. 15: Marilyn Monroe, *The Last Sitting*, Bert Stern, 1962

Resümierend über Bert Sterns Aufnahmen kann Marylins herausragende körperliche Präsenz vor der Kamera betont werden, die sie auch sechs Wochen vor ihrem Tod nicht verloren hat. Der Kernpunkt ihrer Inszenierungsstrategie war weder intellektuell, noch naiv, vielmehr war sie zu einer Frau herangereift, die sich altersgemäß und gemächlich vom Image des blonden Dummchens bzw. der Sexbombe wegtastete. Sie avancierte zu einer Diva, die von der Gesellschaft ernst genommen und nicht, wie sonst, degradiert wurde. In dieser Zeit, in der die Fotos entstanden sind, befand sie sich im Aufbruch ihres Privatlebens und ihrer Karriere: Sie erstand ihr erstes eigenes Haus im spanischen Stil am 12305 Fith Helena Drive in Brentwood und wurde zur gleichen Zeit von ihrem aktuellen Film *Somethings Got to Give* aufgrund der Schwierigkeiten, die durch ihr stundenlanges Zuspätkommen, gänzliches Fernbleiben und ihre Textunsicherheiten begründet wurden, gekündigt. Sie nahm etliche Kilos ab und erneuerte ihr Motto: Die alte Marilyn im neuen Look. Somit passte das *Vogue*-Shooting auch zu ihrem Image-Wandel. Sie wollte sich intellektuell gereift und nicht alt und *dumb* präsentieren. Sterns Fotos wurden zu Ikonen der letzten Wochen vor ihrem Tod. Sie gehen ebenfalls in die Inszenierungsgeschichte Marylins ein.

5.4 Intellektualität als Strategie

„Verstehen Sie, meiner Ansicht nach war Marilyn nicht gerade die Klügste, aber sie wollte, wenn sie schon keine Intellektuelle sein konnte, wenigstens an die New Yorker Intelligenzia Anschluss finden.“⁴⁶⁷

Nicht nur in der Welt der Fotografie inszenierte Marilyn sich als die blonde Sexbombe, die genug Intelligenz und Intellektualität besaß, um James Joyce *Ulysses* zu lesen. Auch in der Welt der Filme hat sie ihr schauspielerisches Können mit ernstesten Rollen unter Beweis gestellt.

Ihre erste Hauptrolle, eine eher untypische Rolle für das neu kreierte Sexsymbol, erhielt Marilyn in dem Film *Don't Bother to Knock* (1952). Sie verkörpert die geistesgestörte Nell Forbes, die über den Tod ihres verunglückten Verlobten, der Pilot war, nie hinweggekam und nun als Babysitterin in einem Hotel engagiert worden ist. Sie soll auf das kleine Mädchen Bunny (Donna Corcoran) aufpassen, welches ihr dann später zum Störfaktor wird, als sie den Piloten Jed Towers (Richard Widmark) kennenlernt, der gerade von seiner Freundin Lyn Leslie (Anne Bancroft) verlassen worden ist. Jed möchte sich von seinem Trennungsschmerz mit der eiskalten Blondine Nell ablenken, entdeckt jedoch bald, dass sie eine schwere psychische Störung aufweist und schafft es, aus dem Hotelzimmer zu fliehen. Er erinnert sich jedoch an das kleine Mädchen und möchte dieses aus den Fängen der verrückten Babysitterin befreien. In der Zwischenzeit sind die Eltern von Bunny in das Hotelzimmer zurückgekehrt und finden Bunny gefesselt vor. Die Mutter fängt mit Nell zu ringen an, wonach Nell flieht. Nachdem Jed sie aufgespürt hat, droht sie, sich mit einer Rasierklinge das Leben zu nehmen. Jed gelingt es jedoch, sie zu überreden, ihm die Klinge auszuhändigen. Nell wird in die psychiatrische Klinik abgeführt, während Jed sein Mädchen Lyn wieder zurück gewinnt.⁴⁶⁸

Um diese Rolle authentisch spielen zu können, schöpfte sie mutmaßlich aus alten Erinnerungen vom Waisenhaus und von Besuchen ihrer psychisch kranken Mutter

⁴⁶⁷ Tony Curtis im Interview mit Dan Auiler. In: Castle 2010. S. 286

⁴⁶⁸ Vgl. Victor, 2000. S. 85

Gladys in Nervenheilanstalten. Sie war meilenweit weg vom Image der dummen, oberflächlichen Blondine, sondern verkörperte den unnahbaren, psychisch kranken Vamp, der mit ihren Kurven zwar beeindruckte, aber mit ihnen nicht im Vordergrund stand. Natasha Lytess war zu diesem Zeitpunkt ihr Drama-Coach und übernahm die Beschützerrolle mit der Strenge einer Mutter. Marilyn erntete für ihre Darstellung der Nell ein großes Lob von der Presse. So schrieb die *New York Daily Mirror* anno dazumal⁴⁶⁹:

„Marilyn Monroe, deren Rollen bisher kaum eine Funktion hatten als die, ihre körperlichen Vorzüge zur Schau zu stellen, ist in ‚Don’t Bother to Knock‘ mehr als nur sexy. Sie beweist viel versprechende schauspielerische Anlagen.“⁴⁷⁰

Eine ebenso charakterstarke Rolle bekam sie im Melodram *Niagara* (1953), in dem sie den verführerischen, berechnenden Vamp Rose Loomis spielt und gemeinsam mit ihrem Liebhaber Ted Patrick (Richard Allan) ihren Ehemann George Loomis umbringen will. Dieser kommt jedoch hinter ihren mörderischen Plan und bringt Rose, nachdem er sie bis an die Spitze des Carillon-Turms verfolgt hat, um.

Der in *Technicolor* produzierte Film, in dem Henry Hathaway Regie führte, spielte das Fünffache der Produktionskosten ein und wurde zum Kassenschlager - nicht zuletzt wegen dem Kassenmagneten Marilyn Marilyn, der laut etlichen Kritiken den Niagarafällen die Show stiehlt. Marilyn wirkte weder stupide noch naiv und wird auch in der *Los Angeles Examiner* als „intelligenter als die Harlow“⁴⁷¹ betitelt. Auch hier konnotiert die Charakterrolle Marilyn’s Intellektualität und Seriosität, obwohl ihre sexuelle Ausstrahlung vordergründig und nicht zu übersehen ist. Ihre erotische Wirkung merkt man vor allem am Anfang des Films, als sie sich in einem pinken Kleid mit ihrem unverwechselbaren Gang aus ihrem Haus bewegt und dem DJ eine Schallplatte gibt. Als dieser sie einlegt, lehnt sie sich verführerisch zurück und fängt an, das Lied „Kiss“ von Lionel Newman und Haven Gillespie mitzusingen. Dieser Moment der höchsten Erotik ihrer Ausstrahlung wird von ihrem Filmehemann unterbrochen, der im Zorn die gespielte Platte in tausend Stücke zerbricht. Diese

⁴⁶⁹ Vgl. Victor, 2000. S. 85

⁴⁷⁰ Ebenda. S. 87

⁴⁷¹ Ebenda. S. 217

Szene wurde angeblich in letzter Minute hinzugefügt, um eine empörte Vertreterin des *Women's Club of America* zu beruhigen und die sexuell aufgeladene Atmosphäre zu entkräften. Ihre Art zu Gehen wird in einer Szene besonders hervorgehoben, denn sie entfernte sich 35,35 Meter von der Kamera weg und trug dabei einen engen, schwarzen Rock. Dieser Gang wurde damals als der längste der Filmgeschichte bezeichnet.⁴⁷²

Zwischen ihrem nächsten Film *River of No Return* (deutscher Titel: Fluss ohne Wiederkehr, 1954) lagen zwei *dumb-blonde*-Filme: *Gentlemen Prefer Blondes* und *How to Marry a Millionaire*. *River of No Return* war ein Western-Film, in dem die Landschaft eine wesentlichere Rolle spielte als die schauspielerische Leistung der Darsteller. Marilyn verkörpert die Saloon-Sängerin Kay Weston, die sich im Laufe der turbulenten Handlung in den hart besonnenen Matt Calder (Robert Mitchum) verliebt. Nachdem Matt einen Zweikampf mit Kays Geliebten Harry Westen (Rory Calhoun) gewinnt, trägt er sie in der letzten Szene machohaft über seine Schultern „nach Hause“, so wie er sagt. In diesem Film liegt die Intellektualität Marilyns in der Präsenz des starken Mannes an ihrer Seite, Robert Mitchum.⁴⁷³ Er entkräftet ihre Sexualität, indem er einen „richtigen“ Mann darstellt, der körperliche Kraft und Verstand zu bieten hat. Die schwache Frau wird von der starken, männlichen Hand geführt, gerettet und bestimmt, was zu dem Effekt führt, dass Marilyns Image der *dumb blonde* nicht zu Tage tritt.

