

Der Mythos Marilyn Monroe

Bronfen, Elisabeth

1998

<https://doi.org/10.25595/1701>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, Elisabeth: *Der Mythos Marilyn Monroe*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 4 (1998) Nr. 1, 147-165. DOI: <https://doi.org/10.25595/1701>.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Der Mythos Marilyn Monroe

Elisabeth Bronfen

In den folgenden Überlegungen zu dem Mythos Marilyn Monroe möchte ich eine Frage nach der *Jouissance* - jenem fatalen Genuß jenseits der Lust -, wie dies von Freud in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* ausgeführt wird, verbinden mit der Ikonographie weiblicher Sexualität. Denn für viele ist Marilyn Monroe die Ikone schlechthin für weibliche Verführungskraft. In diesem Sinne argumentiert auch der amerikanische Filmkritiker Richard Dyer in seinem Buch über das Hollywood Starsystem *Heavenly Bodies*. Monroe, so meint er, wurde vor allem durch ihre Sexualität verstanden. Es war gerade ihre Verkörperung zeitgenössischer Ideen über Sexualität, die sie real, lebendig, vital erschienen ließ und so stellte sie sich auf insistente Weise durch ihren Körper dar. Monroes Körper - so seine Schlußfolgerung - war Sexualität.

Meine These lautet: Monroe war als Ikone gerade deshalb so wirkungsvoll, weil ihre Verführungskraft sowohl im Zeichen des Phallus stand als auch auf ein Jenseits des Phallus gerichtet war. Bei den folgenden Überlegungen möchte ich jedoch vorab betonen, daß Monroes Körper zu dem Ort wurde, an dem in den fünfziger Jahren Vorstellungen weiblicher Sexualität verhandelt werden konnten - und d.h. in einer Welt mitten im kalten Krieg, welcher sich in Amerika besonders durch die Hexenjagd auf Mitglieder der kommunistischen Partei auszeichnete. In einem Klima, das von Panik geprägt war, genauer durch eine Angst vor dem Kommunismus und vor den Intellektuellen europäischen Ursprungs, weil diese Künstler und Intellektuellen etablierte Ideen anzufechten und somit die symbolische Ordnung der amerikanischen Gesellschaft in Frage zu stellen drohten und weil sie die Inkonsistenzen, die dem amerikanischen Gesellschaftssystem zu Grunde liegen, zu entlarven suchten - in diesem Kontext schlüpfte Norma Jean Baker, teils willentlich, teils zwangsweise, in die Haut von Marilyn

Monroe. Durch diese Metamorphose wird sie zur Repräsentantin für Sexualität schlechthin - von Männern erschaffen, auf den männlichen Blick gerichtet.

In dem Film *The Seventh Year Itch* (1955), unter der Regie von Billy Wilder, wird sie als Inbegriff der naiven Sexbombe eingeführt. Sherman (Tom Ewell), einem Leser von halb pornographischer, halb romantischer Schundliteratur, dessen Frau und Kinder für die Sommerferien aufs Land gezogen sind, dient sie als Phantasiegestalt transgressiver Erotik. Eines Abends fällt ihre Tomatenpflanze mit großem Krach auf seine Terrasse, und auf sein Aufschreien hin lehnt sie sich von Pflanzen umrahmt über ihren Balkon, um wie eine Göttin auf ihn herabzustrahlen. Seine Aggression schlägt sofort um in Begehren. Die Brisanz der Szene besteht jedoch vor allem darin, daß ihr Körper, von den Pflanzen vor seinem Blick geschützt, offensichtlich nackt ist. Wie sie ihm erklärt, befindet sich ihre Unterwäsche wegen der großen Hitze im Kühlschrank.

All zu sehr möchte ich nicht auf die Biographie von Monroe eingehen. Betonen möchte ich nur, wie sehr der Star Monroe eine 'Konstruktion' ist, die von der Fox Company in Hollywood erschaffen wurde. 1952 - für den Film *Niagara* - wurde Norma Jean Baker, die aus dem Nirgends zu kommen schien, durch plastische Chirurgie und meisterhaftes Make-up umgemodelt. Zu diesem Zeitpunkt war sie, obgleich Los Angeles ihre Heimatstadt war, im übertragenen Sinne exiliert, weil sie als uneheliche Tochter, als sexuell mißbrauchte und mißhandelte Waise nie die Geborgenheit einer Familie erfahren hatte. Nun fand sie eine Behausung im völlig künstlichen, neu gestalteten Körper und in der Annahme einer fremden Identität, in dem Durchspielen und Durchleben einer Existenz als der Hollywood-Star Marilyn Monroe. Die Nase wurde geliftet, die Zähne begradigt, ihre Haarlinie korrigiert, ihrem Kinn prononciertere Züge gegeben. Ausgestattet mit platinblonden Haaren, mit breiten und feucht geschminkten Lippen, einer tiefen sinnlichen Stimme, mit kurzem Atem, schwingenden Hüften, üppigem Busen und andeutungsreicher Kleidung wurde diese Ikone weiblicher Sexualität neu geboren. Die Umbenennung von Norma Jean Baker in Marilyn Monroe verwandelte sie, wie die Presse damals schrieb, in einen „cheesecake, fit to be savoured by

the American people“ (Riese und Hitchens, S. 372) ein Quarkkuchen, genau das Richtige, um von der amerikanischen Bevölkerung genossen zu werden. Mit dieser Neugeburt als Sex-Star in *Niagara* wurde die Waise als Inbegriff des Sex-Symbols verortet und begann, die Filmleinwand, und daran geknüpft das Imaginäre ihrer Zeitgenossen, zu durchschreiten.

