

Zur Problematisierung von Männlichkeit und Weiblichkeit im Blick und Anblick, am Beispiel der Marilyn Monroe

„Los machen wir 'ne Marilyn“¹

1. „Man ist immer innerhalb einer Repräsentation, und wenn eine Frau gebeten wird, darin stattzufinden, wird sie selbstverständlich gebeten, die Begierde des Mannes zu repräsentieren.“² Welche Frau scheint mehr dieses Repräsentationsmodell Cixous' zu bestätigen, das auf einem hierarchischen Geschlechterverhältnis beruht, als die amerikanische Filmschauspielerin Marilyn Monroe?

Das Bild der Monroe wurde in Form von tausenden von Illustrierten- und Standfotos über die ganze Welt verstreut. Ihre Popularität, die neben ihren Filmen aus dieser permanenten visuellen Präsenz resultierte, löste eine regelrechte Fotomanie aus. Bücher mit ihren Bildern wurden in Bibliotheken zerschnitten, Fotos verschwanden aus Archiven und den beiden Fotografen Josh Logan und Bert Stein wurden Abzüge von Monroefotos gestohlen.³

Nach Roland Barthes, der über die Situation des Fotografierten sagt: „... die andern machen mich zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kategorie“, wird die dargestellte Person zum Objekt durch diejenigen, die sie ansehen.⁴ Im Fall der fotografischen Darstellung einer Frau stellt sich schnell die Kategorisierung in das traditionelle hierarchische Geschlechterverhältnis ein, bei dem aus der Position des Männlichen heraus, die Frau als das Weibliche zum Objekt wird.

Craig Owens z.B. definiert den Status des Weiblichen innerhalb dieser Hierarchie als „Bild“, das als Projektionsfläche für den begehrenden männlichen Blick fungiert.⁵ Dieser denkmethodische Ansatz, der von einer starren Geschlechterpositionierung ausgeht, weist der Erkenntnis des Weiblichen als Bild einen Absolutheitsanspruch zu, indem er Weiblichkeit als „geschlossenes Schauspiel“ definiert.⁶

2. Die dominante Präsenz der Monroe in den Massenmedien scheint dieser Definition zu entsprechen. Die Rezeption ihres Bildes ging und geht von einem vollständigen, absoluten Bild-Sein der Schauspielerin aus, wie folgendes Zitat aus einem Fotobuch über die Monroe exemplarisch zeigt: „In einer Reihe von Kostümtests geht und geht sie (Monroe), dreht den Kopf, wiederholt alles in der hieratisch rituellen Magie, die stummen Schnellpositiven zu eigen ist. Das Ergebnis sind die außergewöhnlichsten Filmaufnahmen, die es gibt. Die Figur hat eine realere und direktere Präsenz als sich durch das physikalische Phänomen eines lichtgemalten Bildes erklären läßt. Da scheint etwas Übernatürliches zu sein, eine verselbständigte Wesenheit.“⁷

Dieses Verständnis vom Bild als ein in sich geschlossenes verleugnet die Tatsache, daß kein Bild von sich aus existiert, sondern immer erst zustande kommen muß.⁸

Marilyn Monroe hielt ihren erheblichen Beitrag zu ihrer Bildwerdung im Verborgenen, um ihr Bild-Sein nicht in seiner Dominanz zu schwächen.⁹ Eines der typischen Phänomene ihrer verborgenen Leistungen war ihre ständige Körperkontrolle, die sich besonders in der Situation des Fotografiert-Werdens äußerte. Ihr Prinzip be-

stand darin, alles körperlich Unvorteilhafte ihrer Erscheinung für eine Fotoansicht in einer vorteilhaften Körperformation untergehen zu lassen. Wie erfolgreich sie dabei ihre Körperdisziplinierung als etwas ausgeben konnte, das nichts mit eigener Arbeit zu tun hatte, bezeugt der Kommentar eines Fotobuchautors über die Monroe: „Ob sie sich bewegt, steht oder sitzt, man hat das Gefühl, daß sie unbewußt jeden Muskel und Nerv spürt, testet und genießt... Das alles war für sie sicher natürlich und instinktiv.“¹⁰

Ihre auf das Visuelle getrimmte Körperkontrolle manifestierte sich deutlich in ihrer engen Kleidung, in die sie sich zu besonderen Anlässen sogar einnähen ließ. Diese Kleider hatten entgegen der Deutung als ausschließlich sinnliche Provokation, die Funktion einer vorgeformten Haut, welche nur bestimmte Bewegungen und Posen zuließ.¹¹ Betrachtet man die Fotografien der Monroe, so fällt auf, daß kein Detail der Gesamtwirkung widerspricht. Gesichtsausdruck und Körperpose sind dem selbstauferlegten Diktat unterworfen, einer visuellen Präsenz zu dienen. An diesem Punkt gilt es, noch einmal auf die Definition Cixous' und Owens einzugehen, nach der die Präsentation von Frauen bzw. von Weiblichkeit nur das männliche Begehren wieder-



