WeissBlond. Das Haar, der Star. In: Ullrich, Wolfgang und Vogel, Juliane (Hg.) (2003): Weiß. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag 2003, S. 103-144

Michaela Krützen

WeißBLOND. Das Haar, der Star

Es ist der 15. September 1954. Seit den frühen Morgenstunden haben sich mehrere tausend New Yorker auf der Lexington Avenue versammelt; es hat sich herumgesprochen, dass hier, an der Ecke zur 52. Straße, Dreharbeiten zu einem großen Hollywoodfilm stattfinden werden. Von ferne können die Schaulustigen beobachten, wie der Regisseur seiner Hauptdarstellerin die Szene erklärt. Laut Drehbuch soll sie mit ihrem Partner die Straße entlanggehen und auf dem vergitterten Luftschacht der U-Bahn stehen bleiben. Der Fahrtwind der unterirdisch passierenden Waggons wird dann ihr Kleid erfassen. Der Regisseur führt gestenreich vor, wie die Schauspielerin den kühlen Windzug genießen soll. Sie muss lächeln und dabei ihren hochwirbelnden Rock mit beiden Händen festhalten. Endlich wird die Probe beendet, die Klappe geschlagen. Auf Kommando schlendern die beiden Darsteller los, bleiben an der markierten Stelle stehen. Jetzt beginnt die Windmaschine im Schacht zu blasen. Der Rock fliegt hoch, die Menge johlt, die Schauspielerin strahlt, der Regisseur ruft: »Cut!«

Diese Szene, die später noch einmal im Studio nachgedreht werden muss, ist Motiv des wohl berühmtesten Standfotos der Filmgeschichte. Marilyn Monroe posiert für die von Billy Wilder inszenierte Komödie THE SEVEN YEAR ITCH. In diesem Film spielt sie ein ausdrücklich namenloses ›Mädchen‹, das ohne eigenes Zutun ihren Nachbarn an den Rand eines Nervenzusammenbruchs treibt. In der Hitze des sommerlichen New York versucht der Strohwitwer Richard verzweifelt, seine sexuellen Bedürfnisse zu unterdrücken und seiner Frau treu zu bleiben. Marilyn verkörpert – im wahrsten Sinne des Wortes – die Versuchung.

Standbild zu THE SEVEN YEAR ITCH (Marilyn Monroe, Tom Ewell)

Die Schauspielerin ist zum Zeitpunkt der Aufnahme 28 Jahre alt; das ›Mädchen‹ ist die fünfte von zehn Hauptrollen, die sie in ihrem Leben spielen wird. Das Standfoto auf dem Luftschacht bildet die Monroe auf dem Höhepunkt ihrer Karriere ab. Es zeigt den Star in einer Halbtotalen, von Kopf bis Fuß. Der Blick des Betrachters schweift, dem Luftzug folgend, von Fuß bis Kopf: über die offenen Schuhe, die leicht angewinkelten Beine, das aufgebauschte Kleid, die ausgestreckten Arme, das tief ausgeschnittene Dekolleté, die glatte Gesichtshaut, die runden Ohrringe, die strahlenden Zähne, bis hin zur kunstvoll zerzausten Frisur. Und der aufmerksame Beobachter sieht: Abgesehen vom roten Mund ist all dies weiß, ausgesprochen weiß. Sogar das lockige Haupthaar der Darstellerin ist von dieser unbunten Farbe. Allerdings nur auf den ersten Blick und nur bei einer schwarz-weißen Reproduktion.

Handbücher der Friseurkunde erklären, dass weiße Haare bei Albinos und bei älteren Menschen zu finden sind. Albinos kommen im Hollywoodkino nicht vor, und auch alte Menschen spielen in diesen Produktionen meist nur Nebenrollen. Im Film ist diese hellstmögliche aller Haarfarben aber keine Laune der Natur, sondern Bedeutungsträger. Das weiße Haupt ist Großmüttern und Greisen, Zauberern und Weisen vorbehalten. Solche Rollen hat Marilyn nie gespielt. Ihr Haar hat auch einen für diese Parts ungeeigneten Farbton: Es ist nicht schlohweiß, genau genommen noch nicht einmal weiß. Es ist weißblond.

Weißblond ist ein besonderes Weiß. Es ist nicht so weiß wie Schnee, auf keinen Fall weißer als weiß. Der von dieser Haarfarbe faszinierte Ernest Hemingway beschreibt es in seinem posthum veröffentlichten Roman GARDEN OF EDEN als »fast tonloses Silber«. Im Detail erläutert er den Färbevorgang; das Haar werde im Verlauf des chemischen Prozesses »hell wie Elfenbein«, so »weiß wie die Rinde einer jungen Birke«.[1] Weißblond ist aber nicht nur ein besonderes Weiß; es ist auch ein besonderes Blond: Es ist blonder als aschblond, sommerblond, goldblond, rotblond, sandblond, honigblond, kupferblond, erdbeerblond. Weißblondes Haar ist sozusagen vor blondestem Blond.

Weißblondinen

Im Lauf der nun über hundertjährigen Filmgeschichte hat es Hunderte von Blondinen auf der Leinwand gegeben: Mary Pickford, einer der ersten Stars überhaupt, war bekannt als ›America's Sweetheart‹ und als das ›Mädchen mit dem goldenen Haar‹. In den späten zwanziger Jahren erstrahlte das Blond von Mae Murray und Blanche Sweet auf der Leinwand. Greta Garbo war blond, wie auch ihre direkte Konkurrentin Marlene Dietrich; die sogar die Gefahr des ›blonden Gifts‹ besang: »Nimm dich in Acht vor blonden Frauen ...« Veronika Lake war erfolgreich in den vierziger Jahren, Doris Day in den Fünfzigern und frühen Sechzigern. Zur gleichen Zeit besetzte Hitchcock seine Rollen mit den Blondinen Grace Kelly, Tippi Hedren, Kim Novak und Eva Marie Saint. Goldie Hawn ist eine prominente Blondine der siebziger Jahre, Sharon Stone sorgte in den Achtzigern für Furore. Meg Ryan, einer der großen Stars der neunziger Jahre, trägt bis

[1] Ernest Hemingway: *Der Garten Eden*, Reinbek 2001, S. 185, 220, 107.

Betty Grable

heute ein mehrfarbiges Strähnchenblond. Reese Witherspoon hat zu Beginn des neuen Jahrtausends einen Vertrag für LEGALLY BLONDE II ausgehandelt, der sie zu einem der bestbezahlten Stars der Gegenwart macht.

Und doch haben nur wenige Darstellerinnen des Hollywoodkinos weißblonde Haare getragen. Es fällt auf, dass sich der Zeitraum, in dem Weißblondinen relevant waren, auf drei Dekaden beschränken lässt. Vor 1930 und nach 1960 spielt diese Haarfarbe keine herausragende Rolle. In jedem der drei dazwischenliegenden Jahrzehnte kann eine führende Weißblondine ausgemacht werden.

In den vierziger Jahren hatte jedes Studio seine Platinblondine: Marion Martin war bei *Radio Keith Orpheum (RKO)*, Betty Hutton bei *Paramount*, Lana Turner bei *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)* und Betty Grable bei der *20th Century Fox*. Diese vier Darstellerinnen trugen das Weißblond aber nicht während ihrer gesamten Karriere, auch wenn sie meistens hellblond waren. Außerdem sind sie eher für ihre Fotos als für ihre Filme bekannt. Betty Grable kann sogar als ausgesprochener Pin-up-Star bezeichnet werden, als so genannter *cheesecake*.

Zum Filmstar hingegen mauserte sich ein Pin-up der fünfziger Jahre: Marilyn Monroe, die berühmteste Weißblondine. Sie

Jayne Mansfield

löste die zehn Jahre ältere Betty Grable, die vom Studio als »verbraucht« bezeichnet wurde, bei der *20th Century Fox* ab und übernahm sogar deren Garderobe auf dem Studiogelände.[2] 1953 spielten beide noch fast gleichberechtigt in der Komödie HOW TO MARRY A MILLIONAIRE; nach diesem Film hat Grable aber nur noch zwei Rollen übernehmen können. Das Karriereende des Pin-ups fällt also zeitlich mit Monroes kometenhaftem Aufstieg zusammen.