Gleichzeitig ist in dieser Konstruktion jedoch immer schon ein selbstreflexives Moment enthalten. Damit ist die Aporie gemeint, die jener apotropäischen Geste innewohnt, mit der die amerikanische Kulturindustrie dieses weibliche Sex-Symbol der 50er Jahre eingeführt hat, um ihr Publikum vor der Panik vor einem möglichen Zusammenbruch der amerikanischen Gesellschaft (oder sogar der ganzen ersten Welt) zu schützen, oder davon abzulenken. Denn dies ist die Zeit, in der nicht nur bei gutausgestatteten Frauen von einem Atom-Busen die Rede war, sondern auch eine neue Form weiblicher Bademode deshalb den Namen Bikini bekam, weil die Atom-Bombe im Bikini-Atoll ausprobiert worden war, und diesem Signifikanten durch die weibliche Sexualisierung eine neue, die erstere überschattende Bedeutung zugewiesen werden sollte (Kramer 1972). Anders gesagt, am Körper des Stars Monroe wird die Drohung, die von einer politischen Transgression wie dem Kommunismus auszugehen scheint, übersetzt in ein Symbol für transgressive Erotik, und somit vordergründig entschärft. Monroe war aber von Anfang an, auf Grund der Tatsache, daß sie als Star so künstlich hergestellt wurde und so unbeschmutzt wirken konnte inmitten der von Transgression durchsetzten amerikanischen Kultur nur scheinbar eine bestätigende Ikone. Sie fungierte nur bedingt als ein Geborgenheit und Sicherheit versprechendes Symbol - deshalb spreche ich von der Aporie dessen, was Sarah Kofinan die apotropäische Geste nennt. Denn als Sex-Symbol hat Marilyn Monroe immer auch auf ihr Konstruiertsein verwiesen. So bietet ein genaues Betrachten dieser Film-Ikone uns die Möglichkeit, eben gerade auch die Grenzen jenes kulturellen Systems zu beleuchten, die durch Monroes weibliche Schönheit und sexuelle Verführungskraft eigentlich verdeckt werden sollten - und damit meine ich politische Unruhe, eine nicht auf den Mann gerichtete Sexualität sowie den Tod. Ich werde diese aporetische Rhetorik, die der Wirkungskraft

Monroes von Anfang an innegewohnt hat, im Folgenden weiter ausführen.

Dafür ist es notwendig, sich zu vergegenwärtigen, daß Monroe vom Anfang ihrer Karriere an als eine höchst ambivalente Filmkone inszeniert wurde. In einer ihrer ersten Filme *Monkey Business* (1952) spielt sie die Rolle der dummen blonden Sekretärin, die von den Chefs eines pharmazeutischen Konzerns eingesetzt wird, um den von Cary Grant gespielten Wissenschaftler zu verführen und dadurch die Geheimformel eines Verjüngungselixiers herauszufinden. In der Szene, in der sie Cary Grant sucht und ihn beim Kauf eines Sportwagens ertappt, führt die Kamera sie bezeichnenderweise als ein durch ein Werbeplakat gespaltener weiblicher Körper ein. Zuerst sieht man nur ihre Beine, doch Grant erkennt sie bereits an ihrem Schritt, und wie in dem späteren *Seventh Year Itch*, blickt sie, nachdem er ihren Namen gerufen hat, über das Schild strahlend auf ihn herab.

Mir geht es bei dieser Szene weniger um die Etablierung Monroes als dumme, blonde Schönheit, sondern eher darum zu betonen, wie die Frau, die ein Gefühl sexueller Sicherheit vermitteln soll, gleichzeitig als fragmentierte Frau eingeführt wird, ikonographisch von einem Signifikanten gespalten, Subjekt, weil der Sprache und den kulturellen Geboten ihrer Gesellschaft untergeordnet. Der Film *Monkey Business* handelt bezeichnenderweise von der Suche nach einer Verjüngungsformel, die nicht von dem Wissenschaftler, sondern von seinem weiblichen (!) Affen Esther entdeckt wird, und die diejenigen, die von der Mischung trinken, in eine gefährliche Jugendlichkeit verfallen läßt, eine wiedergekehrte Jugendlichkeit, die auf barbarischen Genuß und Gewalt ausgerichtet ist. In diesem Film fungiert Monroe nur als Objekt - man könnte sagen als der Nexus - zwischen zwei Begehren. Sie ist als schöne, dumme, blonde Sekretärin des Konzernbesitzers Objekt seiner Lust (und verkörpert somit das Klischee, Lust-Objekt des hinternzwickenden Bosses zu sein) und sie wird das Lust-Objekt des verjüngten Wissenschaftlers und somit auch das Objekt von Spott und Gewalt, z. B. in dem Moment, da die eifersüchtige Ehefrau Rache üben will. Man könnte sagen: Monroe ist hier das Körper-Objekt, auf das jeder seine Phantasie projiziert, welche immer mit Gewalt gegen den Körper verbunden ist. Gleichzeitig aber dekonstruiert Monroe

auch diese Strategie, bzw. entlarvt sie als Phantasie, denn sie verweist immer auch darauf, daß sie nur als Konstruktion diese Phantasie nähren kann.

Mir geht es vor allem jedoch auch darum, jetzt bereits einen Gedanken in meine Diskussion einzuführen, auf den ich erst später genauer eingehen werde. Die Subsumierung unter einen Signifikanten - für die die Szene mit dem Werbeschild aus *Monkey Business* exemplarisch ist, und wie dies in *Seventh Year Itch* dann bereits zur Konvention der Monroe geworden war - d.h. die Transformation in eine Ikone ist eine Form der Abtötung im übertragenen Sinn, und diese Abtötung muß von zwei Seiten her gelesen werden. Sie ist zum einen Ausdruck einer Reifikation, einer verdinglichenden Übersetzung des Körpers in ein Zeichen, im Zuge derer eine konkrete biographisch und historisch klar verankerte Frau (Norma Jean Baker) zu einem phallischen Symbol wird, zum Stereotyp für eine Sexualität, die nicht die ihre ist, sondern die Vorstellung derer materialisiert, die sie betrachten, filmen, photographieren, d.h. zur Ware machen. Man könnte an Roland Barthes' Diskussion des mythischen Zeichens denken, von dem er behauptet, es diene insofern zur Begründung kollektiver Moral, als es der Kultur hilft, Geschichte in essentielle Typen zu übersetzen. Der Mythos legitimiert kulturelle Normen, so Barthes, indem er diese als Fakten der Natur bezeichnet. Monroe ist aber auch - und hier komme ich zum beunruhigenden Aspekt der Aporie, - Teil eines *anderen* Begehrens. Dieses andere Begehren ist nicht auf eine phallische Sexualität, auf Fortpflanzung und Lebenserhaltung gerichtet, sondern inszeniert einen Selbstverzicht und einen Selbstgenuß, der sich in der Geste der Selbstverschwendung zum Ausdruck bringt. Apodiktisch gesagt, im gleichen Zuge, in dem Norma Jean Baker im übertragenen Sinn abgetötet wird, um als phallische Ikone der Verführung unter der symbolischen Schirmherrschaft der Fox Company ihre Auferstehung zu erleben, entspricht diese figurale Abtötung auch einem ganz realen Verlangen nach der Selbstverschwendung, einem ganz buchstäblich verstandenem Begehren nach dem Tod. Die Fox Company hat das Image Marilyn vertreten, verkauft, in Zirkulation gebracht, als, laut Roger Baker (1990, S. 65), das Ideal-Mädchen, das auf den Traummann wartet, um mit ihm eine Familie zu gründen. Ironischerweise

