

Die amerikanische Venus

40 Jahre nach dem Tod von Marilyn Monroe im August 1962 ist ihr Mythos lebendiger denn je. Ihre Inszenierung als Kunstprodukt macht sie bis heute zum Symbol des Stars an sich. Neu aufgetauchte Fotos zeigen die junge Monroe, bevor sie berühmt wurde.

„Ich habe 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.“
Marilyn Monroe, 1960

Sie starb mit einer Hand am Telefonhörer, doch zum Wählen kam sie nicht mehr. Vielleicht wollte sie noch jemanden um Hilfe bitten, nachdem sie viel zu viele Schlaftabletten geschluckt hatte, vielleicht hatte sie in letzter Sekunde

ihre Entscheidung bereut, aus dem Leben zu scheiden. Vielleicht aber war es auch gar kein Selbstmord, sondern nur der tödliche Irrtum einer Frau, die alkohol- und tablettenabhängig war und längst den Überblick darüber verloren hatte, welche Drogen gerade durch ihre Adern flossen. Vielleicht, so haben manche ihrer Fans vermutet, wurde sie gar aus dem Weg geräumt, weil sie, die Geliebte des Präsidenten und seines Bruders, zu viel wusste über den mächtigen Clan der Kennedys.

Niemand weiß es, und vermutlich wird es nie jemand erfahren. Vor 40 Jahren, am 5. August 1962, einem Sonntag, wurde

Marilyn Monroe um kurz nach drei Uhr morgens tot in ihrem Haus in Brentwood, Los Angeles, aufgefunden. Sie lag nackt auf ihrem Bett. „Der nicht konservierte Körper ist der einer 36 Jahre alten, gut entwickelten, gut ernährten weißen Frau, Gewicht 106 Pfund und Größe 1,66 Meter“, heißt es im Autopsiebericht des Gerichtsmediziners Thomas Noguchi, „der Kopf ist mit gebleichtem blondem Haar bedeckt. Die Augen sind blau.“

Marilyns rätselhafter, früher, problematischer Tod hat sie unsterblich gemacht. Sicher, zu ihren Lebzeiten war sie schon der größte Hollywood-Star der Nachkriegsjahre, die begehrteste und meistfotografierte Frau der Welt, jene blondeste aller Blondinen, in deren Gegenwart sich normale Männer in „durchgedrehte Paviane“ verwandelten, wie einer ihrer Biografen bemerkte. Doch mit ihrem Tod musste ihr Leben umgeschrieben werden: Aufstieg und Fall einer kleinen großen Frau.

Dass sich in diesem Stück die letzte Frage, das letzte „Warum?“ des Schlussaktes nicht be-



Marilyn, Robert und John F. Kennedy (1962)
Aufstieg und Fall einer kleinen großen Frau



Marilyn, fotografiert von de Dienes (1949 am Strand)



von Tobey Beach, Long Island): Gewaltiger Strom der Sehnsüchte und Vermutungen

antworten lässt, verlängert ihre Existenz ins Unendliche. Es scheint, als hätte sie ihr Los ins Reich der Untoten verbannt, aus dem sie die Lebenden weiter verfolgt. Marilyn Monroe: Das ist zugleich die noch junge Frau, als die sie starb, eingeschlossen in eine Vergangenheit, die immer ferner rückt, und die transzendente Gestalt, die uns in der Gegenwart weiter begleitet, eine Form aus Schatten und Spiegelungen. Ihr Leben ist vorüber, nicht aber ihre Geschichte.

Jetzt sind wieder neue Bilder von ihr aufgetaucht, die der Fotograf André de Dienes Jahre vor ihrer Hollywood-Karriere aufgenommen hat; Bilder einer frischen, unbeschwerten, hemmungslos mit der Kamera flirtenden Marilyn am Strand, im Schnee und in den Weiten des amerikanischen Westens. Ein Naturkind und ein Naturwunder. Die Bilder lagerten in de Dienes' Archiv seit 1985, seit dem Tod des Fotografen. Einige davon waren bereits, in Schwarzweiß, in einem Bildband („Marilyn mon amour“) zu sehen, andere wurden bisher nicht veröffentlicht. Zusammen mit de Dienes' Erinnerungen erscheint das Konvolut jetzt in einer so kostbaren Aufmachung, als gelte es, einer Königin zu huldigen*.

Wäre etwas Besonderes an diesen Aufnahmen, wenn man nicht wüsste, was aus diesem gesunden, kraushaarigen Naturkind geworden ist? Vielleicht nicht, doch man kann nicht mehr hinter die Geschichte zurück: Der Betrachter sieht Marilyn auf jeder Fotografie – wie eine Doppelbelichtung, die ihm zugleich seine eigenen Erinnerungen zeigt. Und wieder schaut jeder gebannt hin, als könnten diese Fotografien neue Antworten geben, gerade weil sie Marilyn vor Marilyn zeigen: Marilyn, ehe sie mit jenem Glanzlack überzogen wurde, der sie zur unberührbar-artifiziellen Traumfigur machte. Begierig versucht man zu ergründen, was die Bilder zu ver raten versprechen: die Wahrheit hinter dem Image, die wirkliche MM.

De Dienes' Bildband reiht sich ein in eine Bibliografie von mehr als hundert Werken, die sich ausschließlich mit Marilyn befassen: eine Zahl, die wohl kein anderer Hollywood-Star erreicht. Und noch immer treten neue Biografen, Wissenschaftler oder Literaten an, zuletzt die amerikanische Schriftstellerin Joyce Carol Oates mit ihrem Roman „Blond“ (2001), um Marylins beunruhigend offener Geschichte endlich einen Schluss zu geben.

Für welchen sie sich entscheiden, hängt stets davon ab, wie sie ihr Leben deuten. Und da sind die Möglichkeiten endlos: Marilyn wurde als verlorene Tochter Amerikas beweint und als große amerikanische Erfolgsgeschichte bejubelt, als Märtyrerin des

* Steve Crist, Shirley T. Ellis de Dienes (Hg.): „André de Dienes – Marilyn“. Taschen Verlag, Köln; 240 Seiten; 200 Euro. Erscheint Ende August.