Auch in *The Prince and the Showgirl* (deutscher Titel: Der Prinz und die Tänzerin, 1957) tritt Marilyn an der Seite eines starken Mannes auf, der sie zu führen versteht. Es ist der erste und einzige Film der von Marilyn und Milton Greene gegründeten Produktionsfirma *Marilyn Monroe Productions*. Greene hatte die Filmrechte für das Bühnenstück *The Sleeping Prince* erworben, in dem Laurence Olivier und seine Ehefrau Vivien Leigh in den Hauptrollen zu sehen waren.⁴⁷⁴

In der Filmfassung wird das Revuemädchen Elsie Marina von Marilyn verkörpert. Elsie wird vom Prinzregenten von Karpathien, Großherzog Karl (Laurence Olivier),

⁴⁷² Vgl. Victor, 2000. S. 214

⁴⁷³ Vgl. ebenda. S. 252

⁴⁷⁴ Vgl. ebenda. S. 238

der sich anlässlich der Krönung von George V. in London befindet, in die prächtige karpatische Botschaft zum Dinner eingeladen. Des Prinzen Hintergedanke ist jener, Elsie zu verführen, um eine kleine Liebesaffäre mit ihr zu beginnen. Sie durchschaut jedoch sein Spiel und bewahrt geschickt ihre Tugend. Der Film endet damit, dass sich der Prinz und die Tänzerin ineinander verlieben und die Heirat als *Happy-End* in Aussicht gestellt wird.

Marilyn inszeniert ihre Rolle zwar wieder mit viel Naivität und Körperlichkeit, kann jedoch mit ihrer großartigen Leistung in ihrer Interpretation der Elsa Marina als ernstzunehmende Schauspielerin wieder überzeugen. Während der Dreharbeiten hatte sie jedoch vor allem mit Olivier zu kämpfen, der sie in die Schublade der dummen Blondine steckte und ihr zu wenig Respekt entgegenbrachte. Hier krachten zwei Weltstars aufeinander: Amerikas beliebtestes Sexsymbol *Marilyn Monroe* und Englands bester Klassiker-Schauspieler *Laurence Olivier*. Die Schwierigkeiten entstanden aufgrund der unterschiedlichen Schauspielmethoden, die Oliver und Marilyn anwendeten und aufgrund von Marylins Zuspätkommen oder gänzlicher Abwesenheit vom Set.⁴⁷⁵ So schrieb Arthur Miller in seiner Autobiographie:

„Wie die meisten englischen Schauspieler hielt Olivier nichts von Schauspieltheorien – obwohl er sich auf seine Rollen nicht sehr viel anders vorbereitete als ein Stanislawski-Schauspieler. Für ihn war das nur vernünftig. Es war eine Imitation des Lebens und hatte nichts mit all diesem ominösen Palaver und mit einer Nabelschau zu tun.“⁴⁷⁶

Zu Oliviers Regiekünsten reflektierte Miller wie folgt:

„Olivier war nicht der ideale Regisseur für Marilyn. Er besaß eine spitze Zunge und hatte zu schnell einen beißenden Witz zur Hand. Er wies ihr irritierend mechanisch und genau ihre Position zu und zwang ihr seine vorgefaßten Meinungen auf.“⁴⁷⁷

Colin Clark, der dritte Regieassistent des Films, schrieb ein Buch über seine Erinnerungen, die sich vor allem um Marilyn drehen. Er wurde im Laufe der Dreharbeiten zu ihrem Spion, Freund und Flirt. Sein Buch wurde unter der Regie von

⁴⁷⁵ Vgl. Victor, 2000. S. 238

⁴⁷⁶ Miller, 1990. S. 532

⁴⁷⁷ Ebenda. S. 534

Simon Curtis mit dem Titel *My Week with Marilyn* (deutscher Titel: *Meine Woche mit Marilyn*, 2011) verfilmt. Marilyn wird von Michelle Williams dargestellt, die sie perfekt imitiert, von Marylins Gangart bis Marylins Mimik.

Im gleichnamigen Buch schreibt Clark über diese Wochen der Dreharbeiten zu *The Prince and the Showgirl* und beschreibt Marilyn als labile, nach Liebe, Aufmerksamkeit und Anerkennung ringende Persönlichkeit, die nicht nur große Probleme mit ihrer Tabletten-Abhängigkeit hatte, sondern auch mit ihrer Abhängigkeit nach Paula Strasberg, die ,wie in fast jeden Film, an ihrer Seite war. Er berichtet auch von den Problemen mit Olivier, Greene und Miller und von seiner Einschätzung ihrer Person als Star:

„Man braucht sich nur einmal vor Augen zu führen, wie viele blonde Starlets damals Nacht für Nacht von all den schrecklichen Hollywood-Bossen sexuell missbraucht wurden – und immer noch werden, wenn ich mich nicht ganz täusche. Über sie alle ist der Schleier des Vergessens gefallen, nicht aber über Marilyn. Beinahe vierzig Jahre nach ihrem Tod ist sie immer noch der berühmteste Filmstar der Welt.“⁴⁷⁸

Die *dumb blonde* Amerikas, die dümmste Blondine der Welt, die sich durch Charakterrollen versuchte zu beweisen, verwendete eine Strategie, um als blonde Intellektuelle in der Gesellschaft Ansehen zu erlangen. Mit der scheinbaren Wahrhaftigkeit der Fotografie, den zahlreichen Fotos der lesenden Marilyn und einigen Rollen, die den Fokus auf etwas anders als ihr Äußeres legten, fand ihrer Leistung als „echte“ Schauspielerin und letztendlich auch als wahrhaftiger Mensch die Akzeptanz der Gesellschaft.

⁴⁷⁸ Clark, 2012. S. 209

6 Fazit

Die doppelte Stereotypisierung der Marilyn Monroe

„She was the world’s sex object; her dream was to fulfill men’s dreams. With her quivering mouth open, her hooded but direct gaze, her body yielding to the viewer, she was a woman always on the verge of an orgasm.“⁴⁷⁹

„Aus dem beinahe verzweifelten Bedürfnis der Öffentlichkeit nach ihr sprach so etwas wie Wahnsinn. Welch eine beängstigende Macht besaß sie!“⁴⁸⁰



Abb. 16: Liegestuhl mit Marilyn-Motiv in Miami/Florida, Jänner 2013

Ich habe es am Bildschirm gesehen, jeden einzelnen Marilyn-Film, jede einzelne *dumbe-blonde*-Marilyn. Ich habe das Flair der damaligen Zeit in mich aufgesogen, mich empathisch in die Ära Hollywoods versetzt, in der die Mutter aller Blondinen, aller Pin-ups und zerbrechlicher Kindsfrauen in der Blütephase ihrer Karriere zu sehen ist. Marilyn hat die Arbeitsweise des *methode acting*s angewandt, ihre Wahrhaftigkeit eingesetzt, ihre Rolle gelebt, um dort hinzugelangen, wo sie hinwollte, und zwar auf den Olymp der besten Charakterdarstellerinnen der Welt - Hollywood. Ich habe das *methode writing* angewendet, um in die verworrene Welt der Person *Marilyn Monroe* bzw. Norma Jeane Baker/Mortenson/Dougherty vorzudringen. Meine Ergebnisse ließen die Lücken ihrer privaten Person nicht schließen, Lücken, die niemals mit ihrem „wahren“ Ich gefüllt werden konnten. Denn gelangt man zur „echten“ Marilyn/Norma Jeane, findet man bloß eine weitere Inszenierungsstrategie

⁴⁷⁹ Churchwell, 2004. S. 18

⁴⁸⁰ Miller, 1990. S. 578

der Wahrhaftigkeit und Authentizität vor, mit der sie ihr Image als blonde Sexbombe durch Tiefgründigkeit und Intellekt bestärken wollte.