sehen wir Monroe nie in der Rolle der Mutter, obgleich sie, dies nur am Rande bemerkt, in ihren Filmen immer wieder eine Zärtlichkeit und eine geheime, oft gegen die männliche Ordnung gerichtete Komplizität mit Kindern spielte. Stattdessen - um auf die tödliche Dimension kultureller Reifikation nochmals zu sprechen zu kommen - hat sie selbst, in dem letzten Interview, das sie vor ihrem Tod der Zeitschrift *Life* gab, erklärt: „Es ist schön, in den Phantasien anderer Leute mitinbegriffen zu sein, aber man möchte auch um seiner selbst willen akzeptiert werden...Ein Sex-Symbol wird zu einem Ding...Ich hasse es einfach, ein Ding zu sein“. Dem fügte sie jedoch hinzu: „Aber wenn ich schon ein Symbol für etwas sein muß, dann soll es lieber Sex sein“ (zitiert in: Dyer, S. 61).

Damit komme ich zu meinem zweiten Anliegen, nämlich zu der tragischen bzw. grenzverwischenden Ambivalenz, die dem Versuch, einen Körper als Ikone neu zu entwerfen, immer innewohnt. Hierfür möchte ich auf zwei Momente eingehen: Zum einen [- und hier berufe ich mich auf die Ausführungen der Lacanianerin Danielle Bergeron (1992) zu Marilyn Monroe -] der Gedanke, daß es ein weibliches Begehren gibt, die *Jouissance*, die nicht auf den Phallus gerichtet ist, sondern jenseits des Phallus, und somit den Tod als letzten Referenzpunkt hat. Denn wiederholt betont Lacan in seinen Seminaren, daß der Weg zum Tod nichts anderes sei als das, was man *Jouissance* nennt.

Als bildliche Inszenierung dieser *Jouissance* könnte man die berühmte Gesangsnummer „Diamonds are a girl's best friend“ aus dem 1953 von Howard Hawks gedrehtem Film *Gentlemen Prefer Blondes* nehmen. Lorelei ist zu einer berühmten Nachtclubsängerin in Paris geworden, nachdem ihr Bräutigam sie sitzen ließ. Beide sind Opfer der Intrige seiner Eltern, die befürchten, daß Lorelei ihren Sohn nur wegen seiner Erbschaft heiraten will. So hatten sie einen Detektiv eingestellt, der Lorelei in einem äußerst zweideutigem Gespräch mit einem älteren Herrn fotografieren und somit den Bruch zwischen Lorelei und dem sie anbetenden reichen Mann herbeibringen konnte. Diese Geschichte von Verrat, Intrigen, Liebe und dem Begehren nach Geld bildet den Rahmen für ihre Gesangsnummer.

In Mitten von tanzenden Paaren - die Männer im Frack, die Frauen in rosa Ballkleidern - steht Monroe aufeinmal auf, schlägt zärtlich

erotisch ihren geschlossenen Fächer auf die Wangen und Köpfe der sie umzingelnden, begehrenden Männer, die ihr große rote Herzen vorhalten und singt wiederholt entschlossen das Wort 'Nein'. Dann erklärt sie singend ihren Anbetern, daß sie den Männern, die aus Liebeskummer im Duell sterben, jene lebenden Geliebten vorzieht, die ihr Juwelen schenken. Denn während die Liebe vergeht, Liebhaber alt werden, und die Liebesbeteuerungen des Anbetenden zudem die Miete nicht bezahlen, bleiben Diamanten treu, in ihrer Form und in ihrem Wert auf ewig unwandelbar.

Anders gesagt, auf der wörtlichen Ebene singt Monroe von einem weiblichen Begehren, das zu dem männlichen Verständnis von Romanze „nein“ sagt. Ich bin hier geneigt - auch wegen der musikalischen Instrumentalisierung dieser Szene -, die etwas kühne Verknüpfung zu Carmens „nein“ am Ende der Oper von Bizet zu knüpfen. In der Mordszene bittet José Carmen, mit ihm zu kommen, um ein neues Leben zu beginnen, und sie antwortet, „ich weiß, daß du mich töten wirst, aber egal ob ich lebe oder sterbe, nein, nein, nein, ich gebe dir nicht nach. Nein, dieses Herz gehört nicht mehr dir.“ Carmen folgt also gerade der *Jouissance* als Weg zum Tod in Lacans Sinn (vgl. Bronfen 1994).

Für die Gesangsszene von Monroe kann man ferner feststellen: In dem gleichen Moment, da ihr Körper die Klischees weiblicher Verführungen nachahmt -Hüftenwackeln, Schulterschwingen usw. - singt sie davon, daß Schönheit absterben wird, daß der sie begehrende Blick des Mannes ein endlicher, begrenzter ist. Während sie sich den Blicken und Phantasien ihrer nicht nur männlichen Betrachter hingibt, reflektiert sie gleichzeitig kulturkritisch darüber, wie sehr die schöne Frau in dieser im Zeichen des Phallus getriebenen Liebes- und Begehrens-Ökonomie ausgenutzt wird. So warnt sie die sie ebenfalls umkreisenden *girls* vor der Wankelmütigkeit der Männer und preist ihnen statt dessen die sichere Treue der Diamanten.