Patriarchats betrauert und als Archetyp aller Weiblichkeit angebetet, sie ist als begabte Komikerin gefeiert und als unfähiges Dummchen verlacht, als arrogante Diva geschmäht und als verschüchtertes Hässcherl in Schutz genommen worden, sie ist als Opfer der Konsumgesellschaft bemitleidet und als Exportsymbol für Amerikas internationalen Machtanspruch angeprangert, als psychisch krankes Wrack pathologisiert und als gewiefte kommunistische Agentin denunziert worden.

Jedes Jahrzehnt fügt neue Lesarten zu Marylins Image hinzu, jeder Autor, der ihre Geschichte beschließen will, schreibt sie paradoxerweise weiter, und so schwillt ein gewaltiger Strom der Vermutungen und Sehnsüchte an, der immer neue Marylins gebiert. „Es hat den Anschein“, mutmaßt die amerikanische Politikwissenschaftlerin S. Paige Baty, „dass wir als Kultur Marilyn Monroe nicht vergessen können, darum erfinden wir sie immer wieder neu.“

Wer von Marilyn spricht, der spricht darum auch von Amerika; wer sie erfindet, der erzählt auch von amerikanischer Geschichte und Identität. „Indem wir uns erinnern, erschaffen wir eine Wirklichkeit“, schreibt Baty, „wir finden Geschichten, die wir uns über die Vergangenheit und die Gegenwart erzählen können. Mit Hilfe dieser Geschichten denken wir darüber nach, wo wir herkommen, und deshalb helfen sie uns, zu wissen, wer wir sind.“

Dass Marilyn diese Vielzahl von widersprüchlichen Deutungen aushält, dass ihr Image nicht längst in hunderttausend Stücke zersplittert ist, spricht vor allem für eines: dass sie ein wahrhaft großer Star war.

In den Images aller großen Stars spiegeln sich die Widersprüche und Krisen ihrer Zeit. Diese Stars verkörpern Spannungen und Umbrüche, auch das Ungeklärte und das bloß Mögliche. Und die Menschen spüren das. Es wird keiner zum Filmstar, den die Zuschauer nicht dazu machen.

Hollywood kann die Welt mit noch so vielen hoffnungsvollen jungen Talenten bombardieren – ein Star wird nur geschaffen, wenn die besonderen Eigenschaften eines Darstellers zusammentreffen mit den Vorstellungen, Träumen und Paradigmen, die eine Gesellschaft in einer bestimmten Ära prägen. „Ein Darsteller wird dann zum Star“, schreibt der britische Star-Forscher Richard Dyer,

„wenn das, was er verkörpert, für eine ausreichend große Anzahl von Menschen wichtig ist.“

Dazu müssen Filmstars das Kunststück fertig bringen, gewöhnlich und außergewöhnlich zugleich zu wirken: einerseits so nah an der Alltagswirklichkeit, dass die Zuschauer vor der Leinwand sich ihnen verbunden fühlen können, andererseits den Niederungen so weit entrückt, dass sie

Stars sind repräsentative Figuren, in denen sich eine Gesellschaft erkennt – Marilyn wurde berühmt, als Amerika vom Sex träumte.

wöhnlich zugleich zu wirken: einerseits so nah an der Alltagswirklichkeit, dass die Zuschauer vor der Leinwand sich ihnen verbunden fühlen können, andererseits den Niederungen so weit entrückt, dass sie

als etwas ganz Besonderes erscheinen: Sterne eben, Himmelskörper.

In den Images von Filmstars kristallisieren sich entscheidende Fragen, denen sich jede moderne Gesellschaft stellen muss: Wie halten wir es mit der Sexualität? Mit der Moral? Wie sehen unsere Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit aus? Woran glauben wir? Was erlauben wir? Wie wollen wir uns selbst sehen? Filmstars sind repräsentative Figuren, deren Bilder eine solche Nabelschau provozieren. In ihnen erkennt sich eine Gesellschaft selbst; anhand dessen, was die Stars repräsentieren, kann sie verhandeln, welche Werte in ihr gelten und welche Krisen sie zu bewäl-



Marilyn-Skandalakt (1949): „Ich schäme mich nicht, ich habe nichts Verwerfliches getan“

SWAP-PHOTO / INTER-TOPICS

tigen hat – und wenn ein wasserstoffblondes Starlet zur „Traumfrau“ erklärt wird, dann verrät das mehr über diejenigen, die von ihr träumen, als über das Starlet selbst.

Marilyn Monroe stieg daher nicht zufällig Anfang der fünfziger Jahre zum Superstar auf. Sie wurde zum Inbegriff des Sex in einer Zeit, die vom Sex besessen war. Doch bis es so weit war, hatte sie lange Jahre darauf warten müssen, dass Amerika reif war für ihre Reize.

Am 1. Juni 1926 wurde sie als Norma Jeane Mortenson in Los Angeles geboren. Ob Martin Edward Mortenson wirklich ihr Vater war, ist unklar; ihre Mutter Gladys Pearl Baker hielt sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser, wenn sie nicht gerade in der Nervenheilanstalt war. Für das Kind, ihr drittes, konnte und wollte sie nicht sorgen; deshalb kümmerte sich Gladys Freundin Grace McKee um das Mädchen. McKee („Tante Grace“) wurde Norma Jeanes Vormund – und steckte 1935 die 9-Jährige vorübergehend in ein Waisenhaus. Ansonsten vagabundierte Norma Jeane (das zweite „e“ von Jeane ließ sie später oft weg) hin und her zwischen diversen Pflegefamilien und ihrer Nenntante. Wenn wieder einmal eine Pflegefamilie sie vor die Tür gesetzt hatte, hieß es, das Kind habe sich „provokativ verhalten“ – eine bizarre Verdrehung der Tatsache, dass es sexuell belästigt worden war.

Hollywood war geografisch nur ein paar Meilen entfernt von Norma Jeanes Wohnort, aber tatsächlich lagen mehrere Welten dazwischen. Zwar arbeitete auch „Tante Grace“ für die Traumfabrik, aber auf einem der ganz billigen Plätze – in einem Filmstudio. Dennoch weckte sie in dem Mädchen den Glauben, ein Filmstar werden zu können, etwa so wie Jean Harlow, die Platindiva der dreißiger Jahre. McKee schleppete die kleine Norma Jeane regelmäßig ins Kino, „weniger, um sie zu unterhalten“, so die Monroe-Biografin Barbara Leaming, „als vielmehr zu Ausbildungszwecken“.

