

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 35 (1993)  
**Heft:** 187

**Artikel:** Marilyn Monroe : Bildzuschriften  
**Autor:** Göttler, Fritz  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867012>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

.....  
Bildzuschriften von Fritz Göttler

# Marilyn Monroe

*Sie hungerte nach  
Liebe, und wir boten ihr  
Beruhigungsmittel.  
Gegen die Traurigkeit,  
nicht heilig zu sein,  
empfahl man die  
Psychoanalyse.  
Denk, Herr, an ihre  
wachsende Angst vor  
der Kamera,  
an ihren Hass auf die  
Schminke – und sie  
schminkte sich für jede  
Szene  
und wie ihr Entsetzen  
immer grösser wurde  
und wie sie immer  
unpünktlicher in den  
Studios erschien.*

aus dem  
«Gebet für Marilyn  
Monroe» von  
Ernesto Cardenal





### monkey business

Abschiednehmen von der Jugend. Die Fünfzigerjahre sind da. Die Ära der Misfits beginnt. Sie passen an keinen Ort, in keine Zeit. Hollywoods frigidés Kino wird installiert, die Technik des Kälteschocks. Eisig kann's einem den Rücken runterlaufen angesichts dieser gefühllosen Verrücktheiten.

Die Jahre der Hemmungslosigkeit sind gezählt, die Exaltation – lyrisch, loufoque – ist so gut wie am Ende. Ein letztes Mal beschwört das Kino seine Vitalität, aber bereits als Routine, in Nummern und routines. «Die mechanische Euphorie der Aktionen verleiht der Hässlichkeit oder der Niedertracht einen Lyrysmus, eine Ausdrucksdichte, die sie zur Abstraktion erhöhen; die Faszination bemächtigt sich ihrer, fügt der Erinnerung an die Verwandlungen Schönheit hinzu ...» (Jacques Rivette)

Monroe ist an die Wand gedrückt in diesem Revival, die jüngste im Bunde, aber ausgeschlossen vom Spiel. Sie darf nicht mitmachen in der Bande der enfants terribles.

Es ist eine Tragödie: sein Leben zu suchen ausgerechnet in einem "Medium", das ein Leben nicht mehr kennt. Sie will aus ihrer Zeit heraus wie aus einer zweiten Haut, die spannt, zu eng sitzt. Aber in der Zeitlosigkeit ihrer Erscheinung ist ihr Tod bereits beschlossen.

Das Bild der Jugend, aber eben nur zum Bild deklariert. Ein brutaler practical joke, der Film wimmelt davon.

Marilyn das Monstrum, sagt Rivette, und Mitleid klingt mit in dieser Bezeichnung. Von den Make-up-Spezialisten sieht er sie malträtiert in diesem Film, wie einst Quasimodo oder Frankensteins Monster.

Stand-In: Zwischen allen Fronten. Die Jugend ist eine hybride Konstruktion. Der Film bezieht seine Position zwischen *BRINGING UP BABY* und *MAN'S FAVORITE SPORT?*, Ginger und Marilyn, sie sind nicht mehr Katherine Hepburn und noch nicht Paula Prentiss. Was beide zu einer grausamen Schizophrenie verdammt.

Gingers Falten sind natürlicher als Marilyns verlängerter Brauenstrich; das strenge Schwarze lebendiger als der "natürliche", aber festgesteckte Fall von Marilyns Halstuch. Man muss die Beziehung spüren zwischen Grants gestrecktem Finger und Marilyns gesenktem Stift. Parallelen schneiden sich niemals.

Der Film treibt Film-Geschichte. Er dokumentiert, wie es von Marlene zu Marilyn kommt, und was das bedeutet für unser Jahrhundert. Als Guide nochmals Rivette, der den Film, via Grants Spiel, auf *DER BLAUE ENGEL* bezieht: «Es ist nicht nur Spielerei, wenn wir diese Parallelgeschichten vom Niedergang zusammenbringen: erinnern wir uns, wie die Themen von Fluch und Verderben einst dem deutschen Kino das gleiche unerbittliche Fortschreiten des Liebenswerten zum Widerwärtigen aufzwangen.»