All diese Gedanken dienen ihr dazu, zu erklären, warum sie die harten, glatten toten Juwelen begehrt. In einer Geste, in der ihr Körper steif emporgestreckt den abgelehnten Phallus nachahmt, während hinter ihr die sie begehrenden Männer mit diamantbesetzten schwarzen Bändern und Armen winken, erklärt sie schließlich, der Körper,

der Rücken, die Knie mögen steif werden, die erotische Potenz mag erschlaffen, die des Juwels jedoch nicht - „you stand straight at Tif-fanys“. Als verbale Verdoppelung der bildlichen Inszenierung impliziert der englische Ausdruck *stiff*, eine ambivalente Verschränkung von phallischer Steife und Todesstarre. Implizit wird mit dieser Selbstinszenierung, auf der diegetischen Ebene der Filmhandlung, natürlich auch auf die falsche, unzuverlässige Liebe des sie anbetenden reichen Mannes verwiesen. Sie wirft ihm, nachdem sie erklärend ihr Begehren nach Diamanten mit der Hinzufügung „I don't mean rhinestones“ (und ich meine damit keinen Strass) beendet hat, eben eines der diamantbesetzten schwarzen Bänder zu. Zum Schluß sehen wir eine Nahaufnahme von Monroes Gesicht, eingerahmt von den Diamantbändern, die die sie anbetenden Männer weiterhin schütteln.

Sowohl [diegetisch] für die Figur Lorelei, wie auch [extradiegetisch] für den Star Monroe zeichnet sich folgende Rhetorik ab: Das phallische Sex-Symbol wird durch die Inszenierung installiert und gleichzeitig selbstreflexiv ironisiert. Mit Lacanscher Terminologie könnte man die Rede Monroes folgendermaßen übersetzen. Das einzig wahre, der einzig bleibende Wert ist eben nicht der Phallus, als Verweis auf das Organ männlicher Potenz. Der Penis, und die Befriedigung, die er bieten kann, ist im Imaginären anzusiedeln - ein Stück Strass, nicht das wahre Ding. Der einzig stabile Signifikant ist der Diamant, ein totes Ding, dessen Schönheit den Tod verdeckt und gleichzeitig als unbelebter Gegenstand den Tod zum Ausdruck bringt. Der begehrte Diamant ist vor allem aber ein Objekt, das in seinem Wesenszug mit phallischer Sexualität nur bedingt, d.h. nicht ausschließlich etwas zu tun hat. Der Gattung der Filmkomödie entsprechend bleibt dieser ambivalente Bezug des Begehrens erhalten; die kostbaren Steine und der Phallus bleiben austauschbar. Lorelei bekommt zum Schluß sowohl den Ehemann als auch ihre Diamanten.

In welcher Weise diese weibliche *Jouissance* - von der Monroe hier so spielerisch singt - mit dem Tod verschränkt ist, werde ich gleich genauer ausführen. Festhalten möchte ich an dieser Stelle nur, daß Monroes weiblicher Körper als Ikone der Verführung- ganz im Sinne von Demdas (1972) Definition des *Pharmakon* - zu einem Ort wird, der, abhängig von der Dosierung, entweder heilen oder vergiften

kann. D.h. in ein und demselben Zug, in dem Monroe Sexualität als Ikone inszenieren, und somit Weiblichkeit unter dem Zeichen des Phallus stabilisieren soll, bricht sie auch wieder aus dieser Zuweisung aus. Von der Ambivalenz, die der Wirkung solch einer sowohl normkonfirmierenden als auch transgressiven Körperinszenierung innewohnt, meint Danielle Bergeron, Monroe hätte den Exzeß und das Außerhalb der Ordnung, das durch die weibliche *Jouissance* zum Ausdruck kommt, in das Sex-Symbol importiert. Indem sie dies tat, führt Bergeron fort, ging sie jedoch auch das Risiko ein, daß somit das Sex-Symbol in seiner Funktion als phallische Kontrolle für die imaginären Phantasien des Publikums zu scheitern drohte. Sie macht diese Deutung an dem Skandal fest, den Monroe 1953 hervorrief, als sie den *Photoplay award* für *Fastest Rising Star* angenommen hat. Weil sie unterbezahlt war, konnte Marilyn Monroe nicht die Abendkleider kaufen, die Stars für Galaabende und Premieren anzuziehen pflegten. Deshalb hat sie oft Kleidung und Accessoires vom Studio geborgt. Für den *photoplay* Preis erschien Monroe in dem goldlamé Kleid aus *Gentlemen Prefer Blondes*, das ihren Kurven genau angepaßt war. Hüfteschwingend auf das Mikrophon zugehend wirkte sie, als würde sie sich den Blicken des Publikums völlig hingeben, der Inbegriff der hinreißenden Frau. Die Männer, zum Großteil distinguierte Hollywood Persönlichkeiten, und selbst der Conferencier Jerry Lewis, fingen an zu pfeifen, und wie Wölfe zu heulen. Sie schienen völlig die Kontrolle über ihr Verhalten verloren zu haben, während die legitimen Ehefrauen irritiert zusehen mußten. Für dieses Durchbrechen weiblicher Erotik, das gerade das akzeptierte Klischee des phallisch Weiblichen ad absurdum führt und deshalb dekonstruiert, für diese Grenzüberschreitung wurde Monroe dann wieder öffentlich von den weiblichen Platzhalterinnen im Symbolischen bestraft. Joan Crawford mußte dieses Repositum der befreiten Triebe Anderer, eg. der Männer wieder bändigen. In den Zeitungen erniedrigte und kritisierte sie Marilyn Monroe, verglich ihren Auftritt mit einem Striptease, der das Publikum vor Entsetzen zurück schrecken ließ, und erklärte man muß sich nicht im Sex suhlen, auch wenn Sex eine wichtige Rolle in jedermanns Leben spielt (Baker, S. 88). Was ich hervorheben möchte, ist, daß solch ein grenzüberschreitendes Verhalten eben gerade nicht jenen

Sex, der eine wichtige Rolle in jedermanns Leben spielt, zum Ausdruck bringt, sondern eine andere *Jouissance*, nicht die alltägliche, sondern die jenseits der Ordnung des Alltags.