Wer war nun die nicht gesellschaftsfähige Marilyn Monroe? Einmal war sie die dumme Blondine im Billy-Wilder-Film, dann die sexy Blondine auf Film-Premieren. Ein anders Mal wiederum war sie die intellektuelle Blondine, die anspruchsvolle Bücher las und den Schriftsteller Arthur Miller heiratete. Sie war die häusliche Blondine während ihrer Ehe mit Joe DiMaggio, dann wieder die starke, mit feministischen Ansätzen behaftete Blondine während ihres Streits mit der *Twentieth Century Fox*, die schlagfertige Blondine auf Pressekonferenzen, die niedergeschlagene Blondine nach Krankenhausaufenthalten oder Scheidungen, die glamouröse Blondine auf Fotografien und am Ende die tote Blondine.

Ihr äußeres Erscheinungsbild, genauer formuliert, die Haarfarbe Blond schien in ihrem Leben eine Schlüsselrolle zu spielen, denn durch sie erlangte sie das gewisse Etwas im Film und auf Fotos. Durch ihre mit stereotypisierenden Suggestionen verbundene Haarfarbe bekam sie die öffentliche *Publicity*, nach der sie strebte und die sie zum Star machte.

Als das amerikanische *dumb-blonde-stereotyp* hat sie sich zur Aufgabe gemacht, ihre Haarfarbe zu einer bestimmten Lebenseinstellung zu stilisieren. Die psychologisch erklärbaren Aspekte der Haarfarbe Blond sind folgende:

„Blond ist umgangssprachlich ein Synonym für eine bestimmte Art von primär weiblicher Naivität gekoppelt mit viel Sex-Appeal, über die man(n) sich amüsiert. Diese Naivität resultiert aus einer erotisch-zärtlich geprägten Weltsicht, in der sich das Subjekt nur in einem gefühlsbetonten Verständnis zu den Dingen in Beziehung setzt.“⁴⁸¹

So rechtfertigt Marilyn beispielsweise in der Rolle des Mädchens im Film *The Seven Year Itch* die Taten der bösen Kreatur jenes Films, den es und Richard Sherman sich angesehen haben, indem es das Böse mit der fehlenden Liebe und Zärtlichkeit der Kreatur begründet.⁴⁸²

⁴⁸¹ Jacke, 2005. S. 29

⁴⁸² Vgl. ebenda. S. 29

Beim Versuch, ein allgemeines Schema für das *dumb-blonde*-Stereotyp zu erstellen, zugeschnitten auf Marilynns Charaktereigenschaften in der Rolle der *dumb blonde* im Film, können folgende Punkte konstruiert werden:

- **Infantile Naivität:** Marilynns Wirkung in ihrer Rolle als *dumb blonde* erzeugt für das männliche Geschlecht eine reizvolle Verführungskraft und für das weibliche Geschlecht ein mütterliches Mitgefühl und das Gefühl der Harmlosigkeit aufgrund ihrer stupiden Darstellung und naiven Weltanschauung. Durch diese emotionale, infantile Naivität wird die durch ihre Erotik und Schönheit ausgehende Gefahr, die sie für Männer (Kastrationsangst) und Frauen (Konkurrenzangst) gleichmaßen darstellt, entkräftet. Unschuldig, wie ein Kind und sich dem Kindchenschema zu Nutze machend, sieht Marilyn als *dumb blonde* nur das Gute und verleugnet das Böse der Menschheit.⁴⁸³
- **Unbewussts Erleben der Sexualität:** Marilyn wirkt in der Rolle der *dumb blonde* so, als wäre sie sich ihrer sexuellen Ausstrahlung und ihrer situationsabhängigen Komik, bestehend aus doppeldeutigen, erotisch aufgeladenen Dialogen und naiven Reaktionen, nicht bewusst. Sie begibt sich dabei unbewusst in Situationen, in denen ihr männliches Gegenüber sexuelle Absichten oder Gedanken hegt.
- **Unschuldige Töpelhaftigkeit:** Die Töpelhaftigkeit besteht in der dargestellten Tragik ihres Lebens als *dumb blonde*, die sich entweder durch die gescheiterte Liebe zu einem Mann oder durch Missverständnisse, die weitere zwischenmenschliche Probleme verursachen, äußert.
- **Präsentation der sexuell konnotierten Körperlichkeit:** Mit Marilynns einzigartigem Gang, einen Fuß vor den anderen zu setzen und damit eine unsichtbare, gerade Linie zu bilden, erzeugte dies den Effekt, ihren Körper in wiegenden, erotischen Bewegungen zu versetzen. Auch ihr Posen-Repertoire, welches sie im Laufe ihrer Karriere als Pin-up-Model erlernte,

⁴⁸³ Vgl. Jacke, 2005. S. 29

setzte sie im Film, wie auf Fotografien gekonnt ein, um ihre kurvige Facette der Weiblichkeit noch mehr hervorzuheben. Ihre Kostüme im Film sowie ihre Kleidung bei öffentlichen Auftritten gelten ebenso als hilfreiche Unterstützung ihrer auf Erotik und äußerliche Reize reduzierten Körperlichkeit, wie auch die dafür zuständigen Modedesigner, die darauf bedacht waren, ihre Kleidung nach den von ihr vorgegebenen Maßstäben zu kreieren. Marylins typisches Make-up in Verbindung mit dem verheißungsvollen, aber unschuldig-naiven Ausdruck im Gesicht und ihre üppigen Kurven komplettieren das äußere Erscheinungsbild der *dumb blonde*.

Die Nachhaltigkeit von Marilyn Monroe

Marilyn hatte mit ihrer mannigfaltigen Inszenierungsstrategie der *dumb blonde* großen Erfolg. Nachhaltig betrachtet wurde ihr Stil und die Art, wie sie ihre perfekt proportionierten Kurven einsetzte, in der Zeit nach ihrem Tod mehrfach imitiert und parodiert. Künstler schrieben Songs für sie und manifestierten so auch musikalisch ihre Unsterblichkeit.



Abb. 17: Walk of Fame, Juni 2013

So verfasste Elton John für Marilyn den Song *Candle in the Wind*, den er mit den Worten „Goodbye Norma Jeane“ beginnt. Der Text setzt sich mit Marylins Leben und deren Ausbeutung durch die Medien auseinander. Jahre später schrieb er den Song für die verstorbene Lady Diana um

und landete damit einen Welthit.

Madonna, die Pop-Ikone der 80er und 90er Jahre, imitierte in ihrem Musikvideo des Songs *Material Girl* nicht nur Marylins Auftritt der Musiknummer *Diamonds Are A Girls Best Friend* (*Gentlemen Prefer Blondes*), in dem sie Marilyn Tanzschritte genau nachahmte, sondern nahm sich auch Marylins Look, die platinblonden, gelockten Haare, die roten Lippen, den Schönheitsfleck und ihre kindlich-naiven Züge zum Vorbild.