Monroes Erfolg führt Mitte der fünfziger Jahre zu zahlreichen Imitationen: Ihre bekannteste Kopie, Jayne Mansfield, spielte 1956 ihre erste Hauptrolle. Weitere Nachahmerinnen Marilyns waren Diane Dors und Mamie Van Doren, die allerdings nie in einem erfolgreichen Film auftraten. Höhepunkte ihrer Karrieren sind Fotos im PLAYBOY; sie sind sozusagen ›nacktere‹ Pin-ups. Die Hierarchie zwischen Original und Kopie ist die ganz spezifische ›weißblonde Konstellation‹ der fünfziger Jahre – des letzten Jahrzehnts des Studiosystems, in dem Hollywood mit dem Breitwandformat *CinemaScope* und der »Röte des Rots von Techni-

[2] Barbara Leaming: Marilyn Monroe. Die Biographie jenseits des Mythos. München 1998, S. 96.

color« (Hartmut Bitomsky) gegen das neue Medium Fernsehen ankämpfte.

Eine erste ›weiße Welle‹ rollte aber schon, als das Rot auf der Leinwand noch ein Grauton, als das projizierte Bild noch schwarz-weiß war. Sie erfasste die Coiffeure in den dreißiger Jahren, im *golden age* des Studiosystems. Für FASHION OF 1934 ließ Choreograph Busby Berkeley gleich fünfzig Tänzerinnen mit bleichen Perücken ausstatten. Aber nicht nur die namenlosen *chorus girls* erhielten den neuen Look: In dieser Zeit entstehen Dutzende von *publicity stills* mit weißblond gefärbten Stars. Neben Joan Crawford erblondeten Betty Davis, Carole Lombard, Joan Blondell, Constance Bennett, Ginger Rogers, Miriam Hopkins, Alice Faye und Marion Davies.

Sogar die göttliche Garbo, an der sonst keine modischen Experimente zugelassen wurden, hat sich 1932 für einen Film eine wasserstoffblonde Perücke aufsetzen lassen. Aber eben nur für einen Film. Dieser trägt bezeichnenderweise den Titel AS YOU DESIRE ME und handelt von einer an Amnesie leidenden Sängerin. Die weißblonden Haare trägt Garbo nur in den Teilen des Melodramas, in denen sie an Gedächtnisverlust leidet und sich den Wünschen eines Mannes fügt. Kaum ist ihre wahre Identität als Gräfin aufgedeckt, wird das Haar dunkler. Diese dezentere Tönung hatte Bestand: Bei der nächsten Produktion – QUEEN CHRISTINA (1933) – kehrt die Garbo zu ihrer gewohnten Haarfarbe zurück, um bis zu ihrem Karriereende nie wieder weißblond auf der Leinwand zu erscheinen.

Das Beispiel der ›Göttlichen‹ verdeutlicht, dass nur wenige der gerade genannten Darstellerinnen den hellstmöglichen Ton dauerhaft getragen haben. Wie Garbo, so färbten auch Crawford und Davis ihr Haar nach nur einem Film wieder dunkel. In diesen drei Fällen handelte es sich wohl eher um einen *publicity gag* als um den Versuch eines Imagewechsels; die Haarfarbe ist auf die Rolle und nicht auf den Star bezogen. Nur zwei bislang noch nicht genannte Stars dieser Zeit behielten den radikalen weißblonden Look bei. Die eine Darstellerin war Mae West, die ihr Filmdebüt im Oktober 1932 gab und bis 1940 mehrere Kassenerfolge erzielen konnte. Noch vor der schon Vierzigjährigen machte aber eine jüngere Kollegin das Weißblonde zur Mode. Während die Haarfarbe für West nur imageunterstützend war, wurde sie für diesen Star imagebildend: Jean Harlow wurde als »the Platinum Blonde« in die Öffentlichkeit gebracht.

Joan Crawford, Joan Blondell, Constance Benett, Carole Lombard, Alice Faye, Greta Garbo

Zwei Weißblondinen

Jean Harlows Beiname war das Ergebnis einer Werbekampagne, die Multimillionär Howard Hughes, nebenberuflich Besitzer der *Caddo Film Company*, 1930 in Auftrag gab. Die gerade 19-jährige

Harlow spielte zu diesem Zeitpunkt ihre erste Hauptrolle in Hughes' Prestigeproduktion HELL'S ANGELS. Der Produzent schloss einen Fünfjahresvertrag mit der Unbekannten ab und versuchte, sie zum Markenprodukt zu machen:

> Auf der Suche nach einem Werbegag beauftragte Hughes Lincoln Quarberg, Leiter der Werbeabteilung von *Caddo*, sich ein Etikett für die Harlow auszudenken, das so einprägsam und wirkungsvoll sein sollte wie »America's Sweetheart« für Mary Pickford oder »The It Girl« für Clara Bow. Die Einfälle »The Joy Girl« und »The Passion Girl« verwarf Quarberg als bloßen Abklatsch, während »Darling Cyclone« und »Contagious Desire« ihm nicht raffiniert und eingängig genug waren. »Blonde Fury«, »Blonde Landslide« und »Blonde Sunshine« betonten zwar Harlows berühmteste Eigenschaft, brachten sie aber auch nicht richtig zur Geltung. Schließlich prägte er den Ausdruck, der dies tat: »Platinum blonde«.[3]

Die Kampagne ist erfolgreich. »In jeder größeren Stadt wurden 1931 die Schönheitssalons von Zehntausenden von Frauen überrannt, die Platinblond verlangten.«[4] Hughes verleiht Harlow, die er mit einer vergleichsweise kleinen Gage entlohnt, jetzt gewinnbringend an andere Studios. Er vergibt sie inklusive ihres Beinamens: Die *Columbia* übernimmt den für Hughes erdachten Werbegag und geht 1931 sogar so weit, die Komödie GALLAGHER in PLATINUM BLONDE umzutaufen, obschon die Platinblondine nicht im Mittelpunkt des Filmes steht. Harlows Name findet sich im Vorspann erst an dritter Stelle; der ihrer brünetten Kollegin Loretta Young ist vor ihrem aufgeführt.

Die auf Harlows Haar setzende Werbestrategie der *Columbia* erweist sich als erfolgreich. Daher hält auch die *MGM*, zu der Harlow 1932 wechselt und bei der sie bis zum Ende ihrer Karriere unter Vertrag bleibt, an dem schon etablierten Image ihres

[3] Übersetzt nach: David Stenn: Bombshell. The Life and Death of Jean Harlow, New York 1993, S. 66.

[4] Übersetzt nach: Eve Golden: Platinum Girl. The Life and Legends of Jean Harlow, New York, S. 37.

Jean Harlow, publicity still zu DINNER AT EIGHT

neuen Stars fest. Dass Harlow ausgerechnet in dem Film THE REDHEADED WOMAN (1932) die Hauptrolle spielt und sich zu diesem Zweck eine Perücke aufsetzt, ist Teil dieser Strategie. Da der Roman ein Bestseller war, gab es vor Drehbeginn zahlreiche Spekulationen darüber, wer die Titelrolle übernehmen würde. Die Sensation bei der Besetzung mit Harlow bestand für das zeitgenössische Publikum ja gerade darin, dass der blondeste aller Stars ausgerechnet eine Rothaarige darstellte. Nach THE REDHEADED WOMAN – dem »instant box office hit«[5] – kehrte Harlow folgerichtig zu ihrem alten Aussehen zurück; in RED DUST (1932) ist nur der Sand noch rot.

Die Betonung des Weißblonden wird in Harlows darauf folgendem Film DINNER AT EIGHT (1933) noch gesteigert. Hier wird die Haarfarbe des Stars zum Ausgangspunkt der Bildgestaltung. Das bekannteste Standbild, das es damals sogar bis auf das Cover des *Time Magazine* brachte, zeigt Harlow in einem weißen Negligé mit weißer Federboa auf einem weißen Sessel sitzend, in der Hand einen weiß gerahmten Handspiegel. Auch Teppich und Ta-

[5] Samuel Marx/Joyce Vanderveen: Deadly Illusions. Who killed Jean Harlow's Husband?, London 1990, S. 33.

pete dieses Sets sind weiß: »an orgy of white décor – eleven shades in all«.[6] Die Ausstatter des Films, Hobart Erwin und Frederick Hope, schufen für die von Harlow gespielte Figur Kitty ein großes Schlafzimmer, das ausschließlich mit weißen Möbeln bestückt ist. Sie bauten ein so genanntes ›Big White Set‹, das im Studiojargon der *MGM* als BWS abgekürzt wurde: »Darüber hinaus wurden die Nahaufnahmen der weißhäutigen Harlow durch Unmengen weißer Gaze gefilmt. Kein Wunder, dass Kameramann William H. Daniels fast darüber verzweifelte, mit den komplizierten Feinheiten von so viel Weiß an einem Set fertig zu werden.«[7]