spiegelt. Sicherlich richtete die Monroe auf Fotos und in ihren Filmen ihre halbgeschlossenen Augen, die aufgeworfenen Lippen sowie ihre in Pose gesetzten, formierten Körperteile darauf aus, verführerisch zu wirken. Wie wenig diese Bilder jedoch für ein direktes sexuelles Begehren der Betrachter gedacht waren, macht die Gegenüberstellung mit dem Aktfoto der Schauspielerinnen aus den späten 40er Jahren deutlich, das nach seiner Entdeckung erst einen Skandal und dann seinen 8-millionenfachen Verkauf provozierte. Obwohl die Pose auf dem Aktfoto außer der nackten Haut und den Brüsten nicht viel sehen läßt, steht die Darstellung mit ihrer konkreten sexuellen Aussage im völligen Kontrast zu den Fotos der, wenn auch aufreizend, gekleideten Monroe. Gerade unter dem Panzer ihres engen Kleides verliert sich ihre Nacktheit und läßt höchstens ein spekulatives Vorstellungsbild ihres Nacktseins zu. Die Phantasie, die diese Monroebilder auslösen, konzentrieren sich verständlicherweise viel mehr auf den Akt des Ausziehens der provozierenden Kleidung, die den nackten Körper verdeckt. So spekulierte Bert Stern über die Tatsache, daß die Schauspielerinnen in Kleider eingeknöpft wurde: „Wie konnte man sie da wieder herausbekommen... Mit einer Rasierklinge?“¹² Die Abschwächung einer visuell inszenierten sexuellen Aussage auf diesen Fotos ist im Zusammenhang mit der amerikanischen Prüderie und Zensurpolitik der Nach-Mc-Carthy-Ära zu sehen. Die erstarrten Posen und die den Körper formierende Kleidung der Monroe haben von daher eine doppelte, in sich wi-

dersprüchliche, Funktion. Sie sollen verführen und zensieren die Verführung zugleich, indem sie jede sexuelle Aussage als konkrete unterbinden. Der Status der Schauspielerinnen als Bild, vermittelt durch die Fotoflut in den Illustrierten, verstärkte diese Zensur, da sich damit das Verführerische der Monroe stets den Gesetzen des Visuellen zu unterwerfen hatte.

3. Die selbstaufgelegte Zensur und Kontrolle der Monroe problematisiert zwar die Definition des weiblichen Bild-Seins als bloße Projektionsfläche des männlichen Begehrens, dennoch scheint das Verhältnis zwischen ihr als Anblick und den Betrachtenden eindeutig ein hierarchisches Geschlechterverhältnis widerzuspiegeln. Demnach hätte die Monroe die weibliche, passive Position des Anblicks inne, während die Betrachtenden bzw. Fotografen unabhängig von ihrem Geschlecht die männliche, aktive und besitzergreifende Position einnahmen.¹³ Wie sehr die Denkweise in streng getrennten Positionen nicht nur die Theorie sondern auch die Praxis bestimmt, macht das Zitat des Fotografen Bert Stern deutlich, der als einer der letzten Marilyn Monroe fotografierte: „Ich beherrschte meine Kunst – das Sehen – soweit, daß ich ihrer Kunst, – das Gesehenwerden – etwas Ebenbürtiges gegenüberstellen konnte.“¹⁴ Zwar ist die Produktion des Monroe-Bildes ohne den, den Blick repräsentierenden Part der Betrachtenden, Fotografen und des Fotoapparates nicht möglich. Bei diesem Verhältnis schiebt sich aber ihr kontrolliertes und zensiertes Körperbild zwischen dem Körper-Dasein der Monroe und den Blickträger.¹⁵ Das Körperbild, das nach Roland Barthes durch die Pose des Fotografierten bereits vor dem Augenblick des technischen Fotografierens entsteht, ist im Fall der Monroe und im Hinblick auf ihre visuelle Wirkung ein stark vom Körper-Dasein abstrahiertes.¹⁶ Der Ausspruch der Monroe: „Los machen wir 'ne Marilyn“ entspringt diesem Sinnzusammenhang und stellt ihr Bewußtsein um die Eigenproduktion eines von ihr losgelösten Bildes unter Beweis.

Die zunehmende Popularität der Schauspielerinnen ermöglichte bei der Produktion des Monroe-Bildes noch einen weiteren, der strengen geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung im Blick- und Anblicksverhältnis, widersprechenden Aspekt. Die zeitgenössischen Bildermonopole, die Illustrierten und Filmkonzerne, mußten ihre alleinigen Rechte bei der Zensur und Kontrolle des Bildermarktes an das Vetorecht der Monroe abtreten, da ihr die Einsicht in alle Fotos von ihr vor der Veröffentlichung und eine Zensur im gegebenen Fall gewährte. Durch dieses Bilderrecht konnte die Schauspielerinnen das „weibliche“ passive Anblick-Sein mit der „männlichen“ verfügbaren Blickposition in ihrer eigenen Person verbinden. Fragwürdig wird dabei, inwieweit eine Trennung zwischen Anblick und Blick und dessen geschlechtliche Bestimmung überhaupt noch möglich ist. Das „männliche“ Wissen der Monroe um das spätere Ergebnis auf dem Foto wird während ihrer „weiblichen“ Modellförmigkeit für dieses Foto nicht ausgeschaltet gewesen sein. Folglich gingen beide Aspekte sowohl in den Anblick als auch in den Blick ein und trugen zu dem entsprechenden öffentlichen Monroe-Bild bei.¹⁷