Das gab Norma Jeane Hoffnung, aber dürfte sie auch verwirrt haben. Denn wenn Tante Grace Norma Jeanes Schönheit und ihre Ausstrahlung lobte, dann waren das genau die Qualitäten, die sonst immer nur für Stress und Ärger sorgten.

Als McKee 1942 nach West Virginia umziehen musste, verkuppelte sie Norma Jeane, 16, mit Jim Dougherty, 21, einem ehemaligen Nachbarsjungen. Hätte der Teenager sich nicht gefügt, wäre er wieder im Waisenhaus gelandet. Für die schlechte Ausgangslage lief die Ehe recht gut. Kein



SNAP-PHOTO / INTER-TOPICS



JERRY OHLINGER / CORBIS SYGMA



TIMEPIX / INTER-TOPICS

Marilyn, Ehemänner*: Willig, aber nie fordernd

Wunder: Bald meldete sich Jim zur Marine; Norma Jeane leistete, wie viele Frauen, Dienst an der Heimatfront. Bis ein Armeefotograf auftauchte und wieder den Traum von der Star-Karriere in ihr wachrief.

Im Frühjahr 1945 hatte die Armee – genauer: ein Offizier namens Ronald Reagan, der später ebenfalls eine erstaunliche Karriere machen sollte – eine Serie von „die Moral hebenden Schnappschüssen

* Oben: Jim Dougherty (1942); Mitte: Joe DiMaggio (1954); unten: Arthur Miller (1957).

von hübschen Mädchen“ an kriegswichtigen Arbeitsplätzen in Auftrag gegeben. Norma Jeane wurde entdeckt, während sie für 20 Dollar pro Woche in einer Fabrik arbeitete, die fernsteuerbare kleine Flugzeuge für Schießübungen herstellte. Sie sei schön genug, um als Modell zu arbeiten, sagte der Fotograf. Und sie würde dafür fünf Dollar pro Stunde bekommen.

Ein paar Wochen später hatte Norma Jeane eine Karteikarte bei der Blue Book Modelling Agentur und ihren ersten Termin bei einem Profi-Fotografen, André de Dienes. Sie war 19 Jahre alt.

De Dienes hatte ein Modell angefordert, das auch zu Nacktaufnahmen bereit war. Die Agentur schickte Norma Jeane – allerdings mit dem Hinweis, sie sei Debütantin, dafür aber sehr ehrgeizig. Als Norma Jeane bei de Dienes vor der Tür stand, war, wie immer, „mein geübtes Auge sofort im Stande, die Schönheit einer Frau, ihren Stil, ihre Wirkung, ihre fotogenen Eigenschaften zu erfassen“. Auch Norma Jeane sei „nicht ohne Charme“, stellte der Fotograf fest, aber – leider, leider – „einfach zu naiv, zu unbedarft“ für seine Zwecke: „Dennoch spürte ich sofort, was aus dieser herausgeregten Schönheit herauszuholen war.“ Auch ihren Ehering bemerkte de Dienes auf Anhieb. Immerhin: Sie lebe in Scheidung, sagte Norma Jeane.

Also engagierte er die junge Frau, für 100 Dollar Gage pro Woche. Dienes nahm sie mit auf eine ausgedehnte Fototour durch die US-Bundesstaaten Kalifornien, Arizona, Nevada und Oregon. „Ein bisschen fühlte ich mich wie ein Kidnapper“, gestand der Fotograf später.

Wochenlang war Norma Jeane sein einziges Modell: Norma Jeane im Badeanzug, Norma Jeane in Jeans, Norma Jeane mit Lämmchen und mit Kürbissen, als Heidi und als Lolita. Die Fotografien zeigen eine junge Frau, die nur für die Kamera zu existieren scheint. Sie gibt sich ihr hin, strahlend, gelöst und

kokett; und wenn feministische Theoretikerinnen darüber mäkeln wollen, dass hier wieder einmal die Frau als Spektakel für den männlichen Blick hergerichtet wird, dann übersehen sie mutwillig, wie selbstbewusst und souverän Norma Jeane diese Aufnahmen beherrscht. Sie fühlt sich in ihrem Körper wohl, sie will ihn zur Schau stellen, sie macht sich selbst zum Objekt des Begehrens – und wird dadurch zum Subjekt jeder einzelnen Fotografie.

Bald florierte Norma Jeanes Modellkarriere, und ihre Agentur reichte sie nach

Hollywood weiter. Die Sitten rund um die Hollywood-Studios, gegründet von ehemaligen Pelzhändlern und Schrottverwertern, waren damals nichts für Sensiblen. Junge Frauen, die mehr Selbstachtung als Ehrgeiz hatten, konnten eine Karriere als Schauspielerin in aller Regel vergessen. Wer etwas werden wollte, musste die Zähne zusammenbeißen und trotzdem lächeln. Und damit leben, dass Hollywood auf so etwas Albernes wie die Wahrheit keine Rücksicht nahm.

Das klassische Hollywood-System der dreißiger und vierziger Jahre, in dessen Spätphase auch Norma Jeanes Entdeckung fällt, war ein gewaltiger Menschenverwurstungsapparat. In ihren großen Jahren entwickelten die Publicity-Abteilungen der einzelnen Studios systematisch für jedes neu unter Vertrag genommene Starlet und jeden jugendlichen Liebhaber ein Image, von dem sie sich Erfolg versprachen.

Für diese so genannten Vertragsdarsteller wurde meist ein Künstlername erfunden, was manchmal keine schlechte Idee war: als Marion Michael Morrison wäre John Wayne nie zu John Wayne geworden. Dann wurde ein Lebenslauf zusammengestellt (falls die wirkliche Biografie nicht passte, erfanden die PR-Experten eben eine andere, häufig angelehnt an die populärsten Rollen des Talents); an Aussehen, Make-up und Frisur wurde so lange herumgebessert, bis der Glamour-Faktor stimmte; Interviews wurden geprobt, bis das Starlet keine unvorsichtigen Antworten mehr von sich gab; eine Garderobe wurde entworfen, die den angestrebten Typ unterstreichen sollte; das Privatleben wurde so gestaltet, dass es vorzeigbar war (zur Not auch mit einer arrangierten Ehe, denn in Hollywood gab es selbstredend keine Homosexuellen); dann wurde streng geheimer Klatsch an einflussreiche Hollywood-Reporter gestreut; und schließlich rückten die Studiofotografen an, um die frisch geschaffene Kreatur in den obligatorischen Posen zu verewigen.