Jean Harlow – so lässt sich zusammenfassen – ist der wohl weißeste Star der Filmgeschichte, während die weißblonde Marilyn Monroe sicherlich der größte Filmstar aller Zeiten ist. Beide Darstellerinnen sind über ihre Haarfarbe auf spezielle Weise miteinander verbunden. Wie weit diese Verbindung geht, verdeutlicht eine Erinnerung von Monroes zeitweiliger Nachbarin, Simone Signoret. Die Schauspielerin beschreibt eine sich an jedem Samstag wiederholende *hair dying party* ihrer Kollegin:

> Um ihre Haare platinblond zu färben und die dunklere widerspenstige Spitze [am Haaransatz] wegzubringen, ließ sie auf ihre Kosten eine sehr alte Dame aus San Diego kommen. Diese Dame war eine im Ruhestand lebende Haarbleicherin der Metro-Goldwyn-Mayer. San Diego liegt an der mexikanischen Grenze, und San Diego hatte diese Wasserstoffsuperoxid-Künstlerin als Ruhesitz gewählt. Sie war es gewesen, die Jean Harlow während ihrer kurzen Karriere die Haare blondiert hatte. Zumindest behauptete sie das.[8]

Bei dieser Dame, die ihre »von der modernen Technik längst überholten Wasserstoffsuperoxyd-Fläschchen aus einer alten Einkaufstasche holte«[9], muss es sich um Pearl Porterfield, eine

[6] Howard Mandelbaum/Eric Myers: Screen Deco: A Celebration of High Style in Hollywood, London 1985, S. 34.
[7] Vgl. Barnaby Conrad: The Blonde: A Celebration of the Golden Era from Harlow to Monroe, san Francisco 1999, S. 48.
[8] Simone Signoret: Ungeteilte Erinnerungen, Köln 1997, S. 344.
[9] Ebd.

Jean Harlow

Marilyn Monroe

Färbespezialistin, gehandelt haben. Marilyn Monroe sichert sich nicht nur deren Dienste, sondern besucht auch den gleichen Friseursalon wie Harlow, *Jim's Beauty Studio* auf dem Sunset Boulevard.[10] Sie beschwört über das Ritual des Haarefärbens eine Beziehung zu einer Darstellerin herauf, die ihr erklärtes Vorbild war: »Es war so etwas wie eine durch eine Mittelsperson hergestellte Verbindung zwischen der ersten ›Blondine‹ und der ›Blondine‹, die sie selbst geworden war.«[11] Ist es nur ein Spleen der Monroe, die Erinnerung an Harlow hochzuhalten? Oder gibt es tatsächlich eine Verbindung zwischen diesen beiden Stars, die einer Analyse aus heutiger Sicht standhält?

Der kanadische Anthropologe Grant McCracken unterteilt die Blondinen der Leinwand in sechs Gruppen: Es gibt sonniges, freches, gefährliches, kühles Blond, daneben noch *society* und *bombshell blonde*.[12] Monroe und Harlow gehören der letztgenann-

[10] Vgl. Barnaby Conrad: The Blonde: A Celebration of the Golden Era from Harlow to Monroe, San Francisco 1999, S. 48.
[11] Signoret (wie Anm. 8), S. 347.
[12] Grant McCracken: Big Hair. Der Kult um die Frisur, München 1997, S. 77–96.

ten Gruppe an. Doch was für Gemeinsamkeiten haben die beiden *bombshells*? Was genau unterscheidet sie?

Zwei Statistinnen

Beim Vergleich der Lebensläufe von Jean Harlow und Marilyn Monroe sind mehrere Gemeinsamkeiten in den Anfängen ihrer Biographie festzustellen. So sind beide schon als Teenager aus ihrem Umfeld ausgebrochen, und zwar auf dem damals für ein Mädchen einzig möglichen Weg: Sie heirateten (vgl. Abb. 3 im Bildteil). Harlean Carpenter und Norma Jeane Baker waren erst 16 Jahre alt, als sie vor den Altar traten. Der Weg zu einem Leben als Hausfrau und Mutter schien vorgezeichnet, doch die Ehen endeten rasch. Harlean verlässt ihre Jugendliebe schon nach wenigen Monaten, Norma Jeane lässt sich nach zwei Jahren scheiden.

Als Grund des Scheiterns nennen die Biographen den berufliche Ehrgeiz der jungen Frauen, die versuchen, gegen den Willen ihrer Männer Geld zu verdienen, ja sogar Karriere zu machen. Beide wollten unbedingt zum Film, beide wollten nach Hollywood.

Wie wurde dieser Plan umgesetzt? Harlow – Jahrgang 1911 – und Monroe – Jahrgang 1926 – ziehen nach Hollywood. Sie schaffen es tatsächlich, in Filmen aufzutreten, müssen sich aber mit winzigen Rollen zufrieden geben. Ihre Zukunft ist ungewiss: Beide stehen unter einem gewissen Zeitdruck, da der Durchbruch eines weiblichen Stars in der Regel als Twen stattfinden muss. Noch vor den ersten Filmerfolgen erhalten die beiden Frauen nicht nur einen neuen Namen, sondern auch eine neue Frisur. Beides ist eine Art Positionierung im Showgeschäft, denn der Klang des Namens und die Farbe des Haares wecken bestimmte Erwartungen an das Rollenfach. So wird aus Harlean Carpenter Jean Harlow, aus Norma Jeane Baker Marilyn Monroe – und aus zwei brünetten Frauen werden zwei Blondinen. Das Fotomodell Monroe wird von ihrer ersten Agentin – eine Miss Emmeline Snively – dazu gedrängt, ihr Haar zu bleichen. »Sie war ›im Kommen‹. Nur missfiel der Agenturchefin ihr maus-

Harlean Carpenter, 1927

blondes Haar. Oder sagte sie grausblondes Haar?«[13] Auch Harlow trennt sich von ihrem ›grausblonden‹ Haar und erscheint mit strahlendem Haupt auf dem Set.

Bei den kurzen Auftritten der Anfangsjahre ist die Blondierung hilfreich, da die »Haare stärker leuchten und andere markante Farbeffekte überstrahlen«. Je heller das Haar, »umso größer ist die Reflektion der blonden Lichtgestalt und damit der Aufmerksamkeitseffekt«.[14] Blondinen erstrahlen noch »im Dunkeln, es ist, als ob ständig ein Spot auf sie gerichtet ist. Der Blick wandert immer zum Licht«.[15] Auf dem Set ›leuchtet‹ die im Hintergrund agierende Harlow, und prompt wird sie mehrfach in den *Hal Roach Studios* eingesetzt: Seitdem ihr Haar gefärbt ist, lässt sich die Darstellerin einem Rollenfach zuordnen. In DOUBLE WHOOPEE (1929) entsteigt Harlow einem Wagen, von einem Portier – Oliver Hardy – geleitet. Dessen Kollege – Stanley Laurel – schließt die Tür des Automobils, klemmt dabei ihren Rock ein, sodass er abreißt. Würdigen Schritts, aber im Unterrock schreitet

[13] Joyce Carol Oates: Blond, Frankfurt/Main 2002, S. 243.
[14] Andrea Dittgen: Alles. Die Haarfarbe entscheidet, wohin die Blicke wandern, in: filmdienst 18 (2002), S. 17.
[15] Meike Winnemuth: Generation H_2O_2, in: Cinema 11 (2001), S. 143.

sie Richtung Tür. Harlow ist in diesem Film eine Statistin, die einen großen Auftritt hat.

Um Auftritte dieser Art geht es den beiden Frauen. Harlow und Monroe zeichnen sich zu Beginn ihrer beruflichen Laufbahn durch ein hohes Maß an Entschlossenheit aus. Harlows Beiname »the Platinum Blonde«, »der ihr gebleichtes Haar zum Markenzeichen machte, trifft einen charakteristischen Zug. Er weckt die Vorstellung metallischer Härte, die zu der Entschiedenheit ihrer Willenskraft paßt«.[16] Weißblond ist kein vorsichtiges Honigblond, dessen Färbung unbemerkt bleiben könnte. Harlow und Monroe riskieren viel, legen sich auf eine Haarfarbe und einen Zukunftsentwurf fest. Sie entscheiden sich für weißblondes Haar, weil sie auffallen wollen, weil sie auffallen müssen. Denn sie sind noch keine Stars, sondern lediglich Starlets.