## niagara



Play it again ... Eine Platte aus vergangenen Zeiten, eine verklungene Melodie. Ein verlorener Song, eine abgebrochene Existenz. Der Film des Da Capo, aber was vergangen lässt sich nicht wiederbeleben.

Die Lorelei vom Niagara, zum Narzissmus verdammt durch ihre Erscheinung. Noch einmal versucht die Konstruktion einer Geschichte den Fluss der Verzweigung zu dämmen, Beziehungen anzudeuten zu den anderen. Eine Liebe für Marilyn, den Traum von der Erfüllung.

Ein Traum im Schatten, in der Gischt. Das Urteil: femme fatale zu werden und/oder zu sterben. Ein letzter Trost vom Glockenspiel des fernen Turms. Verklungenes Lied, gebrochene Existenz.

Ein Naturereignis der Wasserfall, aber nur als Produkt einer Illumination. Auch von den Emotionen der Frauen ist die Rede bei diesem Strudel.

Marilyn war nie wirkliches glamour girl, die Fünfziger kannten das nicht. Es war nicht mehr der Platz dafür. Die Männer hatten nur noch Angst vor ihren Phantasien, waren skeptisch der Trennung vom erträumten Objekt ge-

genüber: wie sie einst erzwungen war von Depression und Krieg. Das Pin-up-Girl hat ausgespielt, die Selbstbefriedigung.

Handgreiflich muss die Frau nun sein, Objekt im eigenen Heim, nicht mehr frei zirkulieren, in den Träumen, die man teilte mit anderen.

Eine Frau für den Hausgebrauch, das wollte auch

Marilyn sein. Die wahre Liebe, den amour fou gibt es nur noch als Selbsterstörung. Der Person und des Körpers.

Marilyn hat nie dazugehört. Keiner hat sie wirklich berührt. Man muss einen anderen, einen Phantomfilm mit-sehen in NIAGARA, Hitchcocks VERTIGO. Marilyn ist verdammt: Erscheinung zu bleiben aus der anderen Welt. Bewunderung liegt in den Blicken der anderen, und Unverständnis, Neid, Verachtung. Eine Somnambule, die



sich zu den gefährlichsten Gratwanderungen aufmacht. Es zieht sie ins Reich der Toten, wie Cotten gehört sie dem Jenseits. Eine umgekehrte Eurydike, ihr Dasein in dieser Welt ist nur auf Zeit. Sie wird sich nicht umdrehen, wenn sie sich auf den Rückweg gemacht hat. Die Blicke folgen ihr, der Männer.



### gentlemen prefer blondes

Die Geburt des Mythos. Das Natürliche und das Raffinierte. Mit den größten, grellsten Mitteln geht Hawks die delikatesten Themen an. Was ist eine Frau, was soll eine Frau schon sein?

Nach dem Strudel des Niagara, der Ozean. Er stiftet Frieden, seine Unergründlichkeit beruhigt. Weil das Sprechen in einem letzten Anfall von Geschwätzigkeit ans Ende kommt: noch schöner hat das nur noch Chaplin gezeigt in *A COUNTESS FROM HONG KONG*.

Zwei Girls auf der Suche nach einer «*affair to remember*». Es sind die Tiefe und die Weite des Meeres, die den Rhythmus der Bilder bestimmen. Die Bewegung, des Schiffes, ist nicht messbar, aber immer merklich. Mobilis in mobili, das ist Marilyn pur. Jane Russell dagegen ist streng und statisch, Hawks plaziert sie am Pool.

*Mens sana in corpore sano*. Der Mädchen Ideal ist in der Tradition der Antike fixiert. Was ist natürlicher, als einen Millionär zu heiraten? Russell setzt auf Stabilität, aufs Permanente. Marilyn ist fürs Flatterhafte und Flüchtige. Die Oberfläche, die Zirkulation der Körper und auf



den Körpern.

Ihr Rock ist entschieden enger, sie bevorzugt die vielen kleinen Schrittschritte. Russell ist für den Ausfallschritt. Marylins Mütchen macht sie zur Studiosa, sie verkörpert *trial and error*.