Die permanente visuelle Präsenz der Monroe diente nicht nur ihrer Popularität sondern führte zu einer symptomatischen Verknüpfung ihres Bild-Seins mit der Geschlechtszuweisung „weiblich“. Kommentare der Autoren von Monroebiografien





wie: „... sie schuf sich selbst und kam dabei der reinen Macht des ewig Weiblichen immer näher“ oder „Man verglich sie mit Jean Harlow, denn beide waren blonde, archetypische weibliche Symbalfiguren“ nutzen den Absolutheitsanspruch des Bildes an sich und den der biologischen Festschreibung auf das Geschlecht, um damit die Mythologisierung der Marilyn Monroe aufrechtzuerhalten.¹⁸ Diese doppelte Verabsolutierung des Monroebildes, das übrigens bis heute wenig von seiner Wirkung eingebüßt hat, verschleiert seine tatsächliche, vom biologischen Geschlecht unabhängige Konstruktion.

Die Machtstruktur genauesten durchschauend, aber darin finanziell, ideell und beruflich verstrickt, erlangte die Monroe erst in ihrem letzten Lebensjahr die ganze Verfügbarkeit über ihr Bild. Durch Zerstören und Zerkratzen der Oberfläche von Fotoaufnahmen von ihr, beging sie eine Art persönlichen Ikonoklasmus, mit dem sie den Absolutheitsanspruch und die dominante visuelle Präsenz ihres Bildes infrage stellte.¹⁹

Anmerkungen

- 1 Typischer Ausspruch der amerikanischen Filmschauspielerin Marilyn Monroe, vgl. Eve Arnold, *M. M. gesehen* von E. A., Seewald/New York 1988, S. 25.
- 2 Hélène Cixous, *Entretien avec Fr. Rossum-Goyon*, in: *Health*, 1978/79, S. 96.
- 3 Eve Arnold, 1988, a.a.O., S. 37.

- 4 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt 1989, S. 23.
- 5 Craig Owens, (deutsch): *Der Diskurs des Anderen: Feminismus und Postmoderne*, in: *Kunst mit Eigen-Sinn*, Wien 1985, S. 85.
- 6 Craig Owens, 1985, a.a.O., S. 84.

- 7 John Kobal; David Robins, M. M., Berlin 1986, S. 29.
- 8 Vgl. Jacques Lacan, der selbst davon ausgeht, daß kein System vollständig ist, Hinweis von Silvia Eibelmayer, *Gewalt im Bild Gewalt am Bild*, in: *Blick-Wechsel*, hg. v. Ines Lindner u.a., Berlin 1989, S. 339.
- 9 Dieses Verhalten entspricht ganz dem der frühbürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, dessen Merkmale Gunter Gebauer in seinem Aufsatz, *Ausdruck und Einbildung zur symbolischen Funktion des Körpers*, in: *Die Wiederkehr des Körpers*, hg. v. Dietmar Kamper, Frankfurt/Main 1982, S. 313-329, detailliert aufzeigt.
- 10 David Robins, 1986 a.a.O., S. 31-33.
- 11 Vgl. Arthur Miller, *Zeitkurven. Ein Leben*, Frankfurt/Main 1989, S. 398.
- 12 Bert Stern, *Marilyn's last sitting*, München 1982, S. 19.
- 13 Vgl. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen* 1975, Vol. 16, No. 3, S. 11-12.
- 14 Bert Stern, 1982, a.a.O., S. 26.
- 15 Peter Gendolla, *Geregeltes Begehren. Zum Verhältnis von Technologie und Sexualität*, in: *Die Wiederkehr des Körpers*, 1982, a.a.O., S. 165-179.
- 16 Roland Barthes, 1989, a.a.O., S. 19.
- 17 Vgl. Jackie Stacey, *Desperately Seeking Difference*, in: *The Female Gaze*, London 1988, S. 112-130. Stacey versteht die Blick- und Anblickspositionen als durchaus zu dem „weiblichen“ Part dazugehörig.
- 18 Bert Stern, 1982, a.a.O., S. 26 u. John Kobal, 1986, a.a.O., S. 19.
- 19 Abschließend sei auf das Buch „*Marilyn: Monroe, the Body in the Library*“ von Graham McCann, Cambridge 1988 hinzuweisen. Der Autor zeigt die zahllosen Facetten des Monroebildes auf und macht zugleich deutlich, daß es nicht möglich ist, das Phänomen Marilyn Monroe als ein einheitliches, geschlossenes zu erfassen.