Selbst diese Glamour-Porträts verließen erst das Gelände, wenn Nachbearbeitungsexperten sich über Falten und Hautmängel, Hüftspeck und Tränensäcke herge-

macht hatten und das Porträt so retuschiert war, dass es in überirdischem Alabasterglanz erstrahlte.

In 90 Prozent aller Fälle führten diese Anstrengungen zu nichts, und der gescheiterte Hollywood-Anwärter durfte den Überlandbus zurück nach Arkansas oder Nebraska nehmen. Hatte die Rundumbehandlung aber funktioniert und der Nobody war zum Star geworden, dann sorgten langjährige Knebelverträge dafür, dass selbst die größten Hollywood-Götter für vergleichsweise geringe Gagen hart zu arbeiten hatten und vor allem tun und lassen mussten, was ihre Arbeitgeber ihnen vorschrieben.

Stars hatten allenfalls geringen Einfluss darauf, welche Rollen sie spielen durften, und wurden bei keiner Entscheidung um

Rat gefragt. „Ich werde bezahlt, um nicht zu denken“, sagte Clark Gable, der bei MGM angestellt war, und Bette Davis, Lohnsklavine bei Warner Bros., klagte, dass eine Schauspielerin, deren Vertrag suspendiert worden war, nicht mal als Ramschverkäuferin in Hollywood einen Job finden konnte: „Du konntest dich nur noch zu Tode hungern, darum gaben viele schließlich den Forderungen der Studios nach.“ Wenn eine Karriere sich dem Ende zuneigte, wurde der Gestern-noch-Star gnadenlos ausgemustert. Als Fox-Produktionschef Darryl Zanuck seine große Erfolgslady der vierziger Jahre, Betty Grable, öffentlich für „verbraucht“ erklärte, war diese gerade 36.

Dieses unrühmliche Ende sollte Norma Jeane noch miterleben, denn die beiden



ANDRÉ DE DIENES / TASCHEN VERLAG

Marilyn-Porträt von de Dienes (1945): Ein Naturkind und ein Naturwunder



Marilyn bei Dreharbeiten (mit Billy Wilder), am Set (mit Lauren Bacall, Betty Grable), als Filmplakat*: *Einzigartige physische Strahlkraft*

drehten einen Film zusammen – Grables letzter Erfolg bei der Fox; doch zunächst wurde das Fotomodell, das im August 1946 von der Twentieth Century Fox seinen ersten Jahresvertrag erhielt, durch den Wurstapparat gedreht. Auch in diesem Fall musste zuerst der Name dem Image weichen: Den ehelichen Namen der 20-Jährigen, Norma Jeane Dougherty, hielt der Fox-Manager, der sie entdeckte, für völlig ungeeignet, er zog erst „Carole Lind“ in Erwägung, dann „Marilyn Miller“, bis er sich schließlich mit seinem Schützling auf den Namen „Marilyn Monroe“ einigte – einen Stabreim, dessen Aussprache die Lippen zu zwei zarten Küssen formte. Das „Monroe“ hatte Marilyn immerhin selbst beigetragen; es war der Mädchenname ihrer Mutter.

Dann ließ das Studio ihre Zähne richten, ihren Kiefer neu formen und ihr Näschen stupziger gestalten, doch es half alles nichts. Der Fox-Vertrag, in dessen Rah-

men Marilyn zwei Mini-Rollen (unter anderem in einem Werk mit dem bemerkenswerten Titel „Scudda Hoo! Scudda Hay!“) gespielt hatte, wurde nicht verlängert, weil Fox-Chef Darryl Zanuck sie nicht hübsch genug fand. Ihre einzige Chance, ein Star zu werden – oder wenigstens einen neuen Vertrag zu bekommen –,

Das Studio ließ Marylins Zähne richten, ihren Kiefer neu formen und ihr Näschen stupziger gestalten, doch es half zunächst alles nichts.

sah sie in der damals für Hollywood typischen Party-Prostitution.

Und so trieb sich Marilyn, wie viele andere junge Frauen, bei jenen Festen und Cocktail-Empfängen in Los Angeles herum, auf denen mehr oder weniger wichtige Produzenten, Studiobosse und Regisseure ihren künstlerischen Nachwuchs rekrutierten. Auf diese Weise erregte Marilyn ein paar Monate lang die Sympathie des Fox-Managers Joe Schenk. „Onkel Joe“, so sein Spitzname, liebte es, wenn Marilyn ihm beim Kartenspielen über die Schulter guckte, Drinks servierte und die Aschenbecher leerte. Und weil es Onkel Joe mit seinen 69 Jahren in jeder Hinsicht gern bequem hatte, quartierte er Marilyn in seinem Gästehaus ein, damit sie auch nachts immer für ihn verfügbar war. Im Lauf ihres Lebens musste Marilyn etwa zwölf Abtreibungen über sich ergehen lassen.

Der Erste, der auch fernab der Besetzungscouch Marylins Qualitäten zu würdigen wusste, war der Künstler-Agent Johnny Hyde. Er hatte Marilyn 1948 in Beverly Hills auf der Silvesterparty des Produzenten Sam Spiegel kennen gelernt. Spiegels Feiern waren berühmt für die, so Orson Welles, „besten Delikatessen und besten Nutten“ der Stadt; auch Marilyn gehörte zu den Stammgästen beziehungsweise zum Personal. Doch eine neue Rolle hatte ihr das bisher nicht eingebracht, obwohl berühmte Regisseure wie John Huston, William Wyler und Otto Preminger bei Spiegel zu Gast waren.