Zwei Starlets

Das weißblonde Starlet signalisiert mit seiner Haarfarbe, wie weit es gehen würde, um Erfolg zu haben: weiter als jede andere, denn ein blonderes Blond gibt es nicht. Damit ist das weißblonde Haar ein Pendant zu Harlows körperbetonten Kleidern, unter denen sie ganz offensichtlich keine Unterwäsche tragen konnte, und zu Monroes hautengen Pullovern, die ihre Brüste betonten. Es korrespondiert mit den tief ausgeschnittenen Kleidern, die beide Frauen trugen, mit dem Schönheitsfleck, den sie in ihr Gesicht malten, mit den provozierenden Fotos, die beide als Unbekannte von sich machen ließen. Kurz: Die weißblonde Farbe ist eine Möglichkeit, sich von Hunderten ebenfalls ehrgeizigen Anfängerinnen zu unterscheiden. Es ist eine Möglichkeit, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Dabei geht es zunächst nicht um die Aufmerksamkeit der Kinogänger, sondern um die der Filmproduzenten. Sie allein entscheiden, ob das Starlet die Chance erhält, ein Star zu werden.

Der Gang zum Friseur ist freilich keine amüsante Freizeitbe-

[16] Karsten Visarius: Jean Harlow, in: epd film 9 (1988), S. 9.

schäftigung; für eine weißblonde Darstellerin ist er sogar ein qualvoller Prozess:

> Nicht dass es eine einfache Aufgabe gewesen wäre, weißblond zu werden. Es gab damals kein einfaches Rezept dafür. Zuerst musste die natürliche Farbe mit einer Kombination aus Hydrogenperoxid und Ammoniak herausgelöst werden, eine Prozedur, die in Jeans Fall ein bis zwei Behandlungen erforderte, da ihr Haar bereits hell war; eine Brünette hätte mehrere Stunden wiederholter Bleichvorgänge über sich ergehen lassen müssen, bis die ganze Farbe verschwunden war. Die Mixtur reizte die Kopfhaut und der Gestank war überwältigend.[17]

Weißblond zu werden erforderte damals das so genannte *double processing*. Der erste Schritt ist die völlige Entfärbung: Danach ist das Haar bezeichnenderweise »dead white«.[18] Dann erst erhält es in einem zweiten Färbevorgang den weißblonden Ton. Insgesamt handelte es sich um eine stundenlange, durchaus schmerzhafte Behandlung, die die Kopfhaut angreift. Permanenter Juckreiz ist eine häufige Folge. Anfang der dreißiger Jahre lässt der Chemiker Lawrence Gelb, Begründer von *Clairol*, ein neues Verfahren erforschen, bei dem das Färben in einem Vorgang erledigt werden kann. Doch auch jetzt bleibt das Blondieren unangenehm; der Vorgang des Färbens ist nicht *nice 'n' easy*, auch wenn der Markenname des berühmten Mittels das versprach.

Friseurhandbücher zwischen 1920 und 1960 verwenden ganze Kapitel darauf, die Kunst des Blondierens zu erklären.

> Die Blondierung wird dadurch bewirkt, daß die in der Rinden- bzw. Faserschicht liegenden Farbkörperchen durch den Sauerstoff oxydiert (verbrannt) werden. Dieser wird von dem mit dem chemischen Zeichen H_2O_2 bezeichneten Wasserstoffsuperoxid bei dem Blondierungsprozeß abgegeben.[19]

[17] Übersetzt nach: Golden (wie Anm. 4), S. 37.

[18] Vgl. Natalia Ilyn: Blonde Like Me. The Roots of the Blonde Myth in Our Culture, New York 2000.

[19] Conrad Knöß/Karl Olig: Der Friseur, Gießen 1951, S. 174.

Da H_2O_2 verwandt wurde, wird die Weißblondine auch als Wasserstoffblondine bezeichnet. Diesem Spitznamen entsprechend lesen sich die Beschreibungen des Arbeitsganges wie Chemielehrbücher; sie enthalten eine Fülle von Formeln und mindestens genauso viele Warnungen. Das Wasserstoffsuperoxid musste vor dem Einsatz verdünnt werden; empfohlen wurde eine sechsprozentige Lösung. Da der Friseur nie sicher sein konnte, welche Konzentration sich tatsächlich in seiner Glasflasche befand, verwenden die Lehrbücher der damaligen Zeit mehrere Seiten darauf, die Anwendung eines Prüfgeräts zu erklären. In den Lehrbüchern werden Rechenaufgaben gestellt: »Aus 30 %igem H_2O_2 sollen 100 ccm 6 %ige Lösung hergestellt werden. Wie viel Konzentrat oder Seife müssen dafür gemischt werden?«[20] Solche Aufgaben musste ein Friseur lösen können, denn schon bei einer zehnprozentigen Lösung drohte der Darstellerin Kahlheit: »Es ist schon oft vorgekommen, daß das Haar bis an die Kopfhaut abgebrochen ist.«[21]

Es ist risikoreich, das Haar weißblond zu färben. Und es ist risikoreich, auf eine Karriere als Star zu hoffen. Das Starlet Peg Entwistle sprang 1932 vom ›Hollywood‹-Zeichen in den Tod. Es ist Arbeit, aufzufallen. Und es ist Arbeit, das Haar weißblond zu tragen. Ständige Pflege war notwendig: Abends wurde Öl aufgetragen, damit das Haar nicht brach. Jede Woche musste der Ansatz nachgefärbt werden, da er sonst bei einem *close up* zu sehen gewesen wäre.

Dieses Nachfärben war außerdem ein nicht zu unterschätzender Kostenfaktor. Jean Harlow verdiente als Komparsin sieben Dollar pro Tag. Für den wöchentlichen Gang zum Friseur musste sie zehn Dollar veranschlagen.[22] Diese unverhältnismäßig hohe Ausgabe ist ebenfalls typisch für das Leben eines Starlets, das außerdem noch in Kleidung investieren muss.

[20] H. Rosenberger: Das Friseur-Fachbuch für Schule und Beruf, Berlin 1999, S. 96.
[21] Anton Höpfl: Das Haar im mikroskopischen Bild, München 1955, S. 47.
[22] Vgl. Golden (wie Anm. 4), S. 37.

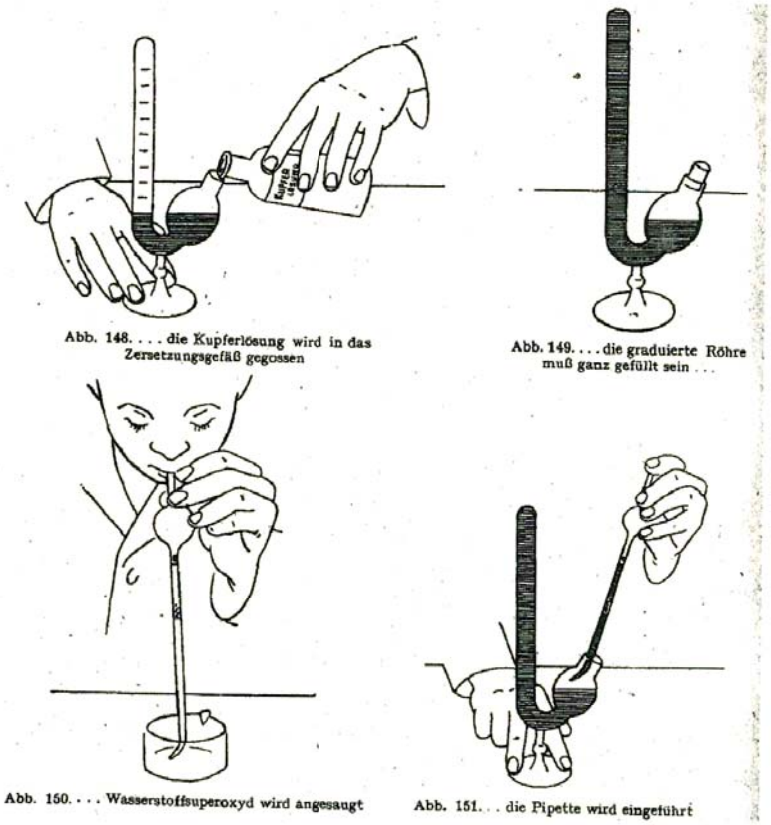


Abb. 148. . . . die Kupferlösung wird in das Zersetzungsgefäß gegossen

Abb. 149. . . . die graduierte Röhre muß ganz gefüllt sein . . .