Die Schauspielerin Lindsay Lohan stellte Bert Sterns *Last Sitting* nach, um so die Aufmerksamkeit der Medien zu erlangen. Als bekennender Marilyn Fan identifizierte sie sich mit ihr und schrieb über ihr Idol folgendes:

„Die Leute haben sich ein Bild von mir gemacht, so als gäbe es nicht
nicht als echten Menschen. Genauso erging es Marilyn, die für die
Kamera die blonde Sexgöttin erschuf. Aber innerlich war sie eine andere,
gescheite Person, die Gedichte schrieb und alles daransetzte, ihre Kunst,
ihr Handwerk zu beherrschen.“⁴⁸⁴

Auch die bereits verstorbene Anna Nicole Smith, skandalträchtige Schauspielerin und Fotomodel, imitierte Marylins Aussehen, bediente sich der *dumb-blonde*-Inszenierung und bewunderte Marylins Lebens- und Leidensgeschichte. Sie inszenierte eine Neuinterpretation von Marylins Song *My Heart Belongs To Daddy* aus dem Film *Let's Make Love* und griff auf altbekannte Marilyn-Gesten zurück. Auch sie starb im Alter von 40 Jahren an einer versehentlichen Überdosis verschiedener Medikamente.

Als Hommage an Marilyn ließ sich Michelle Williams nach der erfolgreichen Verfilmung von *My Week with Marilyn*, in der sie Marilyn verkörpert, für die *Vogue* in typischen Marilyn-Posen als Marilyn-Look-alike fotografieren.

Man erkennt ihre Nachhaltigkeit und das noch immer bestehende Interesse der Öffentlichkeit an dem Mythos Marilyn Monroe, der sich noch immer bemerkbar macht.

Ein weiteres Beispiel Marylins Nachwirkung der heutigen Zeit ist das deutsche Doku-Soap-Wunder Daniela Katzenberger, welches sich genauso durch das *dumb-blonde*-Prinzip in den Medien inszeniert. Sie gab ihrer Autobiographie den Namen *Sei schlau, stell dich dumm* und zollt damit der Lebensphilosophie von Blondinen Tribut. Laut eigenen Aussagen hat auch sie Marilyn zu ihrem Idol auserkoren.

Für diese Menschen des öffentlichen Lebens ist Marilyn Idol und Vorbild der weiblichen Inszenierung der *dumme blonde* und der Inbegriff weiblicher Schönheit, jedoch keineswegs negativ konnotiert. Sie bedienen sich des Kindchenschemas, berufen sich, wie auch Theoretikerinnen der feministischen Filmtheorie (z.B. Laura Mulvey), Wissenschaftler (z.B. Umberto Eco) und Philosophen (z.B. Konrad Paul

⁴⁸⁴ Lohan. In: Bernard, 2012. S. 2

Liessmann), auf den Naturalismus und weisen darauf hin, dass allein die Natur für Verhaltensmuster der Frau und des Mannes sowie für die Darstellung und Degradierung der Frau als das schwächere Geschlecht im Film verantwortlich ist. Die Abwertung der blonden Frau im Film und in den Medien wird demnach von der Gesellschaft als Werk naturalistischen Ursprungs gesehen. Demnach wurde diese Abwertung nicht konstruiert, sondern ist von Natur aus so vorgegeben und wurde durch das gesellschaftliche Klassifizierungssystem fortgesetzt.

„Der Film ist die wirklichkeitshnahe Kunst – wenn wir unter Wirklichkeit die Gesamtheit dessen verstehen, was uns unsre Augen und Ohren zeigen.“⁴⁸⁵

Betrachtet man die Darstellung der Blondine in der gegenwärtigen Medienlandschaft, so ist die Oberflächlichkeit der Schönheit in der Gesellschaft kaum mehr wegzudenken. Bestimmte Werte, wie Tiefgründigkeit und Intellekt, werden im Zusammenhang mit einer Frau, die die mediale Aufmerksamkeit auf ihr Äußeres beschränkt, gerne übersehen. Dennoch ist die Wahrhaftigkeit des Images eines Stars, die Authentizität voraussetzt, von großer Bedeutung.

„Es gibt Tage, da sagt man sich: ‚Sei wahrhaftig, das allein zählt!‘. Aber es kommt nichts. Und an anderen Tagen ist es ganz einfach.“⁴⁸⁶

Marilyns Wahrhaftigkeit ist jedoch zum jetzigen Zeitpunkt schon verflogen und was von ihr übrig bleibt, ist ihr Vermächtnis: die von ihr geschaffene Kunstfigur, die jegliche übermenschlichen Reste verschlungen hat. 51 Jahre nach ihrem Tod ist diese Kunstfigur als Ikone allgegenwärtig. So sieht man sie in Form von Fotos oder Kollagen in Auslagen diverser Modelabels, im Wiener Prater und als gigantische Statue namens *Love Marilyn* an verschiedenen Orten in den USA, entworfen von Seward Johnson.

Selbst in ihrer Geburtsstadt Los Angeles scheint bis heute der *Hype* um Marilyn Person nicht verflogen zu sein und dieses Phänomen habe ich mit eigenen Augen miterlebt. Am *Walk of Fame* in Hollywood ist kein *Stern* so begehrt, wie der ihrige.

⁴⁸⁵ Arnheim, 1974. S. 182

⁴⁸⁶ Monroe, 1992. S. 20

Menschentrauben bilden sich täglich um ihn herum, um ein Foto von diesem einbetonierten Stern zu machen, der *Marilyn Monroe* repräsentiert.

Die doppelte Stereotypisierung der Marilyn Monroe ist somit als Verschmelzung der Privatperson mit der Person öffentlichen Lebens zu verstehen. Die Kunstfigur ist das Ergebnis dieser Fusion. Zu dieser Kunstfigur gehört auch der Mythos, der schon zu Lebzeiten entstanden ist. Teil ihres Mythos sind die vielen kursierenden Mordtheorien, die wegen ihrem mysteriösen und bis heute ungeklärten Tod entstanden sind. In dieser Arbeit wird auf keine dieser Theorien eingegangen, jedoch als abschließendes Résumé die Stellungnahme ihrer Halbschwester Berniece Baker Miracle hinzugezogen, die in nüchternen und respektvollen Worten versucht, Marylins Todes-Mythos zum Abschluss zu bringen:

„I don't know what to think about all the murder theories that have cropped up since Marilyn died. I think it was definitely not suicide. I have never believed that Marilyn deliberately took her own life. She was too excited about the things she was doing. Especially her own home. She had too many things that she enjoyed doing. She took sleeping pills, and she had taken too many in the past. I feel that she forget how many she had taken, that it was an anccident.“⁴⁸⁷

Zu einer der mythenhaften Legenden von Marilyn zählt auch die lateinische Inschrift, die in Form von Fliesen im Boden des Eingangsbereichs vor Marylins Haus in Brentwood (Kalifornien) eingearbeitet ist: *Cursum Perficio*. Übersetzt heißt diese Inschrift: *Ich habe meine Reise beendet*. Für Marilyn wurden diese Wörter zu ihrem tragischen Schicksal. Dieses Sprichwort soll auch der Abschluss sein, mit dem ich meine Reise, die vorliegende Arbeit, hiermit beende.