Die ambivalente Macht des *Pharmakon* berührt aber auch - und darin liegt die faszinierende Tragik Monroes - den zur Ikone transformierten Körper selber. Denn auch er kann durch diese Transformation entweder geheilt oder vergiftet werden. Monroe als Ikone der Verführungskraft stellt also einen dreifach kodierten Körper dar: a) Monroe lebt uns das tödliche Moment solch einer Zuweisung vor, die tödliche Gefahr solch einer Subsumierung des Körpers unter ein Symbol, welches an diesem Körper materialisiert wird, und hierfür gehe ich als Beispiel noch genauer auf einige Szenen aus *Niagara* ein. b) Monroe verdeutlicht zudem nicht nur die Abtötung in ein Stereotyp, sondern eben auch die Nähe von weiblicher *Jouissance* und Tod, wie Bergeron mit Lacan dies ausführt, und hierfür wäre neben *Niagara* die Biographie Monroes das beste Belegmaterial. c) Dieser zur Ikone stilisierte Körper konkretisiert aber auch den Ort, wo die Labilität von Geschlechtszuweisungen verhandelt wird. In allen drei Aspekten geht es um die Verschränkung von weiblicher Sexualität im Bereich des Phallischen, *Jouissance* als Begehren jenseits des Phallus und Tod; d.h. um das Zusammenfallen einer kulturellen Abtötung des weiblichen Begehrens einerseits mit weiblicher *Jouissance* als Todesbegehren andererseits. Darin liegt die beunruhigende Aporie.

Man könnte also sagen, wenn wir - und zu dieser Gruppe zähle ich mich - von Marilyn Monroe fasziniert sind, so fasziniert uns sicherlich die Frage, wie eine Frau, die so sehr weibliche Schönheit und Verführungskraft verkörperte, selbst vom Tod fasziniert war. Hierfür ist Lacans Diskussion und Weiterführung von Freuds Definition des Weiblichen - das ja bekanntlich das große Rätsel, der *dark continent* der Psychoanalyse geblieben ist - bezeichnend. In seinem *Seminar XX - Encore* diskutiert Lacan die Weiblichkeit auf eine radikale Weise als eine strukturelle Frage. Nicht die weibliche Biologie interessiert ihn, sondern die Frage, wie die Weiblichkeit (immer eine kulturelle Konstruktion) anzusiedeln ist innerhalb der symbolischen Ordnung, d.h. innerhalb jenes symbolischen Feldes, das von der phallischen Funktion beherrscht wird. Lacan geht es darum, in welcher Position

und in welchen Bezügen Weiblichkeit sich definiert innerhalb eines Systems, in dem jede Geschlechtsposition eine Frage des Signifikanten ist. Männer und Frauen sind Signifikanten, so Lacan, die durch den gemeinsamen Gebrauch von Sprache miteinander verbunden sind. Innerhalb dieser Ordnung, führt Lacan aus, ist die Frau nicht gänzlich Teil dieses Bereiches des Symbolischen. Weiblichkeit wird von ihm definiert als ein Scheitern in bezug auf die durch den Phallus definierten Gesetze, wobei der Phallus den Repräsentanten des Mangels darstellt, ein Signifikant des Signifikanten ist, ein Zeichen, das nur auf andere Zeichen verweist, ein Machtsymbol, das ein Zirkulieren von Zeichen und Gesetzen garantiert, selbst aber ausschließlich zeichenhaft ist.

Die kulturelle Konstruktion 'Frau' erlaubt an ihrem Körper ein Oszillieren gegenüber dem Phallus als privilegierten Signifikanten patriarchaler Kultur und führt diese durch ihren Körper vor. Sie ist sowohl innerhalb des Phallischen plaziert, weil sie ein Subjekt der Sprache ist, weil sie sich den kulturellen Gesetzen beugt, sich durch Sprache kulturieren läßt. Sie ist aber auch diejenige (bzw. wird konstruiert als diejenige), die der Sprache, der symbolischen Ordnung mißtraut, die sich nicht damit zufrieden gibt, die phallischen Gesetze als einziges Fundament für die Bedeutung ihres Lebens anzuerkennen, die immer noch ein *anderes* Fundament jenseits des Phallus für sich wahrnimmt, für sich in Anspruch nehmen will. Weil sie in einem ambivalenten Bezug zum Phallus steht, kann sie nie seine Besitzerin sein.

So ist sie auf radikale Weise nie Herrin im Haus des Symbolischen; im besten Fall ein gebetener Gast, im extremsten Fall auf der anderen Seite der Grenze des Symbolischen. Gerade auf der anderen Seite plaziert Lacan nun bezeichnenderweise, was er die unendliche *Jouissance* nennt. Die Frau verläßt sich auf ein Sprechen oder ein Schreiben mit dem Körper, als Ausdruck dessen, daß hier die *Jouissance* des Realen, die vom Symbolischen ausgestoßen wurde, wieder zurückkehrt. Die Bezeichnungen, die Lacan dafür anbietet, sind - die Frau ist nicht alles (*pas-tout*), ist nicht-existent (*La femme n'existe pas*), denn sie ist mehr als ihr Bezug zum phallischen Signifikanten (*encore*). Lacan versucht jeweils die Weiblichkeit als eine unheimliche Entortung zu verstehen, als eine Identität ohne fixe Position, als eine Unge-