Abb. 150. . . . Wasserstoffsuperoxyd wird angesaugt

Abb. 151. . . die Pipette wird eingeführt

Prüfgerät für Wasserstoffsuperoxid

Zwei Stars

Nach Absolvierung ihrer ersten Hauptrolle in HELL'S ANGELS ist Jean Harlows Karriere keineswegs gesichert, auch wenn ihr Auftritt bei der Premiere eines Stars würdig war: Sie kam mit gebührender Verspätung und am Arm des Produzenten, erschien mit weißem Haar und im weißen Pelz. Doch 1931 scheint es, als sei sie nur »the last year's blonde«.[23] Schließlich sind die eigentlichen Stars von HELL'S ANGELS die Flugzeuge; im Mittelpunkt

[23] Ebd., S. 74.

des Dramas stehen nicht Liebeshändel, sondern die aufwendig gedrehten Luftkämpfe. Harlow bleibt Beiwerk und gerät als solches in Vergessenheit, zumal Hughes nicht mit ihr dreht, sondern sie verleiht.

Erst die Ausleihe an *Fox* und *Columbia* bringt Harlow in die erste Reihe: 1931 spielt sie eine Hauptrolle in GOLDIE und PLATINUM BLONDE. Einen neuen Status bekommt Harlow dann durch ihren Vertrag mit der *MGM*. Dieses Studio will sie nicht nur zum Star machen – es hat auch die Mittel dazu. 1933 kommen gleich drei *MGM*-Filme mit ihr in die Kinos: HOLD YOUR MAN, DINNER AT EIGHT und BOMBSHELL. Die Neuverpflichtung dreht sozusagen im Akkord und erhält prompt eine der begehrten fünf Suiten auf dem Studiogelände; die *MGM* stuft sie offenbar als Spitzenkraft ein. Die öffentliche Anerkennung folgt: Im September 1933 drückt Jean Harlow ihre Hände in den Zement vor *Grauman's Chinese Theatre* – ein Vorrecht, das anerkannten Stars vorbehalten ist.

Marilyn Monroe muss ebenfalls einen Rückschlag verkraften, bevor sie endgültig zum Star aufsteigt. Ihr erster Vertrag mit der *20th Century Fox* wird nach nur zwei Auftritten nicht verlängert. Monroe spielt kleinste Rollen, scheitert bei der *Columbia*, und schafft es erst 1950, einen längerfristigen Vertrag abzuschließen. Jetzt endlich ist die *20th Century Fox* bereit, sie als Star aufzubauen. 1952 dreht sie HOW TO MARRY A MILLIONAIRE mit zwei weiblichen Co-Stars, 1953 GENTLEMEN PREFER BLONDES mit nur noch einem weiblichen Co-Star. Kurz nach der Premiere dieser Komödie darf Marilyn Monroe ihre Hände in den Zement vor *Grauman's Chinese Theatre* drücken; genau zwanzig Jahre nach ihrem Vorbild Jean Harlow.

Im Grunde spielt Monroe stets den gleichen Frauentyp, unabhängig vom *setting* des Films. Welchen Vorteil aber hat diese Gleichförmigkeit, und was hat sie mit dem weißblonden Haar zu tun?

Dass Kontinuität notwendig ist, hängt mit dem Warencharakter des Kinos zusammen. Anders als bei anderen Waren kann der Preis für einen Kinobesuch nicht an die Herstellungskosten eines Films gekoppelt werden. Nur eine Steigerung der Zuschauerzahlen, nicht die des Eintrittspreises, kann die Gewinne steigern. Der

Star ist ein Markenprodukt; er ermöglicht als »marker of quality« die Einschätzung eines noch nicht gesehenen Filmes. Wer das Ticket zu einem neuen Harlow-Film löste, wusste ziemlich genau, was ihn erwartet.

Zur Zeit des Studiosystems schließt das Kontinuitätsversprechen die Haarfarbe mit ein: einmal weißblond, immer weißblond. Julia Roberts kann heutzutage mal mit wallenden Locken, mal mit strenger Hochsteckfrisur erscheinen; Jean Harlow konnte das nicht. Sie musste die einmal von ihr gewählte Haarfarbe über lange Jahre beibehalten. Harlow und Monroe waren festgelegt auf ein ganz bestimmtes on screen image. Dieses Image wird von vier zentralen Begriffen bestimmt: Dummheit, Geld, Sex und Unschuld.

»Not very bright«: Dummheit

Als Dolly, alias China Doll, ist Jean Harlow in CHINA SEAS mit Schmuck behangen wie ein Christbaum; als Kitty beschimpft sie ihren Mann in DINNER AT EIGHT in übelster Weise. Der kontert: »After I picked you out of the gutter, that's the thank I get.« Die Herkunft aus der Gosse ist Harlows Figuren anzumerken: Widersacherinnen werden auch schon einmal mit einem Kinnhaken niedergestreckt – zu sehen in HOLD YOUR MAN (1933). So handelt keine Dame. Ob sie wie eine Lady aussehe, befragt Dolly ihre Zofe. Die antwortet entrüstet: »No, Miss Dolly. I've been with you all too long to insult you that way.«

Jean Harlow hat fast ausnahmslos unkultivierte Frauen dargestellt; außerdem sind sie ungebildet. Ihre Suzys und Rubys sprechen mit breitem Akzent, machen grammatikalische Fehler und haben einen einfachen Wortschatz. In THE GIRL FROM MISSOURI erklärt Edith: »I know my English is lousy.« Harlows Figuren wissen um ihre Grenzen. Sie gehöre eben zu den »common people«, bemerkt Dolly lakonisch in CHINA SEAS und überlässt das Tontaubenschießen den Damen der *upper class*, an deren Gespräch sie sich nicht beteiligen kann.

Wie gewöhnlich die von Harlow gespielten Frauen sind, wird mehrfach durch die Gegenüberstellung mit eleganten und kultivierten Konkurrentinnen verdeutlicht, besetzt mit den *sophistica-*

ted ladies der dreißiger Jahre. In CHINA SEAS verkörpert Rosalind Russell ihre Gegenspielerin, Mary Astor übernimmt diesen Part 1932 in RED DUST. Ein perfektes Gegenüber ist Myrna Loy, spezialisiert auf schlagfertige Damen der oberen zehntausend. Sie spielte 1936 gleich zweimal Harlows Opponentin – in LIBELED LADY und WIFE VS. SECRETARY. Nur in dieser Komödie, die gegen Ende ihrer Karriere gedreht wurde, darf die Weißblondine eine in ihrem Beruf erfolgreiche Chefsekretärin spielen, die hervorragende Arbeit leistet.

Beruflichen Ehrgeiz hat ansonsten keine Harlow-Figur. Einige dieser *girls* schaffen es aber, einen reichen Mann zu heiraten. Kitty aus DINNER AT EIGHT ist eine solche Neureiche. In der letzten Sequenz des Films beginnt sie ein Gespräch mit der gewichtigen Schauspielerin Carlotta Vance, gespielt von der Komödiantin Marie Dressler: »I was reading a book the other day.« Carlotta hält inne – ein *double take*. Sie staunt: »Reading a book?« Kitty plaudert unbeirrt weiter: »Yes, it's all about civilization or something, a *nutty* kind of a book. Do you know that the guy said that machinery is going to take the place of every profession?« Daraufhin mustert Carlotta die nur leicht bekleidete Kitty von Kopf bis Fuß und spricht den Schlusssatz des Films: »Oh, my dear. That's something *you* need never worry about.«

Im Unterschied zu Harlows Figuren sind die der Monroe nicht vulgär. Sie verteilen keine Kinnhaken, fluchen nicht und wissen sich zu kleiden. Aber auch sie sind ungebildet. Mit einem Buch in der Hand sieht man nur eine Figur der Monroe – das Mannequin Pola in HOW TO MARRY A MILLIONAIRE – und die hält es falsch herum. Das ›Mädchen‹ erkennt klassische Musik in THE SEVEN YEAR ITCH daran, dass ›keiner singt‹; von Rachmaninow hat sie noch nie gehört – geschweige denn von dessen zweitem Klavierkonzert, mit dem ihr Nachbar sie verführen will. In GENTLEMEN PREFER BLONDES hat Lorelei keine Ahnung, wo Paris liegt; mit großen Augen lernt sie, was ein Diadem ist, und jubelt: »Man setzt es sich aufs Haar!«