⁴⁸⁷ Baker Miracle/Miracle, 1994. S. 236



Abb. 18: Marilyn Monroe in *The Ballerina-Sitting*, Milton Greene, 1954



Abb. 20: Marilyn Monroe als Cover-Girl diverser Magazine, The Hollywood Museum, Juni 2013



Abb. 19: Bilder in der Lobby des *Crescent Hotels* in West Hollywood, Juni 2013



Abb. 22: Marilyn-Bemalung im Wiener Prater, Juni 2013



Abb. 21: Menschentraube um Marylins Stern am *Walk of Fame*, Juni 2013



Abb. 23: Schaufenstergestaltung von Desigual in Wien, August 2013



Abb. 24: Schaufenster von Gerry Weber in Wien, Mai 2013

7 Literatur

Baker Miracle, Berniece/Miracle, Mona Rae. My Sister Marilyn. Algonquin Books of Chapel Hill: Chapel Hill 1994

Bandelow, Borwin. Celebrities. Vom schwierigen Glück, berühmt zu sein. Rowohlt Verlag: Göttingen 2005

Barthes, Roland. Mythen des Alltags. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1964

Bauer, Snejanka (Hrsg.). MM – Die Ikone Marilyn Monroe. Heinrich Editionen: Frankfurt am Main 2010

Beauvoir de, Simone. Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg 2004

Bernard, Susan. Marilyn. Enthüllungen. Edel Germany GmbH: Hamburg 2012.

Birkenbihl, Vera F. Signale des Körpers. Körpersprache verstehen. mvg-Verlag: Landsberg am Lech 1986

Bollmann, Stefan. Frauen, die lesen, sind gefährlich und klug. Elisabeth Sandmann Verlag: München 2010

Böhner, Ines (Hrsg.). Femmes fatales. 13 Annäherungen. Bollmann Verlag: Mannheim 1996

Bronfen, Elisabeth/Straumann, Barbara. Diva. Eine Geschichte der Bewunderung. Schirmer und Mosel Verlag: München 2002

Brownmiller, Susan. Weiblichkeit. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1987

Castle, Alison (Hrsg.). Billy Wilder's Some Like It Hot. The funniest film ever made: the complete book. Taschen GmbH: Köln 2010

Charyn, Jerome. Movieland. Hollywood und die große amerikanische Traumkultur. Claassen Verlag: Claassen 1993

Churchwell, Sarah. The Many Lives of Marilyn Monroe. Picador: New York 2004

Crowe, Cameron. Hat es Spaß gemacht, Mr. Wilder? Diane-Verlag: Zürich 2000

Curtis, Tony. The Making of Some Like It Hot. My Memories of Marilyn Monroe and the Classic American Movie. John Wiley & Sons, Inc.: New Jersey 2009

Decker, Christof. Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840 – 1950. Campus Verlag: Frankfurt/New York 2003

Devoucoux, Daniel. Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien. Transcript Verlag: Bielefeld 2007

Dewey, John. Kunst als Erfahrung. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1995

Dorer/Marschik. In: Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik. Heft Nr. 29. S. Quelle: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/dorer_marschik_frauen/dorer_marschick_frauen.pdf

Duden. Bedeutungswörterbuch. Dudenverlag: Mannheim/Wien/Zürich 1985

Dyer, Richard. A Star is Born and the Construction of Authenticity. In: Gledhill, Christine (Hrsg.). Stardom. Industry of Desire. Routledge: London/New York 1991

Dyer, Richard. Charisma, nach: S. N. Eisenstadt (Hrsg.): Max Weber on Charisma and Institution Building. University of Chicago Press: Chicago 1968. In: Gledhill, Christine (Hrsg.). Stardom. Industry of Desire. Routledge: London/New York 1991

Dyer, Richard. Heavenly Bodies. Film Stars and Society. Routledge: London 1986

Dyer, Richard. Stars. British Film Institute: London 1998

Ebersbach, Brigitte (Hrsg.). Engel und Sünderinnen. Idole der 50er Jahre. Maria Callas, Hildegard Knef, Françoise Sagan u. a. Edition Ebersbach: Berlin 2006

Eco, Umberto. Die Geschichte der Schönheit. Carl Hanser Verlag: München/Wien 2004

Eco, Umberto. Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1977

Egenthaler, Astrid. Schönheitswahn in den Medien. Eine Untersuchung des Frauenbildes am Beginn des 21. Jahrhunderts. Diplomarbeit. Universität Wien 2007

Engelmeier, Regine (Hrsg.). Beauties. Faszination des schönen Scheins ; Starfotografien aus dem filmhistorischen Archiv Peter W. Engelmeier ; [anlässlich der Ausstellung "Beauties - Faszination des Schönen Scheins"]. Pwe-Verlag: München 1993

Evans, Mike. Marilyn. Collection Rolf Heyne: München 2006

Fraiman, Richard. Remembering Marilyn. Life Books: New York 2009

Faulstich, Werner. Grundkurs Filmanalyse. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn 2002

Fischer, Helmut. Die Ikone. Ursprung – Sinn - Gestalt. Verlag Herder: Freiburg im Breisgau 1989

Freise, Matthias. Stereotyp und Kulturmythos in der Kultur des 20. Jahrhunderts. In: Berwanger, Katrin. Kosta, Peter (Hrsg.) Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Die Kultur Ostmitteleuropas in Beiträgen zur Potsdamer Tagung, 16. – 18. Jänner. Peter Lang Verlag: Frankfurt am Main 2005

Freud, Sigmund. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Nikol Verlagsgesellschaft: Hamburg 2010

Garncarz, Joseph. Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.). Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Insel-Verlag: Frankfurt am Main 1989

Gerndt, Helge (Hrsg.). Stereotypvorstellungen im Alltagsleben. Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder – Selbstbilder – Identität. Festschrift für Georg R. Schroubek. Münchner Vereinigung für Volkskunde: München 1989

Gidl, Anneliese. In einer (un)weiblichen Gesellschaft? Eine Analyse der österreichischen Printmedien Studien-Verlag: Innsbruck 2000

Gledhill, Christine (Hrsg.). Stardom. Industry of Desire. Routledge: London/New York 1991

Greene, Joshua (Hrsg.). Milton's Marilyn. Die Photographien von Milton H. Greene. Schirmer/Mosel: München 2012

Gregory, Adela/Speriglio, Milo. Der Fall Marilyn Monroe. Langen Müller: München 1999

Grimlin, Debra L. Body Work. Beauty and Self-Image in American Culture. University of California Press: Kalifornien 2002

Grob, Norbert. Auch das Schöne ist nur ein Effekt. Stars und Glamour im Frühen Hollywood. In: Karpf, Ernst (Hrsg.). „Bei mir bist du schön“. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Arnoldshainer Filmgespräche. Band 11. Schüren Verlag: Marburg 1994

Groth, Sibylle. Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Tectum Verlag: Marburg 2003

Haslinger, Claudia. Mythos im Alltag – theoretische Perspektiven und Fallbeispiele zu Mythos und Popularkultur. Diplomarbeit. Universität Wien 2007

Hanak-Lettner, Werner (Hrsg.). Bigger than Life: 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung. Bertz und Fischer: Berlin 2011

Harris, Thomas. The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. In: Gledhill, Christine (Hrsg.). Stardom. Industry of Desire. Routledge: London/New York 1991

Haspiel, James. Mythos Marilyn. Henschel Verlag: Berlin 1996

Hauser, Arnold. Kunst und Gesellschaft. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 1988.