bundenheit. Wenn Lacan argumentiert, die Frau sei nicht eines oder nicht existent, bedeutet dies nicht (wie oft fälschlich von Kritikerinnen gemeint), die Frau gäbe es nicht. Sondern ich verstehe Lacan so, daß er mit diesen Bezeichnungen zum Ausdruck bringen will, die Frau hat einen negativen weil keinen festen Ort. Man könnte sagen: Im gleichen Zug, in dem sie im imaginären Register männliche Phantasien evoziert und zu erfüllen verspricht, verweist sie immer auch, durch ihre Beweglichkeit, durch ihren Entzug aus dem Phallischen, auf die Fluchtlinie, auf die Begrenzungen eines Feldes des Begehrens. Sie existiert deshalb nicht, weil sie einen unstabilen Platz innerhalb der Norm einnimmt, und weil sie gleichzeitig eine Verortung jenseits der Norm annimmt. Jedoch muß sie sich einer festgelegten Bezeichnung unterordnen, so daß diese Norm sich mit und gegen das Weibliche als Maßstab definieren kann. Als *pas tout* (nicht alles) kennzeichnet die Frau eine Stelle, wo mehr als eine Ordnung zusammenkommt: Sie markiert all das, was überschüssig ist, aus dieser Ordnung hinausdrängt; eine Unmöglichkeit innerhalb des Systems, einen Fluchtpunkt. Als Garant und gleichzeitig als Bruchpunkt fungiert die Weiblichkeit auf zwei Weisen. Wie die britische Filmkritikerin und Lacan-Übersetzerin Jacqueline Rose (1986, S. 219) argumentiert, repräsentiert die Frau somit zwei Dinge - was der Mann nicht ist, d.h. Differenz, und was er aufgeben muß, d.h. Exzeß, *Jouissance*. Innerhalb des von Lacan angebotenen Systems bietet die Entortung der Frau, ihr Oszillieren ihr mehrere Positionen: Zum einen einen Selbstentwurf im Zeichen des Phallus, eben die Ikone der phallischen Verführungskraft, um die es mir die ganze Zeit geht, zum anderen aber auch einen Selbstentwurf jenseits des Phallus, eine *Jouissance*, die das Unmögliche des phallischen Systems aufzeigt, eine *Jouissance*, die auf Exzeß und Selbstverschwendung gerichtet ist.

Danielle Bergeron überträgt Lacans Diskussion von Weiblichkeit auf die Wirkungsgeschichte Marilyn Monroes, um zu dem Schluß zu kommen, daß auf dem Fundament der prekären Weiblichkeit errichtet das narzißtische Bild der Frau immer auch erschrickt und entsetzt. Man könnte an Freuds *Besprechung des Medusenhauptes* (1940) als Sinnbild für das weibliche Geschlecht denken, an den Schreck, der von der Vervielfältigung des Penissymbols, die in dem Schlangen-

haupt repräsentiert wird, ausgelöst ist. Die Vervielfältigung, so Freud, ersetzt das Fehlen des einen Penis - die Frau ist eben nicht *pas tout* sondern *encore*. Während Freud sich dafür interessiert, daß der erschreckende Anblick eigentlich eine Milderung des Grauens darstellt, betont Bergeron den gegenläufigen Aspekt. Denn sie fügt hinzu, gerade auf Grund der Tatsache, daß ihr narzißtisches Bild in all seiner Schönheit den Betrachter entsetzt, konnte Marilyn Monroe, die Verkörperung von Weiblichkeit schlechthin, in ein und demselben Zug sowohl Schmeichlereien als auch heftige Ablehnung hervorrufen. Betrachtet man nochmals das Abschlußbild der Gesangsnummer „Diamonds are a girls best friend“ so stellt das von Diamantbändern statt Schlangen umrahmte Gesicht dieser Ikone der Verführung tatsächlich gleichzeitig ein stabilisierendes und beunruhigendes weibliches Gesicht dar.

Im Zuge ihrer Deutung versteht Bergeron Monroes Leben als die Suche nach einem Wort, nach einem Signifikanten, der angemessen genug gewesen wäre, um diese weibliche, aber fremde *Jouissance* anzuerkennen, für die ihr Körper die erstaunte Gestalt wurde. Die Ikone Marilyn Monroe stellt für sie die Tatsache dar, daß ein Teil des Realen, der durch den Signifikanten nicht durchgestrichen ist, als Rest bleibt, anwesend ist oder wieder zurückkehrt; ein Jenseits des Verbotenes, eine *Jouissance*, die anders ist als jene sexuelle *Jouissance*, die von der symbolischen Ordnung erlaubt und gefördert wird. Denn was Lacan *Jouissance* nennt, ist das, was das Subjekt verliert, indem es in die Sprache eintritt, d.h. das Recht, seine Lebenswelt und sein Liebesobjekt zu benutzen, auszunutzen und zu mißbrauchen auf der radikalen, insistenden Suche nach Befriedigung. Gerade dieser Verlust, bzw. die Aufgabe dieser *Jouissance* bewirkt Begehren, und Begehren verlangt danach, anerkannt zu werden.

Als Beispiel dafür, wie Monroe gerade diese Vorstellung einer weiblichen *Jouissance* jenseits des Phallus verkörpert, ist die Gesangsszene aus *Niagara* bezeichnend. Rose, untreue Ehefrau des eifersüchtigen George Loomis, tritt aus dem Motelzimmer heraus zu den jungen Leuten, die eine Party feiern. Auf ihre Bitte hin, legt der Diskjockey ihre Lieblingsplatte mit dem Lied *Kiss* auf, und nachdem Rose, weil sie den Blick ihres Ehemannes hinter der Jalousie ihres Motel-

zimmers ahnt, das Angebot zum Tanzen ablehnt, begibt sie sich zu dem Ehepaar, mit dem sie sich während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Niagara angefreundet hat. Neben ihnen auf einer Treppe sitzend singt Rose Loomis mit der Platte, doch eigentlich immer ein ganz klein wenig an der Tonspur der Aufnahme vorbei. Dabei schaut sie weder in die Kamera, noch ist ihr Blick auf irgendeinen bestimmten Adressaten gerichtet. Sie singt selbstgenügsam für sich, bis der eifersüchtige Ehemann aus dem Zimmer gestürzt kommt, die Platte vom Plattenspieler herunterreißt und zerbricht.