Komödiantische Szenen dieser Art verdeutlichen einen wichtigen Unterschied zwischen den beiden Weißblondinen: Während Unbildung bei der Harlow zeigen soll, dass sie keine Lady ist, wird sie bei Monroe als Zeichen von Naivität eingesetzt. Anders als Harlow spielt Monroe einfältige Frauen, denen gar nicht klar ist, dass es ihnen an (Aus-)Bildung mangelt. Das zeigt sich schon in ihren frühen Filmen. In MONKEY BUSINESS ist sie als Miss Laurel nicht in der Lage, die einfachsten Aufträge ihres Chefs zu erfüllen. Dass sie ihren Job als Sekretärin nur wegen ihres Aussehens behält, ist ihr aber überhaupt nicht bewusst. Regelrecht ausgestellt wird die Naivität ihrer Figur in SOME LIKE IT HOT. Sugar Kane lässt sich einreden, ein meterlanger Fisch sei ein Hering, um sich dann zu wundern, wie man den großen Fisch in die ›winzig kleinen Gläser‹ bekommt. Sie glaubt, dass es Wasserpolo gibt, und bedauert die armen Pferde. Sugar fällt auf durchsichtigste Maskerade, auf den dümmsten Schwindel herein. Die Weißblondine – die Frau mit dem hellsten Haar – erklärt sogar ausdrücklich, nicht allzu helle zu sein: »Not very bright, I guess.«

»Not very bright« ist noch eine schmeichelhafte Umschreibung für die Figuren, die Jayne Mansfield in ihren bekannteren Filmen spielt, die Frank Tashlin Ende der Fünfziger in Szene setzte. So kann die von ihr verkörperte Rita Marlowe in WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER? (1957) kaum einen Satz sprechen; stattdessen quietscht sie hysterisch. Auch die einfachsten Fremdworte sind ihr unbekannt. Diese Figurenzeichnung steht in engem Zusammenhang mit der Haarfarbe. Rita Marlowe ist strohdumm und strohblond. Das bedeutet: Mansfield, aber auch Monroe und Harlow bedienen auf verschiedene Weise das Stereotyp der »dumb blonde« (Richard Dyer). Harlow spielt unkultivierte Frauen, Monroe naive, Mansfield nahezu schwachsinnige.

Dass dies mit der Haarfarbe zusammenhängt, wird durch die Kombination der Stars mit brünetten Frauen verdeutlicht. Nicht nur Harlows Co-Stars, sondern auch die der Monroe sind dunkelhaarig: In HOW TO MARRY A MILLIONAIRE hat die Brünette einen im Grunde simplen Plan, den die beiden Blondinen voller Bewunderung auszuführen versuchen: »I think she is the most intelligent person I've ever met«, wispern sie sich anerkennend zu. Auch in GENTLEMEN PREFER BLONDES muss die Dunkelhaarige den Verstand in die Freundschaft einbringen. Blond bedeutet in diesen Komödien tatsächlich blöd. Und die blondeste Blon-

dine, die Weißblonde, ist zugleich auch die dümmste: »Peroxided hair gave off stupid signals as efficiently as a sign saying: ›I'm a nincompoop.‹«[24]

Dieses Stereotyp ist so stark, dass bis heute mit ihm gearbeitet werden kann. Die braunhaarige Verona Feldbusch, zu deren Image in der ersten Karrierephase Dummheit gehörte, galt wegen ihrer Versprecher als ›dunkelste Blondine Deutschlands‹. Auch in Hollywood wird weiterhin mit dem Klischee der tumben Blondine gearbeitet. Die erfolgreiche Komödie LEGALLY BLONDE bezieht ihren Witz daraus, dass die blonde Hauptfigur Elle nicht so dumm ist, wie alle glauben. Ihr Verlobter trennt sich von ihr, da sie ihm bei seiner Karriere im Weg stehen würde: »Wenn ich Senator werden will, dann muss ich eine Jackie heiraten, keine Marilyn.« Elle ist fassungslos: »Du willst dich von mir trennen, weil ich blond bin?« Sie färbt aber nicht ihr Haar, sondern bewirbt sich in Harvard, um ihn zu beeindrucken. Dort wird sie zum *shooting star*; ihren ersten Fall löst Elle mit ihrem Spezialwissen über Dauerwellen.

Die Blondine ist dumm – aber wenn es drauf ankommt, entwickelt sie ungeahnte Qualitäten. Elle wächst über sich hinaus, weil ihr Verlobter sie verlassen hat; doch als sie ihn zurückhaben könnte, will sie ihn nicht mehr. Sie besinnt sich auf ihren Verstand. Dieser Lernprozess unterscheidet eine blonde Figur der neunziger Jahre von denen der dreißiger und fünfziger. Auch Harlows und Monroes Figuren zeigen Schläue, wenn es darum geht, einen Mann zu erobern. Diese Eroberung ist aber ihr einziges Ziel und der Mann, um den es geht, kein x-Beliebiger. In ihren frühen Filmen spielen die beiden Frauen so genannte *golddigger*: Mädchen, die unbedingt einen Millionär heiraten wollen.

»Blondes never go broke«: Geld

In GENTLEMEN PREFER BLONDES kommt es gegen Ende des Films zu einem *show down* zwischen der Sängerin Lorelei Lee und dem Vater des von ihr auserwählten Millionenerben. Der Vater will seinem naiven Sohn die Augen öffnen: Das *show girl*

[24] Martha Saxton: Jayne Mansfield and the American Fifties, Boston 1975, S. 45.

habe es doch nur auf sein Geld abgesehen. In dieser Auseinandersetzung beweist die sonst so dümmliche Lorelei argumentative Stärke:

> Wissen Sie denn nicht, dass ein reicher Mann und ein hübsches Mädchen vieles gemeinsam haben? Gewiss heiratet man ein Mädchen nicht nur, weil es hübsch ist. Aber man würde es doch als sehr angenehm empfinden. Und wenn Sie eine Tochter hätten, wäre es Ihnen dann nicht lieber, sie würde einen reichen Mann heiraten? Sie wünschten ihr doch bestimmt ein Leben ohne Sorgen und dass sie viele kostbare Dinge besitzt. Und warum nehmen Sie mir übel, wenn ich das auch will?

Fassungslos lauscht der Vater dieser Erklärung: »Sagen Sie, man hat mir doch erzählt, Sie sollen dumm sein. Wie ich sehe, haben Sie sogar Verstand.« Lorelei Lee weiß auch darauf zu kontern: »Ja, aber nur, wenn es brenzlig wird. Die meisten Männer mögen das nicht.«

Lorelei Lee ist ein *golddigger*. Auch Pola in HOW TO MARRY A MILLIONAIRE und Sugar in SOME LIKE IT HOT wollen einen reichen Mann heiraten. Doch Pola bleibt schließlich bei einem hoch verschuldeten Brillenträger, mit dem sie sich vor der Steuerfahndung verstecken muss, und Sugar flieht mit einem stellungslosen Saxophonspieler vor der Mafia. Lorelei Lee ist demzufolge eine Ausnahme im Repertoire der Monroe. Auch wenn ihre Figuren vorgeben, es auf das Geld der Männer abgesehen zu haben, so entscheiden sie sich letztlich für eine Liebesheirat. Bisweilen erwischen sie dabei, sozusagen versehentlich, einen reichen Mann: Das ist der *plot* von LET'S MAKE LOVE (1960). Die Sängerin Amanda weiß nicht, dass es sich bei ihrem neuen Kollegen, der den Millionär Jean Marc Clement auf der Bühne imitiert, um den echten Clement handelt, der nur herausfinden will, ob sie ihn oder sein Geld liebt.

Ähnliche Rollen wie Monroe hat auch Jean Harlow gespielt; bezeichnenderweise ist Anita Loos, Verfasserin des Romans GENTLEMEN PREFER BLONDES, auch Autorin von dreien ihrer Filme. Monroes Lorelei Lee entspricht von der Zielsetzung her Lil Legrende aus THE REDHEADED WOMAN; beide wollen einen rei-

chen Mann und bekommen ihn schließlich auch. Doch ähnlich wie bei Monroe überwiegen auch bei Harlow die Rollen, in denen der *golddigger* seinen ursprünglichen Plan aufgibt: In THE GIRL FROM MISSOURI sucht das Showgirl Edith nach einem Millionär. Tatsächlich heiratet sie auch einen reichen Erben – doch tut sie dies aus Liebe. Auch in PERSONAL PROPERTY (1937), Harlows vorletztem Film, entscheidet sich die bankrotte Witwe Chrystal am Ende für den attraktiven, aber enterbten Bruder des spießigen Millionärs, auf den sie es eigentlich abgesehen hatte. Der Werbetext zu diesem Film verspricht, der Star spiele einen »golddigger with a heart of gold«.