Heller, Heinz-B. Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910 – 1930n in Deutschland. Max Niemeyer Verlag: Tübingen 1985

Henley, Nancy M. Körperstrategien. Geschlecht, Macht und nonverbale Kommunikation. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1988

Herwitz, Daniel. The Star as Icon. Celebrity in the age of mass consumption. Columbia University Press: New York 2008

Herzog, Karl. Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1990

Hopp, Glenn. Billy Wilder. Sämtliche Filme. Taschen: Köln 2003

Horst, Sabine. Zwischen Natur und Kunst. Vom Ort der Schönheit im Film. In: Karpf, Ernst (Hrsg.). „Bei mir bist du schön“. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Arnoldshainer Filmgespräche. Band 11. Schüren Verlag: Marburg 1994

Jacke, Andreas. Marilyn Monroe und die Psychoanalyse. Psychosozial-Verlag 2005

Kahlweit, Cathrin (Hrsg.). Jahrhundertfrauen. Ikonen – Idole – Mythen. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung: München 1999

Klaus, Elisabeth. Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. Westdeutscher Verlag: Wiesbaden 1998

Günter Kohlbecker. Sanierung im Mietwohnungsbau. Wirtschaftliche und energetische Umsetzung. Beuth Verlag: Berlin 2011

Landau, Terry. Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen. Spektrum akademischer Verlag: Heidelberg; Berlin; Oxford 1993

Leaming, Barbara. Marilyn Monroe. F.A. Herbig Verlag: München 1999

Lippmann, Walter. Die öffentliche Meinung. Rütten u. Loenig Verlag: München 1964

Liessmann, Konrad Paul. Schönheit. Facultas Verlags- und Buchhandels AG: Wien 2009

Lowry, Stephen/Korte, Helmut. Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars. Verlag J. B. Metzler: Stuttgart 2000

Maerker, Christa. Marilyn Monroe und Arthur Miller. Eine Nahaufnahme. Rohwohlt: Berlin 1997

Mailer, Norman. Marilyn Monroe. Eine Biographie. Knaur Verlag: München/Zürich 1993

Mangone, Peter. Marilyn Monroe. NYC, 1955. Danzinger Gallery: New York 2012

McDonough, Yona Zeldis (Hrsg.). Nicht gesellschaftsfähig. Wer war Marilyn Monroe? Rütten & Loenig: Berlin 2002

Mellen, Joan. Marilyn Monroe. Ihre Filme – Ihr Leben. Wilhelm Heyne Verlag: München 1997

Miller, Arthur. Zeitkurven. Aufbau-Verlag: Berlin/Weimar 1990

Morris, Desmond. Körpersignale. Bodywatching. Wilhelm Heyne Verlag: München 1986

Mulvey, Laura. Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: Thornham, Sue (Hrsg.). *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh University Press: Edinburgh 1999. S. 122-130

Naumann, Michaela. Billy Wilder. Hinter der Maske der Komödie. Der Kritische Umgang mit dem kulturellen Selbstverständnis amerikanischer Identität. Schüren Verlag: Marburg 2011

Nickens, Christopher/Zeno, George (Hrsg.). Marilyn in Fashion. The Enduring Influence of Marilyn Monroe. Running Press: Philadelphia 2012

Oates, Joyce Carol. Blond. S. Fischer Verlag GmbH: Frankfurt am Main 2000

Oltmann, Katrin. Remake – Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960. Transcript-Verlag: Bielefeld 2008

Paquot, Claudine/Sire, Agnès. The Misfits. Nicht gesellschaftsfähig. Gina Kehayoff Verlag: München 2000

Parr, Andrea. Mythen in Tüten. Der Deal mit den Stars. Deutscher Taschenbuch Verlag: München 1997

Patalas, Enno. Sozialgeschichte der Stars. Marion von Schröder Verlag: Hamburg 1963

Penkwitt, Meike (Hrsg.). Screening Gender. Geschlechtskonstruktionen im Kinofilm. jos fritz Verlag: Freiburg 2004

Pernerstorfer, Margot Josefa. Das Phänomen „Marilyn Monroe“ und seine Rezeption innerhalb der bildenden Kunst. Diplomarbeit. Akademie der bildenden Künste 2005

Rainer, Alexandra. Hollywoods märchenhaftes Frauenbild. Peter Lang: Frankfurt am Main 1997

Rosen, Marjorie. Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream. New York 1974

Scheflen, Albert E. Körpersprache und soziale Ordnung. Kommunikation als Verhaltenskontrolle. Ernst Klett Verlag: Stuttgart 1976

Schirmer, Lothar. Marilyn Monroe und die Kamera. Schirmer-Mosel: München 1992

Schweinitz, Jörg. Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Akademie Verlag: Berlin 2006

Seeßlen, Georg/Weil, Claudius. Ästhetik des erotischen Kinos. Geschichte und Mythologie des erotischen Films. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1980.

Seifert, Ruth. Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film. Quelle: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/seifert_film/seifert_film.pdf

Shaw, Sam. Marilyn – The New York Years. Lardon Media AG: Berlin 2004

Sichtermann, Barbara. Marilyn Monroe – Unschuldiges Sexsymbol. In: Eberbach, Brigitte (Hrsg.). Engel und Sünderinnen. Idole der 50er Jahre. Maria Callas, Hildegard Knef, Françoise Sagan u. a. Edition Ebersbach: Berlin 2006

Sinclair, Marianne. Wen die Götter lieben. Idole des 20. Jahrhunderts. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg 1984

Spoto, Donald. Marilyn Monroe. Die Biographie. Wilhelm Heyne Verlag: München 1993

Stephan, Inge/Weigel, Sigrid. Haarfarben. Eine Kulturgeschichte in Europa seit der Antike. Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2009

Stern, Bert. Marilyn Monroe. 1962. The Last Sitting. Ausstellungskatalog mit ausgewählten Photographien. Reichelt und Brockmann GmbH: Mannheim 2001

Sykora, Katharina. Dorgerloh, Annette. Noelle-Rumpeltes, Doris. Raev, Ada. (Hrsg.). Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Jonas Verlag: Marburg 1993

Trimborn, Jürgen. Die Pose als Inszenierungsmittel der Sexbombe im amerikanischen Film der fünfziger und sechziger Jahre. Verlag Ralf Leppin: Köln 1997

Tyrell, Hartmann. Soziale und gesellschaftliche Differenzierung. Aufsätze zur soziologischen Theorie. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden 2008

Victor, Adam. Marilyn Monroe Enzyklopädie. Könnemann Verlagsgesellschaft: Köln 2000

Wagner, Clarissa. Das Bild der Frau in den Medien. Frauen als Täter und Opfer – Eine Untersuchung ausgewählter österreichischer und französischer Zeitungsartikel. Diplomarbeit. Universität Wien. 1998

Wallach, Eli. The Good, the Bad, and me. In My Anecdote. Harcourt Books: Orlando 2006

Weingarten, Susanne. Bodies of evidence. Geschlechts-Repräsentationen von Hollywood-Stars. Schüren-Verlag: Marburg 2004

Weiss, Alexandra. Frauen im 21. Jahrhundert. Situation – Herausforderungen – Perspektiven. Gesellschafts- und sozialpolitische Aspekte. Innsbruck University Press: Innsbruck 2010

Weissberg, Liliane (Hrsg.). Weiblichkeit als Maskerade. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main 1994

Woodward, Richard B. Ikonomanie! Ruhm, Sex, Tod, die Photographie und der Mythos Marilyn Monroe. In: McDonough, Yona Zeldis (Hrsg.). Nicht gesellschaftsfähig. Wer war Marilyn Monroe? Rütten & Loenig: Berlin 2002. S. 17 -41

Zacharuk, Richard. Andy Warhol. Der Ikonenmaler der Moderne? In: Bauer, Snejanka (Hrsg.). MM – Die Ikone Marilyn Monroe. Heinrich Editionen: Frankfurt am Main 2010. S: 12 - 17

Zolotow, Maurice. Marilyn Monroe. Eine Biographie. Hans E. Günther Verlag: Stuttgart 1962

Internetquellen:

Crowther, Bosley. New York Times. Erschienen: 11. November 1953. Quelle:
<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C00E6DA1139E23BBC4952DFB7678388649EDE>

<http://bettygrable.net/bio>

<http://de.wikipedia.org/wiki/B-Movie>

http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Schrecken_vom_Amazonas

http://de.wikipedia.org/wiki/Hays_Code

<http://de.wikipedia.org/wiki/Screwball-Kom%C3%B6die>

<http://dshenai.wordpress.com/2013/03/>

http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/dorer_marschik_frauen/dorer_marschick_frauen.pdf

http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/seifert_film/seifert_film.pdf