In dieser Szene werden die beiden Aspekte des Sex-Symbols, der Ikone weiblicher Verführungskraft deutlich, die gleichzeitig den phallischen Signifikanten verkörpert und eine *Jouissance* jenseits des Phallus zum Ausdruck bringen muß, was ich aporetisch nannte, weil ihr Konflikt nie aufgelöst werden kann. Diese Rose Loomis *qua* Marilyn Monroe ist ein ambivalentes Objekt des Begehrens. Ihre weibliche Sexualität wurde zwar den kulturellen Verboten unterworfen, den Erziehungspraktiken und Werten ihrer Zeitgenossen angepaßt. Als Objekt einer Phantasiebefriedigung birgt sie jedoch auch die Gefahr, genau das zum Ausdruck zu bringen, was sie tilgen, beschwichtigen, ausgrenzen soll. Ihr Körper inszeniert die Möglichkeit, das Begehren wieder zurückführen zu einer gnadenlosen Befriedigung - zu jenen ungebundenen enthemmten sexuellen Trieben, zu jenem gewaltsamen Genuß, zu der Insistenz der archaischen *Jouissance* des Realen (Žižek 1991). Dies ist das Gegenstück zu der phallischen Sexualität als Verbot, die im Dienste kultureller Gesetze stehend, ein gesellschaftliches Leben erst möglich macht. Denn wie Žižek dies ausführt, erlaubt das Symbolische eine partielle *Jouissance*. Das Symbolische setzt sexuellen Genuß an die Stelle der archaischen *Jouissance*. So bietet sich das Sex-Symbol leicht für die kulturelle Herstellung eines idealen Objektes an, wird zu einem Objekt, das zum Konsumieren angeboten wird, eben dem *cheese cake*, der von der amerikanischen Bevölkerung genossen werden kann. Als solch ein ideales Objekt der Befriedigung diente, so Danielle Bergeron, Marilyn Monroe in den imaginären Phantasien ihrer Kultur dazu, jene Verdrängung der Abwesenheit einer anderen *Jouissance* aufrecht zu halten, und durch diese Funktion die Triftigkeit des phallischen Verbotes der *Jouissance* zu garantieren

und den durch den Eintritt in die Sprache bewirkten Verlust zu rechtfertigen.

Anders gesagt - und das geht meines Erachtens aus dieser Szene aus *Niagara* hervor - beruhigt Monroe, indem an ihrem Körper alle politischen Bedrohungen der fünfziger Jahre vermeintlich in einer Debatte über Sexualität entschärft werden konnten: Die Rolle des *pin-up girls* als Verlagerung von politischen Kriegsphantasien in Sexualphantasien. Bezeichnenderweise ist der gewalttätige Ehemann von Rose, George Loomis, ein Kriegsveteran. Gleichzeitig aber faszinierte und desorganisierte diese Ikone. Auf vielfache Weise innerhalb der Hollywood Gesellschaft entortet, verkörpert Monroe immer auch die Bedrohung durch jene andere *Jouissance*, jenes Weibliche an der Grenze des Verbotenen, bezeichnete sie mit ihrem Körper den Bereich der verbotenen *Jouissance*, supplementär (*encore*), weil sie den durch den phallischen Signifikanten autorisierten Genuß überschreitet. Mit dem Sex-Symbol zu spielen, so Bergeron, birgt immer auch das Risiko, einen Funken Erotik in die Ökonomie der Phantasie einzuführen, der nicht als Millimeter auf dem belichteten Filmmaterial gemessen werden kann. Monroe selbst hat einmal erklärt: „Ich empfinde Schönheit und Weiblichkeit als zeitlos. Sie können nicht erzwungen, entworfen werden, und Glamour kann nicht hergestellt werden, weil er auf Weiblichkeit beruht“ (Dyer, S. 61). Hier sind wir wieder bei der von mir mehrfach angesprochenen Aporie: Der völlig im Symbolischen neuentworfene Star siedelt seine Wirkungskraft in einer Funktion, dem Weiblichen an, das völlig im System verortet dieses dennoch sprengt. Sie ist ein Konstrukt der Hollywood Fabrik und gleichzeitig gänzlich jenseits solchem Konstruiertsein. *In-frame* kann weibliche *Jouissance*, kann das phallisch Weibliche gleichzeitig den *frame* auch aufbrechen, etwas zum Ausdruck bringen, was *off-frame* liegt - ein reiner Exzeß, der sich jeglicher Herrschaft entzieht. Diese Wirkungskraft der so berühmten Ikone der Verführung der fünfziger Jahre können wir in den 90er Jahren vielleicht eher genießen als frühere feministische Kritikerinnen, die Monroe immer als dummes Opfer der Kultur- und Filmindustrie sehen wollten (Mellen 1973).

Aber von einem Begehren bewegt zu sein, das einen an die Grenzen des Repräsentierbaren führt, auf der Suche nach einer *Jouissance*,

die vom Symbolischen ausgegrenzt und verboten wird, mag sie zwar in einen Bereich führen, wo weibliche Subjektivität und Kreativität entdeckt werden können. Es ist aber auch jener Weg zum Tod, von dem Lacan in Verbindung mit der *Jouissance* immer gesprochen hat. Monroes Funktion als Sex-Symbol, über das transgressive Erotik gesäubert in ein Körperzeichen eingefangen werden konnte, verschleiert nur, wie sehr Monroe die weibliche *Jouissance* als das, was von der symbolischen Kultur verboten, zensiert, umkodiert, umgeleitet werden muß, in Szene gesetzt hat. Und indem sie das Verbotene, Unterdrückte an ihrem Körper inszenierte, wurde sie selbst unwillkürlich in den Bann des Todes gezogen. So ist es natürlich äußerst unheimlich - und auch mit dieser Bezeichnung verweise ich auf Freud zurück, der das Unheimliche (1919) als verhängnisvolle, unausweichliche Rückkehr des Altbekanntes verstand - daß Monroe in *Niagara*, genauer in dem ersten Film, in dem sie die Hauptrolle spielte, in dem Film, für den ihr neues Image entworfen wurde, daß sie hier die schöne Leiche spielte, ein Schicksal, das sie dann am eigenen Leibe vollziehen mußte oder wollte.

Nach dem Ausbruch an Gewalt, den George Loomis während der Party im Motel gezeigt hat, bittet Rose ihren Liebhaber, den Ehemann endlich zu töten. Als die Polizei ihr die Leiche zeigt, die im Fluß unter den Niagara-Fällen aufgefischt wurde, erleidet sie einen Nervenzusammenbruch, denn sie sieht vor sich nicht den toten Ehemann, sondern den Liebhaber. Nachdem sie aus dem Krankenhaus entlassen wird, versucht sie ihrem Ehemann, dessen Rache sie fürchtet, zu entkommen, doch dieser fängt sie an der zentralen Bushaltestelle ab. Sie flieht in den Turm, dessen Glocken ihr Lieblingslied *Kiss* spielen sollten, als Zeichen von ihrem Liebhaber, das der Mord am Ehegatten erfolgreich war. Nun wird sie unter den Glocken von George Loomis selbst erwürgt.