Genau diesem *on screen image* entspricht die Haarfarbe, die Harlow und Monroe tragen. Der *golddigger* – auch der geläuterte – ist blond. Das wird auch in den Filmen der beiden Weißblondinen thematisiert. In der ersten Sequenz von SUZY (1936) schenkt die Titelheldin einer Kollegin eine Hand voll Dollar, da die Show, in der beide auftreten, abgesetzt wird. Die Beschenkte will das Geld nicht annehmen; schließlich seien sie beide jetzt arbeitslos. Aber Suzy lacht: »Don't you worry. Blondes never go broke. Being a Brunette, you wouldn't understand that. But you very seldom catch a blonde in financial trouble. Besides – I have a rich uncle.« Die Kollegin wundert sich: »But you never told me you had any relatives in London.« Suzy grinst: »I haven't got any relatives anywhere. But I got a rich uncle.« Im Verlauf des Films wird Suzy dann einen armen Erfinder heiraten.

Das Hollywoodkino erzählt in der Regel, dass der *golddigger* seinen Plan aufgibt und die Liebe dem Geld vorzieht. Es ist aber offenkundig, dass die Blondine jederzeit einen Millionär, einen ›reichen Onkel‹, erobern könnte, wenn sie es nur wollte. Männer verfallen ihr zwangsläufig; sie können ihrem *sex appeal* nicht widerstehen. Allerdings gibt es einen gravierenden Unterschied zwischen dem *sex appeal* der von Harlow gespielten Frauen und dem der von Monroe dargestellten; das *on screen image* verbindet mit dem Attribut ›Sex‹ noch jeweils ein zweites Charakteristikum.

»So rotten!«: Sex und Aufopferung

In vielen Filmen spielt Harlow eine hartnäckige Verführerin, die sich nicht abweisen lässt. In RED HEADED LADY zieht sie als Sekretärin Lil alle Register, um ihren Chef Bill von seiner Frau zu trennen. Der im Grunde treue Unternehmer wehrt sich mannhaft, hat aber keine Chance gegen ihre Tricks. Lil schließt sich sogar mit Bill ein und versteckt den Schlüssel in ihrem Dekolleté. Sie ist skrupellos und berechnend. Das wird schon zu Beginn des Films herausgestellt. In der ersten Szene, noch vor dem Vorspann, probiert die Titelheldin ein Kleid an. Lil fragt: »Can you see through this?« Die Verkäuferin antwortet bedauernd: »I'm afraid you can.« Daraufhin strahlt Lil: »I'll wear it!« Mit derartig durchsichtigen Tricks verführt Lil in diesem Film nicht nur Bill, sondern noch vier weitere Männer. Völlig zu Recht stöhnt Bill: »You're so rotten!«

Diese Beschreibung passt zu vielen Figuren Harlows: »She wasn't the girl next door, unless you happen to live between a night club and a bordello.« Nun hat es schon vor Harlow Verführerinnen auf der Leinwand gegeben; Theda Bara war schon in der Frühzeit des Starsystems ein solch exotischer *Vamp*: »Zum Vamp gehören schwarze, bisweilen gewagte Kleidung, schwarze Augen bei blassem Gesicht, selbstverständlich schwarze Haare.«[25]

Auch die bubiköpfigen *flapper* der zwanziger Jahre, allen voran das ›It-Girl‹ Clara Bow, hatten durchaus verführerische Züge. Neu ist jedoch, dass die Verführerin keine dunkelhaarige Figur ist, sondern eine Weißblondine, die am Ende obsiegt, ohne geläutert zu sein: In der Schlusssequenz von RED HEADED LADY ist Lil die Begleiterin eines Millionärs, eines uralten Franzosen, und hat ganz offensichtlich ein Verhältnis mit ihrem attraktiven Chauffeur. Die Verführerin hat ihr Ziel erreicht und ist rundum zufrieden.

Das ist neu, aber zu dieser Zeit nicht einzigartig: In den dreißiger Jahren werden ähnlich schamlose Figuren von Mae West ge-

[25] Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte, Frankfurt/Main 1992, S. 112.

Theda Bara, 1917

spielt, die bei der *Paramount* ihre Komödien dreht. Der Vaudeville-Star hat schon 1926 ein Bühnenstück namens SEX verfasst, das einen Skandal entfachte. Während ihrer Theaterzeit gab es beständig Probleme mit den Zensurbehörden, da sie ihre Texte mit sexuellen Anzüglichkeiten spickte.

Sex ist in Mae Wests Filmen ein großer Spaß, keine strategisch eingesetzte Waffe wie in Harlows Produktionen. Die fast doppelt so alte Komödiantin spielt Frauen, die es nicht auf die Liebe eines Mannes oder gar auf eine Ehe abgesehen haben; sie versucht sich nicht als *golddigger*, auch wenn sie Geschenke ihrer Liebhaber gerne annimmt.

»Goodness, what lovely diamonds!«, ruft ein junges Mädchen angesichts der Juwelenpracht aus, mit der sich eine der West'schen Lebedamen schmückt. Lässig entgegnet diese: »Goodness had nothing to do with it.« Ihre Figuren müssen keine Tricks anwenden, um die von ihr ausgewählten Männer in ihr Schlafzimmer zu locken. Eine einfache Aufforderung reicht: »Come up and see me some time.«

Wests Figuren sprechen langsam und mit ironischem Unterton; die Darstellerin war eine Meisterin des *double talk*. Im Gegensatz dazu haben Harlows Figuren keine Zeit zu verlieren; sie gehören nicht zu den Somnambulen der Zeit, sondern zu den »fast talking dames«.[26]

Trotz dieser Unterschiede sind West und Harlow Ausprägungen einer offensiv mit ihrer Sexualität umgehenden Frau. Deutliches Zeichen dieser Gemeinsamkeit ist ihre Frisur, denn Weißblond war in den dreißiger Jahren keine Haarfarbe wie jede andere. Das zeigt ein Auftritt Wests in GO WEST, YOUNG MAN. Eine ältere Dame mustert die Weißblondine und meint spitz: »When *I* was a girl, people with hair like that didn't go out in the sunlight!« Weißblond war ein Zeichen für Promiskuität, ja, für Prostitution: »The only who went blond were chorus girls and hookers.«[27] Während West die Bedeutung der Haarfarbe in ihren Filmen ausspielt, mit ihr provoziert, macht Harlow sie sozusagen salonfähig: Ihre fanatischsten Fans stürmen die Friseursalons.

Diese Imitationen wären nicht möglich gewesen, hätte das Weißblonde noch immer als ein eindeutiges Zeichen für Prostitution gegolten. Dass Harlow diese Farbe trägt, entschärft sie gewissermaßen. Diese Entschärfung ist auch in den Filmen angelegt, denn neben der sexuellen Aggressivität, die Harlow mit West teilt, hat ihr Image noch eine zweite Seite, die den West'schen Figuren fehlt. Diese zweite Seite ermöglichte es Harlow, auch unter den Regeln des *production codes* weiterzuarbeiten.

Der *production code* wurde schon 1924 von den *Motion Picture Producers and Distributers of America* (MPPDA) eingeführt. Seine Regeln sollten garantieren, dass die Filme Hollywoods moralisch einwandfrei sind, damit es nicht zu Boykottaufrufen konservativer Verbände kommt, die das Geschäft beeinträchtigen und die Zensur auf den Plan rufen. Das Büro, das die Selbstzensur der Filmstudios umsetzte, wurde von William H. Hays geleitet, weshalb der *production code* umgangssprachlich auch *Hays code* genannt wird. Während das Büro in den Anfangsjahren nur wenig beanstandete, sich noch nicht um die Drehbücher kümmerte und kaum Sanktionsmöglichkeiten hatte, griff es ab Mitte der dreißiger Jahre massiv in die Arbeit der Studios ein.

[26] Maria DiBattista: Fast Talking Dames, New Haven 2001, S. 92 f.
[27] Malcolm Gladwell: True Colours: Hair dye and the hidden history of postwar America, in: New Yorker vom 22. 3. 1999, S. 70.