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Ikone>

<http://www.youtube.com/watch?v=9P9S-N3IV10>

8 Filmverzeichnis

All About Eve. Regie: Joseph L. Mankiewicz. Drehbuch: Joseph L. Mankiewicz. USA: Twentieth Century Fox Corporation 1950. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2005. 133 Minuten

Bus Stop. Regie: Joshua Logan. Drehbuch: George Axelrod. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1956. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2003. 91 Minuten

Don't Bother to Knock. [dt. Titel: Versuchung auf 809] Regie: Roy Baker. Drehbuch: Daniel Taradash. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1952. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2003. 73 Minuten

Gentlemen Prefer Blondes. [dt. Titel: Blondinen bevorzugt] Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Anita Loos, Joseph Fields, Charles Lederer. USA: Twentieth Century Fox 1953. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2002. 88 Minuten

How to Marry a Millionaire. [dt. Titel: Wie angelt man sich einen Millionär?] Regie: Jean Negulesco. Drehbuch: Nunnally Johnson. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1953. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2002. 92 Minuten

Ladies of the Chorus. [dt. Titel: Ich tanze in dein Herz] Regie: Phil Karlson. Drehbuch: Harry Sauber, Joseph Carole. USA: Columbia 1948. Fassung: DVD. Columbia 2005. 61 Minuten

Let's Make Love. [dt. Titel: Machen wir's in Liebe] Regie: George Cukor. Drehbuch: Norman Krasna. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1960. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2012. 114 Minuten

Love Happy. [dt. Titel: Love Happy/Die Marx Brothers im Theater] Regie: David Miller. Drehbuch: Mac Benoff, Ben Hecht, Harpo Marx, Frank Tashlin. USA: Studiocanal 1949. Fassung: DVD. Studiocanal 2009. 82 Minuten

Marilyn: Ihr Letzter Film. [Marilyn: Somethings Got to Give]. Regie: George Cukor. Drehbuch: Nunnally Johnson, Walter Bernstein. USA: Twentieth Century Fox Corporation 1962. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 1992. 46 Minuten

My Week with Marilyn. Regie: Simon Curtis. Drehbuch: Adrian Hodges. UK/USA: Elite Film AG 2011. Fassung: DVD. 95 Minuten

Niagara. Regie: Henry Hathaway. Drehbuch: Charles Brackett, Walter Reisch, Richard L. Breen. USA: Twentieth Century Fox Corporation 1953. Fassung: DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2003. 85 Minuten

River of No Return. [dt. Titel: Fluß ohne Wiederkehr] Regie: Otto Preminger. Drehbuch: Frank Fenton. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1954. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2003. 87 Minuten

Some Like It Hot. [dt. Titel: Manche mögens heiß] Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder und I.A.L. Diamond. USA: Metro-Goldwyn-Mayer-Studios Inc. 1959. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland 2001. 117 Minuten.

The Asphalt Jungle. [dt. Titel: Asphalt Jungel] Regie: John Huston. Drehbuch: Ben Maddow, John Huston. USA: Metro-Goldwyn-Mayer Studios 1950. Fassung: DVD. Warner Home Video 2006. 112 Minuten

The Misfits. [dt. Titel: Misfits – Nicht gesellschaftsfähig] Regie: John Huston. Drehbuch: Arthur Miller. USA: Seven Arts Productions, Inc. 1961. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland 2011. 120 Minuten

The Prince and the Showgirl. [dt. Titel: Der Prinz und die Tänzerin] Regie: Laurence Olivier. Drehbuch: Terence Rattigan. UK: Renewed 1957. Fassung: DVD. Warner Home Video GmbH 2002. 112 Minuten

There's No Business Like Showbusiness. [dt. Titel: Rhythmus im Blut] Regie: Walter Lang. Drehbuch: Phoebe Ephron, Henry Ephron. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1954. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2003. 112 Minuten

The Seven Year Itch. [dt. Titel: Das verflixte 7. Jahr] Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder und George Axelrod. USA: Charles K. Feldman Group Productions 1955. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2002. 100 Minuten

9 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: MM-IKONENSCHREIN: „SOME LIKE IT HOT“ VON MARGARETE ZAHN, MISCHTECHNIK, 2010.....	27
Abb. 2: ANDY WARHOLS MARILYN-DYPTICH, ACRYL UND SIEBDRUCK, 1962	27
Abb. 3: MM-IKONENSCHREIN „I WANNE BE LOVEND BY YOU“ VON MARGARETE ZAHN, MISCHTECHNIK, 2010.....	27
Abb. 4: MM-IKONENSCHREIN „DIAMONDS ARE A GIRL’S BEST FRIEND“ VON MARGARETE ZAHN, MISCHTECHNIK, 2010	27
Abb. 6: MARILYN MONROE IN DER TITS-AND-ARSE-POSE, ANDRÉ DE DIENES.....	51
Abb. 5: MARILYN MONROE IN DER STANDBEIN-SPIELBEIN-POSE, ANDRÉ DE DIENES, TOBEY BEACH 1949	51
Abb. 8: DIE „MARILYN-POSE“, FRANK POWOLNY, 1952	51
Abb. 7: MARILYN MONROE IN EINER SITZENDEN POSE MIT PRÄSENTATION DER BEINE, FRANK WORTH, 1951	51
Abb. 9: GRUPPENFOTO VON ELLIOTT ERWITT, 1961	98
Abb. 10: SZENE AUS <i>THE MISFITS</i> , CLARK GABLE UND MARILYN MONROE, AUFGENOMMEN VON INGE MORATH, 1962	107
Abb. 11: MARILYN MONROE IN EINEM ROTEN STRICKKLEID, MILTON GREENE, 1953.....	136
Abb. 12: <i>THE PROPOSAL #1</i> , MARILYN MONROE, CENTRAL PARK, NEW YORK, 1957, SAM SHAW.	143
Abb. 13: MARILYN MONROE IN NEW YORK, STILL AUS DEM 8-MM-FILM VON PETER MANGONE, 1955	145
Abb. 14: MARILYN MONROES DURCHGESTRICHENES UND ZERKRATZTES FOTO VON <i>THE LAST SITTING</i> , BERT STERN 1962	149
Abb. 15: MARILYN MONROE, <i>THE LAST SITTING</i> , BERT STERN, 1962	150
Abb. 16: LIEGESTUHL MIT MARILYN-MOTIV IN MIAMI/FLORIDA, JÄNNER 2013	157
Abb. 17: WALK OF FAME, JUNI 2013	160
Abb. 18: MARILYN MONROE IN <i>THE BALLERINA-SITTING</i> , MILTON GREENE, 1954.....	164
Abb. 20: BILDER IN DER LOBBY DES <i>CRESCENT HOTELS</i> IN WEST HOLLYWOOD, JUNI 2013	165
Abb. 19: MARILYN MONROE ALS COVER-GIRL DIVERSER MAGAZINE, THE HOLLYWOOD MUSEUM, JUNI 2013.....	165
Abb. 21: MENSCHENTRAUBE UM MARILYNS STERN AM <i>WALK OF FAME</i> , JUNI 2013	165
Abb. 22: MARILYN-BEMALUNG IM WIENER PRATER, JUNI 2013.....	165
Abb. 23: SCHAUFENSTERGESTALTUNG VON DESIGUAL IN WIEN, AUGUST 2013	165
Abb. 24: SCHAUFENSTER VON GERRY WEBER IN WIEN, MAI 2013	165

Bildquellen:

Abb. 1, Abb. 3, Abb. 4: Bauer, Snejanka. MM - Die Ikone Marilyn Monroe. Heinrich Druck + Medien GmbH: Frankfurt am Main 2010. S. 62 - 63