Hyde änderte das. Er hatte sich nicht nur in Marilyn verliebt, er verstand auch etwas vom Geschäft. Er wusste, dass Marilyn durch irgendeine Rolle in irgendeinem Film nicht berühmt werden würde. Es müsste schon etwas Besonderes sein. Und tatsächlich: Mit Spiegels Hilfe verschaffte Hyde ihr eine Rolle in Hustons nächstem Film, „The Asphalt Jungle“. Es folgte „All about Eve“, Regie: Joseph L. Mankiewicz, Produzent: Fox-Mann Darryl Zanuck, der Marilyn plötzlich doch ganz hübsch und talentiert fand. Zanuck gab ihr 1950 einen Sieben-Jahres-Vertrag, der ihr 750 Dollar pro Woche garantierte.

Und auf einmal wurde alles anders. Marylins Zeit war gekommen. Anfang der fünfziger Jahre entbrannte in der amerikanischen Gesellschaft ein heftiger Streit darüber, wie Sexualität begriffen und bewertet werden sollte; zugleich zeigten sich alle Parteien davon überzeugt, dass Sex der Schlüssel zum menschlichen Wesen sei. Populäre, bei Großvater Sigmund Freud entlehnte Vorstellungen über die unwiderstehliche

* Oben links: zu „Das verflixte siebente Jahr“ (1954); Mitte: von „Wie angelt man sich einen Millionär?“ (1953); rechts: französisches Poster zu „Der Prinz und die Tänzerin“ (1957). Unten links: Jean Harlow in „Hold your Man“ (1933); rechts: Marilyn Monroe in „Misfits“ (1960).



Filmstar Gable, Partnerinnen*: *„Bezahlt, um nicht zu denken“*



SHOOTING STAR / INTERTOPICS

Marilyn bei Dreharbeiten zu „Das verflixte siebente Jahr“ (mit Tom Ewell, 1954): Die Spanner hingen sogar auf den Dächern

Macht der Triebe galten als letzte Wahrheiten; wo immer Fragen auftauchten, wurden die Antworten in der Sexualität gesucht. Mit ihrer einzigartigen physischen Strahlkraft sollte Marilyn diese gesellschaftliche Besessenheit wie keine andere verkörpern. Sie war der zu drallem Fleisch gewordene Diskurs.

Alles an ihr suggerierte einen weiblichen Sex-Appeal, der narzisstisch in seiner eigenen Sinnlichkeit schwelgte und sich zugleich dem (männlichen) Betrachter zum Genuss anbot: ihre weichen, runden, schwellenden Formen; ihr trippelnder „horizontaler“ Gang, so ausladend im Hüftschwung, dass es ein Wunder war, dass sie überhaupt von der Stelle kam; ihr herausgestreckter Hintern und ihr überquellendes Dekolleté; ihr leicht geöffneter Mund und die atemlose Stimme, die auch nichts sagende Sätze in ein hingehauchtes Versprechen verwandelte – und vor allem das platinblonde Haar, das sie zu umschweben schien wie ein Heiligenschein.

„Mit dunklem Haar hätte Marilyn vielleicht ein Star unter vielen werden können“, argumentiert Star-Forscher Dyer, „aber nicht die vollkommene Verkörperung der begehrtesten Frau.“ Nur pla-

tinblond war sie die weiße Göttin der Sinnlichkeit, der kostbarste Lohn, den es in einer von sexistischen und rassistischen Wertigkeiten geprägten Gesellschaft zu erlangen gab.

Erst 1953 verwandelte sie sich endgültig in jene Lichtgestalt, nachdem sie in den Jahren zuvor ihre Haare schon zunehmend heller getönt hatte. Jetzt wurde sie Marilyn, wie die Welt sie kennt, und als blondierschaumgeborene amerikanische Venus er-

Erst als sie ihr Haar platinblond tönnte, wurde sie zur Lichtgestalt, zur vollkommenen Verkörperung der begehrtesten Frau.

lebte sie prompt ihren Durchbruch. 1953 liefen ihre Filme „Niagara“, „Blondinen bevorzugt“ und „Wie angelt man sich einen Millionär?“ an, mit denen die Twentieth Century Fox in jenem Jahr rund 25 Millionen Dollar umsetzte – eine Kinokarte kostete damals rund 50 Cent. Erstmals wurde das ehemalige Spindgirl zum größten weiblichen Kassenstar gewählt. Darryl Zanuck hatte allen Grund, mit seiner Entscheidung zufrieden zu sein.

Und während Marilyn über die Leinwand tänzelte, wurde im August jenes Jahres die Kinsey-Studie zur weiblichen

Sexualität veröffentlicht, die einen größeren Medienwirbel verursachte als je eine wissenschaftliche Studie zuvor. Im Dezember kam die allererste Ausgabe des „Playboy“ heraus – mit einem Marilyn-Porträt auf dem Titel und einem Marilyn-Akt als Centerfold.

Die Aktaufnahme, 1949 für einen Kalender namens „Golden Dreams“ entstanden, hatte schon bei ihrer Wiederveröffentlichung 1952 für einiges Aufsehen gesorgt. Damals drohte der Skandal Marilyn beginnende Karriere zu ruinieren: Hollywoods neuer Star auf einem Foto, auf dem sie nach eigenem Bekunden „nur das Radio“ anhatte! Doch die Stimmung schlug um, als Marilyn die Flucht nach vorn antrat: Sie habe sich nackt fotografieren lassen, weil sie das Geld – ein Honorar von 50 Dollar – brauchte, um sich satt zu essen, und außerdem: „Ich schäme mich nicht dafür. Ich habe nichts Verwerfliches getan.“

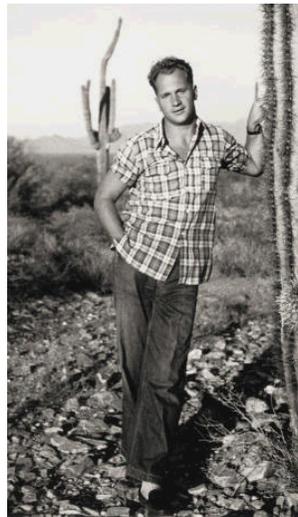
Diese Strategie, Sex als natürlich und unschuldig darzustellen, entsprach genau einer Haltung, die sich just gegen die pruden amerikanischen Normen durchzusetzen begann und die gerade der „Playboy“ nicht ohne Eigennutz propagierte: „Eine Gesellschaft kann negative, verklemmte, perverse Vorstellungen von Sexualität anbieten,

die Sex mit Sünde, Krankheit, Scham und Schuld in Verbindung bringen“, hieß es dort, „oder sie kann eine positive, großzügige, natürliche Sicht anbieten, die Sex mit Glück, Schönheit, Gesundheit und einem Gefühl von Vergnügen und Erfüllung verknüpft.“

Marilyn war der Inbegriff dieser neuen, positiven Sex-Ideologie, ein Glücksfall nicht nur für den „Playboy“. Sie kannte keine Scham und brachte es zugleich fertig, nie schamlos zu wirken – dafür sorgte ihre unverwechselbare Mischung aus Kindlichkeit, Verletzlichkeit und Unschuld; sie war immer willig und begehrenswert, aber nie fordernd.