Bei ihr wird alles zur Frage des Formats. Sie ist das Girl fürs Scope, für den grossen Rahmen, das sieht man schon diesem Film an, noch im "Normal" format. Es geht immerhin ums Natürliche, um die Natur.

Doch die Zukunft des Scope, Monroes Zukunft steckt ganz schon in der Inszenierung von Hawks, dessen Filme sich lesen lassen wie Kommentare zum technischen Fortschritt, was das Filmemachen angeht und die menschliche Kommunikation.

Die berühmte Show-Szene, «*Diamonds are a girl's best friend*», soll es, zu Testzwecken fürs neue Format, in einer Scopefassung gegeben haben. Vielleicht muss man das wissen, um den Film ganz zu verstehen, seine neue Dimension.



### how to marry a millionaire

Die grosse Angst vor dem Untergang, die Visionen vom Abtauchen und vom Ertrinken. Das Schicksal bleibt ihr erspart im Strudel des Niagara. Sie hat einen luftigen Tod, von ihrem Mann stranguliert auf einem Glockenturm.

In Hollywood nichts als Kommunikationsprobleme: «Sometimes I didn't know whether she understood what I said. When I tried to talk to her, I felt as if I was trying to talk to somebody under water.» Nunnally Johnson, ihr Scriptwriter für HOW TO MARRY A MILLIONAIRE.

Hold the line: Frauen sind die besseren Interessenvertreter – ihrer eigenen – und die besseren matchmaker, wenn's um den Mann geht für ihr Leben.

Der Film erinnert auf den ersten Blick an GENTLEMEN PREFER BLONDES, aber er ist schon weiter voran, näher bei RIVER OF NO RETURN. Es gibt kein Zurück mehr, Monroe bewegt sich auf der Kippe, halluziniert, balanciert.

«Denken wir nur an Marlon Brando in A STREETCAR NAMED DESIRE. Von einer Rolle besessen zu werden, ist für einen Schauspieler satori, da die eigene Identität heil und unversehrt ist, solange die Rolle lebt.

Die grösste Tugend der Schule Coquelins ist selbstverständlich zugleich auch ihr professio-

ner Nachteil. Schauspielern dieser Schule fällt es schwer, verlogene Rollen zu spielen; schliesslich kann man nicht von einer Rolle besessen sein, die innerlich nicht stimmt ... In einer schlechten Rolle kann ein Schauspieler nichts weiter tun als Energie verschwenden – er wird nicht dadurch belohnt, dass er, während er die Rolle spielt, neue Seiten an sich entdeckt. Statt dessen muss er von seinem bisschen Identität zehren und seinen hart erarbeiteten Stil damit beflecken, dass er Versen, die sein Inneres nicht erreichen, Zauber verleiht. Mit der falschen Rolle zu leben ist genauso, wie wenn man mit einem falschen Partner zusammenleben müsste und gezwungen wäre, jede Nacht mit ihm zu schlafen.» (Norman Mailer)

Der Körper mit seinem besonderen Design, eckig und verquer. Überall eckt sie an, sie ist anstössig. Die mangelnde Koordination kommt von der Kurzsichtigkeit, begründet die Story des Films, aber sie ist bereits Symptom. Der Körper ist nicht weiter in Einklang mit der Seele, ist Fremd-Körper geworden.

Exakte Proportionen überall, aber es fehlt der Schwerpunkt, es mangelt an der nötigen Grazie. Das Bild splittert, wie das legendäre Spiegelbild in THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOWBUSINESS: Monroe, das Kind vom Citizen Kane, dem grossen Millionär.





**river of no return**

Nochmals der Wasserfall, der Strudel. Eine Fahrt durch einen Jungbrunnen, hat ein französischer Kritiker assoziiert, aus dem auch der Zuschauer verjüngt herauskommt.

Monroes Blick ist abwesend in diesem Film, sie ist immer schon ganz woanders. Ihr Spiel ist Echo und Antwort, Erwidern eines Liedes aus der Tiefe des Tales. Zwischen Robert Mitchum und Rory Calhoun, zwischen dem Siedler und dem Spieler hat sie sich nicht wirklich zu entscheiden, keine echte Wahl zu treffen.