Abb. 2: <http://daniellefinlayson.wordpress.com/2012/11/10/postmodernism-brillo-pads-marilyn-monroe-urinals/> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 5: http://marilynmonroedailypicture.blogspot.co.at/2011_04_01_archive.html (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 6: <http://english.pravda.ru/photo/album/6751/> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 7: <http://filmmakeriq.com/images/marylyn-monroe-by-frank-worth/marylyn-monroe-photographed-by-frank-worth-in-1951/> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 8: <http://www.bohemia-apartments.com/blog/posts/original-photos-of-marilyn-monroe-stolen-while-heading-to-prague-exhibition/> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 9: <http://filmmakeriq.com/2013/01/instant-of-cinema-by-the-magnum-photographers-elliott-erwitt-on-the-misfits/> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 10: <http://www.pbs.org/wnet/gperf/shows/misfits/multimedia/clark11.html> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 11: <http://musengefluester.wordpress.com/2011/02/26/milton-green/> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 12: <http://www.hollywoodreporter.com/news/photography-sam-shaw-75208> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 13: <http://www.lomography.com/magazine/news/2013/01/10/marylyn-monroe-the-lost-film-of-peter-mangone> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 14: http://pokingsmot.net/_a-photo-of-marilyn-monroe-by-bert-stern/ (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 15: <http://www.artslant.com/no/events/show/34668-photographic-works-of-more-than-200-artists-to-benefit-the-foundation-for-contemporary-arts> (Zugriff am 28.8.2013)

Abb. 16: © Olivia Lefford

Abb. 17: © Olivia Lefford

Abb. 18: <http://musengefluester.wordpress.com/2011/02/26/milton-greene/> (Zugriff am 23.8.2013)

Abb. 19: © Olivia Lefford

Abb. 20: © Olivia Lefford

Abb. 21: © Olivia Lefford

Abb. 22: © Olivia Lefford

Abb. 23: © Olivia Lefford

Abb. 24: © Olivia Lefford

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

10 Abstract

10.1 Deutsch

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frage nach dem Inszenierungskonzept von Marilyn Monroe, bezogen auf ihre teils stupide wirkende Darstellung im Film und der Wagnis des Image-Wandels durch eine Strategie der inszenierten Intellektualität. Mit einem Streifzug durch die feministische Filmtheorie und den Versuch einer Begriffsdefinition von *Ikone* und *Stereotyp* beginnt der erste Teil der Arbeit. Danach folgt eine Entmythisierung von Marilyn Monroe durch die Darlegung der Fakten über ihr Leben und die Beschreibung des von ihr und den Medien inszenierten Mythos, der sich weit über ihren Tod hinaus fortsetzte. Die Erforschung der von Roland Barthes, Konrad Paul Liessmann, Umberto Eco, Jürgen Trimborn und Richard Dyer theoretisierten Aspekte von Mythos, Schönheit und Sexbomben-Inszenierungen werden in Kontrast zueinander gestellt, um das Inszenierungsschema der *dumb blonde* von Marilyn Monroe aufzuzeigen. Daran anschließend wird anhand von ausgewählten Filmen Marilyn Monroes Inszenierungsstrategie im Film aufgezeigt und in einer Analyse verarbeitet.

Ausgehend von Hollywood als Produzent der Ikonisierung von Stars werden Schönheit, Naivität, Fotografie und Intellektualität in Bezug auf Marilyn Monroes Strategien beleuchtet und zu einem Résumé gebracht. Dieses Résumé zeigt einen Versuch des *dumb-blonde*-Stereotyp-Schemas von Marilyn Monroe, welches folgende Punkte beinhaltet: Infantile Naivität, unbewusstes Erleben der Sexualität, unschuldige Tölpelhaftigkeit und Präsentation der sexuell konnotierten Körperlichkeit.

10.2 English

This diploma thesis deals with the question of the staging concept of Marilyn Monroe, based on her representation in her films acting as a *dumb blonde* and the risk of an image change through a strategy of staged intellectuality.

The first part of the work begins with a trip to the feminist film theory and the attempt of a definition of the terms *icon* and *stereotype*. Then followed by a demystification of Marilyn Monroe by addressing the facts about her life and myth, which continued far beyond her death. The study of the theorized aspects of myth, beauty and sex-bombs stagings by Roland Barthes, Paul Konrad Liessmann, Umberto Eco, Jürgen Trimborn and Richard Dyer are placed in contrast with each other in order to show the staging scheme of the *dumb blonde stereotype* of Marilyn Monroe. Subsequently, by means of selected films of Marilyn Monroe it is showing the staging strategy with filmanalysis.

Starting from Hollywood as a producer of the iconicity of stars, beauty, innocence, photography and intellectuality in relation to Marilyn Monroe, her strategies are brought to a résumé.

This Résumé shows an attempt of creating Marilyn Monroes' *dumb-blonde-stereotype-scheme*, which includes the following points: infantile naivety, unconscious experience of sexuality, innocent clumsiness and presentation of sexually physicalness.

11 Lebenslauf

Olivia Lefford

Geburtsdaten 27. März 1985, Wien
Staatsbürgerschaft Österreich
Kind Estella Rosa Lefford, geb. am 26.12.2009
E-Mail olivia.lefford@gmx.net

BILDUNGSWEG

- 2005 bis dato: **Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien**
Schwerpunkt: Film-, Fernsehen- und Medienikonen
- 1999 – 2005: **Bundeshandelsakademie Wien 11, Geringergasse 2 – 4**
Matura mit Schwerpunkt Marketing
- 1995 – 1999: **Bundesgymnasium, Schwechat**
- 1991 – 1995: **Volksschule, Schwechat**

BERUFLICHE ERFAHRUNGEN

- 2011 **Brut Freischwimmer 2011 Festivalzeitung - Redaktion, Journalistin**
Verfassen von Beiträgen von Kritiken, Interviews, Texten für die Zeitschrift "Freischwimmer"
- 2008 bis dato **ORF – Newsroom ZIB, redaktionelle Tätigkeiten**
Auswahl sendungsrelevanter Beiträge für die ZIB, Monitoring der aktuellen Nachrichten, Verfassen von kurzen Beiträgen, Recherche
- 2007 – 2009 **Art & Fashion - Messepromotion, Eventpromotion**
Betreuen von VIP-Events, Repräsentieren der Tageszeitung „Die Presse“
- 2008 **Diesel Modeschau - Dress Manager Assistent**
Auswahl von div. Diesel-Kleidungsstücken, Stilberatung, Ankleidung der Models
- 2004 - 2006 **Gerhard Zuber Marketing - Promotorin, Marktforschung**
Repräsentieren der Tageszeitung „Kurier“, Führen von Marktforschungsinterviews
- 2004 **Theaterforum Schwechat - Administration, Praktikum**

Unterstützung bei der Organisation und Betreuung von
Theatervorstellungen
Allgemeine operative und administrative Tätigkeiten

SCHAUSPIEL- UND MODEL-ERFAHRUNGEN

2011	Buch "Medizinisches Taping" von Dr. Ramin Ilbeygui für den Elsevier Verlag Hauptmodel mit Fotoshootings
2008 bis 2011	Bodypainting-Model bei Birgit Linke Präsentieren von "Gröbi Beauté" Präsentieren von div. Produkten auf Messen, Events, Veranstaltungen
2007 - 2009	Theatergruppe Caroussel - Schauspiel, Assistenz Hauptrolle in „8 Frauen“ (Catherine) Technische Assistenz und Nebenrollen in div. Stücken
2005 - 2006	Nestroy Spiele Schwechat - Schauspiel Nebenrolle im Stück „Nur Keck!“ Nebenrolle im Stück „Der confuse Zauberer“
2003 - 2005	Vienna People - Statistin, Komparsin Statistin für „Schnell ermittelt“ „Der Winzer-König“ (Teil 2) „OBI“-Werbung div. österreichische Produktionen

SPRACHKENNTNISSE

Deutsch Muttersprache
Englisch verhandlungssicher

Französisch gute Kenntnisse
Schwedisch Grundkenntnisse