Diese Leiche können wir als tropische Figur für zweierlei Aussagen lesen: Zum einen als Allegorie dessen, was an gefährlicher weiblicher Sexualität gebändigt, abgetötet und ausgegrenzt werden muß, damit die phallische Kultur ihre Stabilität erhalten kann. Das ist auch die Lektüre, die der Film *Niagara* anbietet. Nachdem der Held diese *femme fatale*, diese wankelmütige, untreue Frau (und wieder denken

wir an Carmen), die ihn stets erotisch anregte, ihm aber gleichzeitig auch die Grenzen seiner erotischen Befriedigungsfähigkeit aufzeigte, indem ihr Begehren durch ihn nie erfüllt werden konnte - nachdem er diese Ikone der Verführung zur Leiche gemacht hat, ist sein Begehren gestillt, seine durch die Frau hervorgerufene Unruhe gebändigt. Bezeichnenderweise waren es die ihr Lieblingslied spielenden Glocken, die sie im Krankenhaus wissen ließen, daß George von ihrer Beteiligung an seinem Mordversuch weiß. Er ließ dieses Lied trotz des Wandels der Ereignisse spielen, weil er erfahren hatte, daß es als Signal zwischen Rose und ihrem Liebhaber fungieren sollte. Wissend, daß sie von seinem Überleben weiß, nutzt er das Lied, um ihr eine andere als die erwartete Botschaft zu überbringen, nämlich daß er statt des Liebhabers auf sie wartet. Diese Glocken sind zudem aber auch Index für das Lied, das für ihn deshalb immer eine Kränkung war, weil es ihn aus ihrem Genießen ausschloß, wie ich für die frühere Szene bereits dargestellt hatte. So ist es bezeichnend, daß die Tötung der Frau auf der Bildebene durch schweigende Glocken verdoppelt wird. In diesem stillen Raum kann George Loomis seiner Frau Rose dann endlich sein Liebesgeständnis machen.

Diese schöne Leiche ist zum anderen aber auch eine Metapher für das Leben Monroes, für die Abtötung ihrer *Jouissance*, die auf etwas jenseits des Phallus gerichtet ist. Monroe fungiert als Warnzeichen, daß solch eine im Zeichen des Phallus stattfindende Beschränkung ihres Begehrens sie zu einem toten Objekt machte. Diese Botschaft – ein Begehren nach dem Tod als Antwort auf die sie abtötende Reduktion auf eine Ikone – hat Monroe dann, durch wiederholte Selbstmordversuche, unglückliche Ehen, Fehlgeburten, Drogen- und Alkoholsucht zehn Jahre durchgespielt. Und - darin liegt das absolut Makabre an dieser Filmikone - so wie die von ihr inszenierte weibliche *Jouissance* nie gänzlich eingebunden werden konnte, so bleibt auch ihr Begehren für den Tod ungebunden. Daher die anhaltende Fülle an Büchern, deren Versuche, ihren Tod zu deuten (wie jüngst die Biographie von Donald Spoto) diese Leiche endlich zum Stillhalten bringen möchten, sie aber eigentlich nur jedes Mal wieder neu beleben. Bergeron kehrt, wie so viele andere, die sich mit der Wechselwirkung zwischen der Biographie und der ästhetischen Wirkung dieser so zwie-

spältigen Ikone weiblicher Verführungskraft beschäftigen, immer wieder zu der Frage zurück, ob Monroe mit ihrem Selbstmord nicht etwa nachträglich die symbolische Hinrichtung von Norma Jean unterschrieben hat? Auf diese an sich aporetische Frage kann sie nur mit der Feststellung ihres eigenen Begehrens als Betrachterin antworten, nämlich mit der Feststellung ihrer eigenen Schaulust, von der ich zugeben muß, daß auch ich sie teile: Aus der aporetischen Verschränkung von Selbstentwurf und Selbstaufgabe, von symbolischer Tötung und deren Korrelat im realen Selbsttötungsbegehren überlebt für uns nachträglich das Bild der mit ihrer weiblichen Verführungskraft sinnlich und gleichsam selbstironisch spielenden Marilyn; der Inbegriff des Phallischen, welcher in seine eigene Parodie umkippt, so daß im gleichen Moment, in dem Monroe die phallischen Phantasien des Betrachters zu erfüllen scheint, ihr Begehren- und somit auch das ihrer Betrachter - als auf einen anderen Ort gerichtet auftauchen kann.

Literaturverzeichnis

Baker, Roger: *Marilyn Monroe*, New York 1990.

Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957.

Bergeron, Danielle: „Marilyn Monroe and Feminine Jouissance“. Vortrag auf der MLA in New York, 1992.

— „Femininity“. In: *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Ed. Elizabeth Wright, Oxford 1992a.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Kunstmann Verlag 1994.

Derrida, Jacques: *Dissémination*, Paris 1972.

Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London 1987.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: *Gesammelte Werke XII*, Frankfurt a.M. 1919, S. 229-268.

— „Jenseits des Lustprinzips“. In: *Gesammelte Werke XIII*, Frankfurt a.M. 1920.

— „Das Medusenhaupt“. In: *Gesammelte Werke XVII*, Frankfurt a.M. 1949, S. 45-58.

Kofman, Sarah: *Conversions. Le Marchand de Venise sous le signe de Saturne*, Paris 1987.

Kramer, Fritz: *Bikini oder die Bombardierung der Engel*, Frankfurt a.M. 1983.

Lacan, Jacques: *Encore. Le Seminaire XX*, Paris 1975.

McCann, Graham: *Marylin Monroe*, Oxford 1988.

Mellen, Joan: *Marilyn Monroe. Ihre Filme - ihr Leben*, München 1973.

Riese, Rendall und Neal Hitchens: *The Unabridged Marilyn*, New York 1987.

Rose, Jacqueline: *Sexuality and the Field of Vision*, London 1986.

Spoto, Donald: *Marilyn Monroe. The Biography*, London 1993.

Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge/Ma. 1991.