Preminger weiss, was er will in seinem Kino, und er weiss, was er an Marilyn hat. Er inszeniert sie mit seinen Erinnerungen ans Theater, an Reinhardts Experimente mit dem Raum. Ein gewaltiges Nebeneinander, aber kein Panorama: das Scope verschafft ihm die Möglichkeit, die Dinge in Schräglage, in Bewegung zu bringen.

Das Schicksal hat entschieden: Die freie Hand des Spielers wirkt, als hätte er soeben einen Würfel geworfen. Wer nicht weiss, von Anfang an, was er will, muss, was ihm geschieht, als Koinzidenz nehmen.

Marilyn das Scope-Girl: am besten neben den anderen, aber in Verfolgung eigener Interessen. Die Nähe zur Natur macht sie fake. Und mit ihrer Hilfe erledigt Preminger, ganz en passant, den absurden Mythos vom Professionalismus, den der gute alte Hawks immer weiter pflegt. RIVER OF NO RETURN, das ist ein kleiner Sprengsatz zwischen THE BIG SKY, RIO BRAVO und EL DORADO.

Mitchum ist so somnambul wie Monroe in diesem Film, seine Reaktionen kommen beinahe zu spät. Er hat noch den Schatten von ANGEL FACE auf dem Gesicht, ein Trauma von der femme fatale.

Marilyn wird das Opfer seiner Unsicherheit, vielleicht wäre sie besser dran mit dem anderen, dem Spieler, dem flapper.



Mitchum ist so  
sinnambul wie  
Monte in  
diesem Film,  
seine  
Reaktionen  
kommen  
beinahe zu spät.  
Er hat noch den  
Schatten von  
ANGELFACE auf

dem Gesicht,  
ein Trauma von  
der femme  
fatale.  
Marilyn wird das  
Opfer seiner  
Unsicherheit,  
vielleicht wäre  
sie besser dran  
mit dem  
anderen.





**the seven year itch**

Scope ist Myopenkino: Mit Wilder verlieren die amerikanischen Filme die grossen Linien, die Konturen. Das Kino gerät ins Krümeln. Die Kamera muss nahe ran ans Objekt, da setzt das Bild Ballast an.

Die Filme haben keinen Reichtum mehr, sie sind plötzlich überladen. Und die Menschen verzetteln sich in ihren Wünschen und Hoffnungen.

Sie hatte kein Anschlussfeeling, sagt Cukor: «she wouldn't match things. And she couldn't sustain scenes. You had to shoot it piecemeal. But curiously enough, when you strung everything together, it was complete.»

Für den kurzfristigen Blick gibt es keinen Glamour, deshalb sammelt er überall Symbole. Das übrige tut die Hitze, auf der Leinwand, sie bringt das Unterschiedliche, das sonst Unterschiedene schnell aneinander, es reibt sich.

Wilder hatte keine Berührungspunkte Monroe gegenüber, er hat sie, auf seine Weise, geliebt. Er hat sie runtergeholt von ihrem Sockel, runtergeputzt und deklamorisert. Zur pettybourgeois

sen Prinzessin, zur mütterlichen Patronin der kleinbürgerlichen Träume gekrönt.

«Noch heute erinnere ich mich lebhaft an eine Szene, in der Marilyn im Nachthemd die Treppe hinabgeht, um in die klimatisierte Wohnung des schlafenden Ewell zu kommen. Sie trug ein Nachthemd, und ich meinte, den Büstenhalter darunter zu sehen. «Man trägt keinen Büstenhalter unter einem Nachthemd», sagte ich zu ihr. «Man wird Ihre Brüste sehen, bloss weil Sie sie durch Ihren Büstenhalter betonen.» – «Was für einen Büstenhalter?» fragte sie, nahm meine Hand und legte sie auf ihre Brust. Sie trug keinen Büstenhalter. Ihr Busen war ein Wunder an Form, Festigkeit und einer offenkundigen Resistenz gegen die Schwerkraft.»