Einer der wohl eindrucksvollsten Augenblicke ihres arglos selbstvergessenen Sex-Appeals ist die Szene aus „Das verflixte siebente Jahr“, in der ihr weißes Kleid sich über einem New Yorker U-Bahn-

Luftschacht bauscht. Als Regisseur Billy Wilder 1954 diesen klassischen Moment der Filmgeschichte drehte, hingen – Ort und Zeit der Aufnahmen standen, so ein Zufall, vorher in den Zeitungen – die Spanner sogar auf den umliegenden Dächern. Als Wilder später feststellte, Marilyn habe „keine besonders hübschen Beine“ gehabt, verkannte er mutwillig den Ursprung ihrer Wirkung. Das Geheimnis waren nicht die Beine, es war die ganze Frau. „Marilyn suggerierte, dass Sex mit anderen Frauen schwierig und gefährlich sein könnte, mit ihr aber



COURTESY ANDRE DE DIENES / TASCHEN VERLAG

Fotograf de Dienes (1945)
„Wie ein Kidnapper“

wie Eiscreme“, schrieb der amerikanische Schriftsteller Norman Mailer nach ihrem Tod.

Doch wäre sie nur die Eiscreme-Verkäuferin gewesen, die freudig den sexuellen Hunger ihrer männlichen Zeitgenossen stillte, dann wäre Marilyn wohl mit den fünfziger Jahren untergegangen, genau wie die anderen Kurvenstars ihrer Zeit, etwa Jayne Mansfield oder längst Vergessene wie Diana Dors und Mamie van Doren.

Marilyns Image aber war mit den Jahren immer komplexer geworden, und ihr Tod sollte seine Widersprüche noch genauer

hervortreten lassen. „Marilyn Monroes Filme bezeugen ihren verzweifelten Kampf um die Behauptung ihrer Identität“, erkannte der deutsche Filmwissenschaftler Enno Patalas schon Mitte der sechziger Jahre.

Doch Stars haben – in ihrer Eigenschaft als Stars – keine Identität jenseits ihres Images. Sie sind, brutal gesagt, keine Individuen mehr, sondern Zeichensysteme, die sich zusammensetzen aus allen Filmen, Fotografien, Auftritten, Artikeln, Interviews und allem Klatsch übers Privatleben, der über einen Star veröffentlicht wird.

Stars kann es daher überhaupt nur geben in Gesellschaften mit hoch entwickelten technologischen Unterhaltungs- und Informationsstrukturen – sollte am Hindukusch eine lokale Marilyn den Ältestenrat beircen, in der Sahara eine einheimische Greta Garbo durch die Zelte streifen, so würde die Welt es nie erfahren.

Ein Star wird nur, wer nationale oder globale Verbreitung findet, und ein Star ist nur das, was über ihn bekannt wird – ganz egal, ob wahr oder unwahr, wichtig oder unwichtig, ganz egal auch, ob es dem Menschen dahinter gerecht wird.

Denn in dieser öffentlichen Zirkulation der Zeichen bildet sich eine neue Wahrheit: die des Images. Ein Image entsteht wie eine Art chemische Verbindung in der Reaktion zwischen dem „Rohstoff“, den ein Darsteller und der Publicity-Apparat Hollywoods anbieten, und den Köpfen der Zuschauer, die ihre eigenen Vorstellungen, Ansprüche und Prägungen mitbringen.

Um aber an ein solches Image glauben zu können, verlangen die Zuschauer nichts weniger, als darin ein „authentisches“ Bild des Stars zu erkennen. Hinter dem kalten Zeichenkonglomerat sollen die physischen wie psychischen Konturen eines Menschen erkennbar bleiben. Darum wird von Filmstars so gern angenommen, dass sie auf der Leinwand immer nur „sich selbst“ dar-



ANDRE DE DIENES / TASCHEN VERLAG

Marilyn-Porträt von de Dienes (1949): *Das Versprechen, Sex sei wie Eiscreme*

stellen, darum stehen Fans Schlange, um ein einziges Mal einen eigenen Blick auf ihren Traum zu erhaschen, und darum nimmt jede noch so schludrige Biografie für sich in Anspruch, sie schildere einen Star so, wie er „wirklich“ ist.

Aber was zum Vorschein kommt, ist unweigerlich immer nur eine weitere Inszenierung, die genauso unweigerlich in das Image einfließt. So entwickeln Images eine ganz eigene Dynamik, sie flottieren nahezu unlenkbar durch den kulturellen Raum einer Gesellschaft, hunderttausendfach vervielfältigt, wiederholt oder auch abgewandelt, ergänzt um immer neue Facetten, neue Informationen oder Deutungen.

Fast jeder Darsteller, der zum Star wurde, hat dieses Phänomen beschrieben, und viele haben darunter gelitten. Er habe plötzlich bemerkt, dass ihn „eine Art zweites Ich begleitete“, hat Robert Redford in einem SPIEGEL-Gespräch (6/1995) gesagt, „ein imaginärer Doppelgänger, den die Öff-

entlichkeit geschaffen hatte. Diesen Doppelgänger kann ich nicht kontrollieren“.

Für viele Darsteller wird ihr Image zum Fluch und zum unentbehrlichen Begleiter zugleich: Einerseits klagen sie darüber, ihm nie entfliehen zu können, andererseits erschrecken sie bei dem Gedanken, in der Öffentlichkeit nicht erkannt zu werden. Als

Für das heutige Marilyn-Bild sind ihre Fotografien viel wichtiger als ihre Filme: Das Medium Kino hat sie weit hinter sich gelassen.

der britische Schriftsteller John David Morley dem jammernenden Richard Burton Anfang der siebziger Jahre vorschlug, er solle doch im Ostblock Urlaub machen – ungestört, weil dort niemand seine Filme kenne –, wurde Burton bleich: Ohne sein Image, so muss er geangt haben, wäre er niemand mehr.