Auch dies ein Kommentar zum Kinomythos der professionals, zu Hawks & Hughes und der Büstenhalterkonstruktion, die sie für den «Outlaw» Jane Russell bastelten.

**bus stop**

Der Film ihres Lebens: to miss the bus, den Anschluss, seine Chance verpassen. «She could do low comedy», sagt Cukor, «pratfalls and things like that – but I think her friends told her it wasn't worthy of her.»

Das Märchen von der schlafenden Schönheit, vom Dornröschen in der Blue-  
Dragon-Kneipe. Ihr naiver Prinz ist on the road, unterwegs zu den Turnieren, den Rodeos. Ein amerikanischer Don Quijote.

Ein synthetisches Wunder, schwärmte Cabrera Infante, begeistert, dass der Film endlich Marylins Intelligenz gerecht würde: und dass er das zugrundeliegende Stück zerstört und aus seiner Asche, phönixgleich, eine kleine Komödie wiedergeboren wird.

Wie in jedem Märchen eine innige Nähe, eine traurige Verwandtschaft mit dem Alter und dem Tode: «Mit der Zeit schlossen sie und ihr Spiegel Freundschaft, und der Spiegel weinte manchmal aus Mitgefühl mit ihr, wenn ihre Ängste real waren. Schliesslich fragte ihr Spiegelbild sie: «Wovor

hast du immer noch Angst?» Die alte Frau antwortete: «Ich habe immer noch Angst vor dem Tod. Ich fürchte mich immer noch vor der Veränderung.» Und ihr Spiegel stimmte ihr zu: «Ja, das macht angst, denn der Tod ist eine verschlossene Tür, und die Veränderung», verkündete er, «ist eine angelehnte Tür.»

«Ja, aber die Angst ist ein Schlüssel!», lachte die listige alte Frau, «und unsere Ängste haben wir ja noch.» Sie lächelte.» (Susan Griffith)





### let's make love

Der alte Mann und das Mädchen, Marilyn im Dialog mit Einstein: *SOMETHING'S GOT TO GIVE*, oder ein schneller Abriss filmischer Relativitätstheorie. Aus *INSIGNIFICANCE*:

– A girlfriend and I played a game a few years back. We each made a list of the men it would be nicest to sleep with. You came third on mine.

- Third?
- Then I figured out how old you are.
- And you struck me off?
- No. I moved you to the top.

Den Regisseur Cukor hat Monroe gehasst. «She dreaded Cukor. He terrified her and he loathed her. He told me so.» (Nunnally Johnson)

Montand ist der Beschützer im Schatten, so kann er seine eigene Sehnsucht besser kaschieren. Ein letzter Moment der Geborgenheit, my heart belongs to daddy: Montand nimmt sie in die Arme, und man muss die Szene heute sehen mit seinem letzten Film in der Erinnerung, *TROIS PLACES POUR LE 26*; sein Schicksal gleicht dem der Monroe, das macht sie zum Traumpaar.

*LET'S MAKE LOVE*, der Titel signalisiert das sanfte Gefühl einer Gemeinsamkeit: aber als eine Tech-

nik, strikt funktional. Wie der Film funktioniert und was er bedeutet fürs Kino der Sechziger, hat Serge Daney beschrieben, als er den Film im Fernsehen sah: eine stupide Monroe, ein nachlässig-desinteressierter Cukor, die blöde Fox.

Marilyn war – Cukor hat es realisiert wie der Hawks im Moment von *GENTLEMEN PREFER BLONDES* – ein Wesen nur in Anführungszeichen, nirgends hat sie existiert als vor der Kamera: «Intensiver als alle anderen hier Versammelten zusammen spielt sie wie erforderlich in diesem System der Studios, das so krank ist wie sie und sie im übrigen nicht überleben wird.»

Cukors Hass, Cukors Verachtung: zwischen Faust und Mephisto. Wer ist nun daddy, und wem gehört Marilyn's Herz, was mag es bedeuten, dass das Haus im letzten Film, an dem sie vor ihrem Tode arbeitete, *SOMETHING'S GOT TO GIVE*, nach Cukors eigenem Haus auf dem Set rekonstruiert wurde?