Marilyn kannte die Macht des Images genau – und hat sie doch unterschätzt. So gezielt wie kaum eine andere hatte sie anfangs versucht, aus dem Rohstoff ihrer

Möglichkeiten ein Image zu formen, um überhaupt zum Star zu werden. Sie wusste, dass der Star Marilyn ein anderer war als sie selbst, und sie sprach von „Marilyn Monroe“ manchmal in der dritten Person. Dem Regisseur George Cukor gebot sie bei den Dreharbeiten zu „Something's Got to Give“: „Denken Sie daran, Sie haben Marilyn Monroe – machen Sie gefälligst etwas daraus!“

Als Fotomodell hatte sie vor allem gelernt, dass es die Bilder waren, die ihr Image prägten. So setzte sie für jeden Schnappschuss-Passanten ein strahlendes Lächeln auf, und obwohl sie kaum eine Drehbuchzeile behielt, konnte sie viele Fotografen in einer Paparazzi-Meute mit Namen anreden. Die dankten es ihr, indem sie auch mal auf eine Aufnahme verzichteten, wenn Miss Monroe einen schlechten Tag hatte.

Auch als Marilyn sich bald kaum noch vor eine Filmkamera traute und tausend Ausreden erfand, um in ihrer Garderobe ausharren zu dürfen, hatte sie keine Scheu vor der Fotografie. Sie liebte die Kamera,

manchmal auch die Fotografen dahinter. Die Fotografie, das wusste sie, war ihre Verbündete, und ihr Flirt mit der Kamera, der in André de Dienes Aufnahmen begonnen hatte, wurde zu einer lebenslangen Affäre.

Die Fotografie konnte sie so zeigen, wie sie gesehen werden wollte – neben glamourösen Porträts entstanden auch Fotos, die das Image eines Stars zum Anfassen verbreiten sollten. So ließ sie sich in (vorgetäuschter) Reportage-Asthetik in der New Yorker U-Bahn ablichten – zu einer Zeit, als sie sich längst nur noch in Limousinen durch die Stadt chauffieren ließ.

Vielleicht sind deshalb die Fotografien Marylins vier Jahrzehnte nach ihrem Tod viel wichtiger für unsere Vorstellung von ihr als die 29 1/2 Filme, die sie gedreht hat. Selbst wer nie erlebt hat, wie hinreißend unschuldig sie als Sugar in „Manche mögen's heiß“ die Kerle becirct, der kennt ihre klassische Pose: den Kopf leicht zurückgeworfen, die Augen halb geschlossen, die Lippen geschürzt. In der Fotografie war Marilyn ganz bei sich, und eigentlich kann man heute



Marilyn-Porträt des Fotografen Stern (1962): „Eine Frau, die alles tun würde, was ich wollte“



EVE ARNOLD / MAGNUM / AGENTUR FOCUS (L.); A&G (R.)

Marilyn bei Dreharbeiten zu „Misfits“ (1960)*, Marilyn als Warhol-Siebdruck (1962): Das Bild hat den Menschen verschlungen

nicht mehr behaupten, dass wir uns an Marilyn als Filmstar erinnern: Das Medium hat sie weit hinter sich gelassen. Der Star, als der sie heute weiterwirkt, ist einer aus eigener Kraft, mit ein bisschen Schützenhilfe von Andy Warhol – der Star als pures Bild.

Für viele Fotografen waren jedenfalls die Sitzungen mit Marilyn Höhepunkte ihrer Karrieren. Marilyn sei „die ungewöhnlichste Person“ gewesen, die er je fotografiert habe, sagt der Fotograf Douglas Kirkland (siehe Interview Seite 142). Kirklands Kollege Bert Stern ging noch weiter: „Seit ich 13 war, hatte ich von einer Frau geträumt, die sich mit mir im Bett wälzen und alles tun würde, was ich wollte. Jetzt hatte ich diese Frau gefunden“, erzählte Stern über seine dreitägige Sitzung mit Marilyn im Juni 1962, die ihre letzte werden sollte. „Sie war verletzlich und betrunken und zärtlich und einladend und erregend. Aber ich hatte einen Fotoapparat in meinen Händen und Drogen im Blut.“ Stern hatte mit ihr abgemacht, dass ihr alle Aufnahmen vorgelegt werden mussten. Als er die Abzüge zurückerhielt, war mehr als die Hälfte der Bilder durchgestrichen.

Das war mehr als die Willkür eines Stars. Der Fotograf ahnte: Sie hatte nicht nur ihr Abbild, sondern sich selbst durchgestrichen. Doch vielleicht war das längst ein und dasselbe.

Das Marilyn-Bild, das sie selbst mitgeschaffen hatte, hatte zu diesem Zeitpunkt die echte Marilyn längst verschlungen. Die Ungeister des glamourösen Sexsymbols, die sie gerufen hatte, wurde sie nicht mehr los – und widersprüchlich, wie sie war, hat sie auch nur halbherzig versucht, sie loszuwerden. Bis zum Schluss hat sie als Traumfrau posiert und zugleich dar-

um gekämpft, mehr als nur diese Traumfrau zu sein. Der Erfolg der Marke „Marilyn Monroe“ war ihr, sobald sie ihn Mitte der fünfziger Jahre erreicht hatte, nicht mehr genug.

Sie wollte anerkannt werden als ernsthafte Schauspielerin, und obwohl die Fox ihr inzwischen 100 000 Dollar pro Film zahlte und Marilyn mehr Mitspracherecht bei ihren Filmen besaß als jemals ein Darsteller zuvor, war sie nicht zufrieden. Sie sehnte sich danach, das Image abzuschütteln, das sie so perfekt verkörperte. „Ich schleppte Marilyn Monroe mit mir herum wie einen Albatros“, klagte sie.

Um den lästigen Vogel loszuwerden, unternahm sie vieles: Sie zog 1955 nach New York, ersteigerte die Privatbibliothek des deutschen Theaterregisseurs Max Reinhardt, nahm Schauspielunterricht am Actors Studio, las James Joyce (und ließ



ANDRÉ DE DIENES / TASCHEN VERLAG

Marilyn-Porträt von de Dienes (ca. 1948) Arbeit am Image

sich dabei fotografieren), ging zur Psychiaterin und ließ die Welt wissen, sie wolle in einer Verfilmung der „Brüder Karamasow“ mitspielen – ein Wunsch, den ihr Studio mit einer lapidaren Pressemitteilung abschmettete.

Privat tat sie einen großen Schritt in die Seriosität, indem sie – nachdem ihre Ehe mit dem Baseball-Idol Joe DiMaggio gescheitert war – den Dramatiker Arthur Miller heiratete; beruflich sollte endlich der aristokratisch wirkende Shakespeare-Held und Regisseur Laurence Olivier den Wechsel ins ernste Fach begleiten. Olivier symbolisierte, nicht nur für Marilyn, die vornehme britische Schauspielerei. Sie hoffte, etwas von seiner Würde werde auch auf sie abstrahlen.

Man fand sich sympathisch, man kam ins Geschäft: Im Sommer 1956, kurz nach ihrer Heirat mit Miller, reiste Marilyn nach Großbritannien, um an Oliviers Seite und unter seiner Regie „Der Prinz und die Tänzerin“ zu drehen. Marylins neue Firma, gemanagt von einem ihrer liebsten Fotografen, Milton Greene, koproduzierte das Werk. Bei diesem Film war sie ihr eigener Chef.

Das Problem: Olivier wollte am Set „Marilyn Monroe“, die Kunstfigur. Er bekam Marilyn, den wandelnden Minderwertigkeitskomplex, unter der Last der Erwartungen und in der fremden Umgebung unsicherer als je zuvor. Und das sah man jeder Szene auch an.

Oliviers Regieanweisung, um endlich Marylins 100 000-Watt-Wirkung anzuwenden, war so kurz wie wirkungsvoll: „Alles klar“, sagte Olivier, „sei sexy!“

Wutentbrannt stürmte Marilyn vom Set und verkroch sich in ihrer Garderobe. Sie war tief verletzt. Wenn selbst dieser einst verehrte englische Gentleman nur wollte, dass sie „sexy“ war – wie sollten sie dann erst die Zuschauer in der amerikani-

* Mit der Magnum-Fotografin Eve Arnold.

schen Provinz als dramatische Aktrice akzeptieren?

Nach dem Fiasko in Europa drehte Marilyn, eigentlich auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, zwei Jahre lang keinen einzigen Film. Dann wurde sie wieder verpflichtet, ein dummes Blondchen zu spielen: in Billy Wilders „Manche mögen's heiß“. Und wieder tat sie es nicht gern („Ich will nicht komisch sein“), aber sehr gut. „Manche mögen's heiß“ gilt als die beste Komödie aller Zeiten.

Die Dreharbeiten aber waren weniger heiter. Sobald Wilder „Schnitt!“ rief, schrie Marilyn: „Kaffee!“. Tatsächlich war Wermut in ihrer Thermoskanne. Oft erschien sie ange-trunken am Set – oder gar nicht. Nur Wilders Geschick war es zu verdanken, dass Marilyn den Dreh überstand. Nachdem sie zum etwa 65. Mal eine Szene geschmissen hatte, weil sie ihren Text nicht behalten konnte – ihr einziger Satz lautete ausgerechnet: „Wo ist der Whiskey?“ –, legte Wilder seinen Arm um sie: „Marilyn, don't worry!“ – „Worry about what?“, fragte die Monroe zurück. Wegen ihrer Eskapaden und Ausfälle musste der Dreh um 18 Tage überzogen werden.

Wilder rächte sich später auf seine Weise: „Ich esse jetzt wieder“, scherzte er in



Abtransport von Marilyns Leiche (1962 in Brentwood)
Die verlorene Tochter Amerikas

einem Interview, „mein Rücken tut nicht mehr weh. Ich kann nach Monaten endlich wieder schlafen. Und ich kann meine Frau anschauen, ohne sie nur deshalb schlagen zu wollen, weil sie eine Frau ist.“

Während Wilder sich erholte, verschlimmerte sich Marilyns Lebenskrise weiter. Die Ehe mit Arthur Miller zerbrach an ihrem letzten vollendeten Film, „Misfits – Nicht gesellschaftsfähig“, für den er das Drehbuch geliefert hatte: ein Stoff, der als Liebeserklärung an seine Frau gedacht war, endete in einer privaten Katastrophe. Marilyn, die sich nur noch als „gut gemachte Fälschung“ erlebte, schluckte Tabletten im Übermaß, soff, musste mehrfach wegen psychischer Zusammenbrüche eingeliefert

werden und beging mehrere Selbstmordversuche.

„Ruhm ist für mich nur ein vorübergehendes und partielles Glücksgefühl“, hat Marilyn gesagt, „nichts, was mich ausfüllen könnte. Es wärmt ein wenig, aber auch das ist bald wieder vorbei. Mag sein, dass es eine Art Erleichterung ist, wenn man mit etwas fertig wird. So, als ob du nicht wüsstest, wie lang die Rennstrecke ist, auf der du läufst, und dann bist du am Ziel und atmest auf – du hast's geschafft. Aber der Ruhm

wird vorübergehen – na dann bis später. Ich habe ihn besessen. Ich wusste immer, dass er launisch und wankelmütig ist.“

Am Ende hatte das Image Marilyn besiegt. Es hatte all ihre Befreiungsversuche aufgesogen, all ihre Krisen absorbiert: Am Ende war sie Marilyn, der komisch-traurige Sexstar, der mit seinem Schicksal hadernde. Hätte sie weitergelebt, dann wäre sie noch ein paar Jahre vor aller Augen verfallen und schließlich in die Welt der Betty Grables abgeschoben worden.

Durch ihren Tod aber wurde sie zum Inbegriff des Stars an sich: eine öffentliche Frau, geschaffen durch die Macht der Bilder – und zerstört durch die Macht der Bilder. **SUSANNE WEINGARTEN, MARTIN WOLF**



Marilyn in „Wie angelt man sich einen Millionär?“ (1953): „Ich wusste immer, dass der Ruhm launisch und wankelmütig ist“