Es war jetzt nicht nur verboten, Doppelbetten zu zeigen; es war auch untersagt, leidenschaftliche Küsse auf die Leinwand zu bringen, sofern es sich nicht um die Darstellung von ›wahrer Liebe‹ handelt: »Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures, are not to be shown.« Für West ist der Code eine Herausforderung; sie muss ihre Doppeldeutigkeiten so geschickt formulieren, dass das Publikum sie versteht und dennoch kein Tugendwächter einschreiten kann: »I believe in censorship. After all, I made a fortune out of it.« Für Harlows Figuren hingegen, die ohne jeden Wortwitz agieren, ist der Code ein Problem, das nur durch die Kombination der sexuellen Aggressivität mit einer anderen zentralen Stareigenschaft gelöst werden kann. Dieses Element ist die Aufopferung.

Die Kombination von Sex und Aufopferung führt zu aus heutiger Sicht kaum erklärlichen Brüchen in der Dramaturgie der späteren Harlow-Filme. THE GIRL FROM MISSOURI kam sozusagen im Stichjahr 1934 in die Kinos. In diesem Film versucht das *chorus girl* Edith zu Beginn, einen älteren Herrn zu verführen, der millionenschwer ist. Die von Anita Loos erdachte Figur ist ein typischer *golddigger*. In der Mitte des Films jedoch bekommt Edith moralische Bedenken: Sie erklärt ihrem reichen Verehrer Tom ausdrücklich, sie würde nur mit ihm schlafen, wenn er sie heirate. Dabei geht es ihr nicht mehr um sein Geld: Edith fleht Tom an, sie nicht zu verführen, da sie ihn liebe. Diese Liebe akzeptiert am Ende des Films auch Toms misstrauischer Vater; er bestellt den Friedensrichter. Edith jubelt: »You always knew I was a good girl.«

Dieser Umschwung zum ›good girl‹ wird mehrfach durch einen Wechsel des Genres bewerkstelligt. HOLD YOUR MAN beginnt wie eine Komödie: Der Gauner Eddie, gespielt von Clark Gable, flieht zufällig in das Appartement der weißblonden Ruby und versteckt sich in deren Badewanne vor der Polizei; dass er bekleidet ist, verbirgt er unter dem Badeschaum. Sie deckt ihn, gehört sie doch selber der Halbwelt an: Ruby lässt sich von einem Verehrer aushalten, trinkt Gin und raucht. Doch in der 42. Minute des Films wird ein Drama aus der Komödie. Ruby kommt durch Eddies Schuld ins Gefängnis und bringt hinter Gittern sein Kind zur Welt, einen weißblonden Jungen. Diese Erfahrung läutert beide Ganoven: In der letzten Sequenz des Films verlassen Eddie

und Ruby die Stadt, um ein neues Leben anzufangen. Dieses Muster überzeugte die *MGM*: Fast baugleich geschrieben ist RIFF RAFF (1936), in dem Harlow mit Spencer Tracy kombiniert wurde. Auch dieser Film beginnt als romantische Komödie, in deren Verlauf die streitlustige Hattie ihrem Liebsten auch schon mal einen Fisch ins Gesicht wirft, woraufhin dieser prompt ins Wasser fällt. Nach rund 40 Minuten nimmt das Geschehen jedoch eine dramatische Wendung: Hattie geht für ihren Mann ins Gefängnis und bringt dort sein Kind zur Welt. Aus der gewissenlosen Verführerin, die Harlow in frühen Filmen spielte, ist eine aufopfernde Ehefrau und Mutter geworden.

Mitte der dreißiger Jahre sind die Harlow-Figuren treu und überaus anhänglich. In LIBELED LADY lässt sich Gladys an ihrem Hochzeitstag mehrfach versetzen, fügt sich allen Wünschen ihres Verlobten – sogar dem, einen anderen zu heiraten. Extrem zeigt sich die Hingabe auch in WIFE VS. SECRETARY: Harlow wird als Sekretärin Helen ›Whitey‹ Wilson verdächtigt, ein Verhältnis mit ihrem Chef zu haben – zu Unrecht. Dennoch reicht dessen Frau die Scheidung ein. Trotzdem bleibt Whitey, die ihren Boss insgeheim liebt, keusch. Sie schickt ihn regelrecht zu seiner Frau zurück, bescheidet sich selber mit ihrem langjährigen Verehrer, dem braven Dave. So ist sie keine gewissenlose Verführerin, sondern ein großherziges Mädchen, das seinen *sex appeal* nicht ausnutzt. Das Weißblond der Hure wird zum engelgleichen Haar der Heiligen.

Mit dieser Imagekorrektur wurde den Anforderungen des *production code* Genüge getan, der *sex appeal* der von Harlow gespielten Figuren jedoch heruntergespielt. Der Typ der aggressiven Verführerin, einer Nachfolgerin der *femme fatale*, verschwindet. Die Strategie der Läuterung ist kurzfristig erfolgreich, nimmt der weißblonden Figur aber auf lange Sicht jeden Reiz. Vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum das Studio schließlich auf die Idee kam, Harlow als *brownette* zu vermarkten. Das Weißblonde führt den Zuschauer in die Irre. Harlows späte Figuren sind von so diffuser Zeichnung wie der neue Farbton ihres Haares: weder Hure noch Heilige, weder *brown* noch brünett. Rund fünfzehn Jahre nach dieser missglückten ›Mischung‹ wird eine neue Lösung gefunden werden, wie der offenkundige *sex appeal*

der Weißblondine mit den Moralvorstellungen der Zeit versöhnt werden kann.

»I keep my undies in the icebox«: Sex und Unschuld

In einem ihrer frühen Filme hat Marilyn Monroe eine *femme fatale* gespielt. NIAGARA (1953) erzählt, wie die verführerische Rose Loomis ihren Geliebten dazu anstiftet, ihren Ehemann zu töten. Der Plan scheitert, und die skrupellose Rose findet selber den Tod. Diesen männermordenden Frauentyp hat Monroe nach NIAGARA nie wieder verkörpert. Ein Charakteristikum der Rolle wird aber in ihren späteren Filmen beibehalten: Alle von Monroe gespielten Figuren üben eine sofortige und unwiderstehliche Anziehungskraft auf Männer aus, die keiner Begründung bedarf. In HOW TO MARRY A MILLIONAIRE steht es außer Frage, dass sich grundsätzlich alle Männer für das Mannequin interessieren; das Problem ist nur, an die richtigen, die Millionäre, heranzukommen. Eine Frage der Logistik, nicht der Attraktivität. In LET'S MAKE LOVE wirft der Millionär nur einen Blick auf sie; sofort fasst er den Entschluss, seine Unternehmen im Stich zu lassen und inkognito an ihrem Theater zu arbeiten. In THE SEVEN YEAR ITCH kann Werbefachmann Richard Sherman keinen klaren Gedanken mehr fassen, nachdem er dem ›Mädchen‹ die Tür geöffnet hat. Zu Beginn von BUS STOP erblickt der Cowboy Beau die Sängerin Cherrie auf der Bühne und staunt: »Look at her gleaming there so pale and white.« Er beschließt, sie noch am gleichen Tag zu heiraten.

Die sofort wirkende Anziehungskraft ist ein erster Unterschied zu Harlows Figuren, die als Verführerinnen zwar alle Blicke auf sich ziehen, aber hart arbeiten müssen, bis sich ein Mann tatsächlich auf sie einlässt. Monroes Figuren sind niemals hinterhältig. Sogar der *golddigger* Lorelei kommt fast ohne jeden Trick aus: Ihr Verehrer Gus verliert fast das Bewusstsein, wenn sie ihn nur küsst. Monroes *characters* kennen keine Berechnung, auch wenn Lorelei exakt ausrechnen kann, wie viele Minuten sie ihren Gus küssen muss, um ein Diadem herauszuschlagen. Ihre Figuren wissen selber nicht so genau, warum die Männer hinter ihnen herlaufen.

Dieses Unwissen wird besonders deutlich in THE SEVEN YEAR ITCH. Das ›Mädchen‹ erzählt ihrem Nachbarn ganz offenherzig, wie sie der sommerlichen Hitze New Yorks trotzt: »I keep my undies in the icebox.« Noch am gleichen Abend setzt das ›Mädchen‹ Richards überhitzter Phantasie zu, indem sie ihm von einem ›künstlerischen‹ Nacktfoto erzählt, das mit ihr aufgenommen wurde. Kurz darauf berichtet sie ihm noch, dass ihr Zeh im Wasserhahn an der Badewanne eingeklemmt war. Sie habe dann von der Wanne aus den Klempner angerufen, der auch sofort gekommen sei, als sie ihm die Sachlage schilderte – trotz des Wochenendes, wie das ›Mädchen‹ ganz erstaunt hinzufügt. Peinlich sei die Sache schon gewesen: »Honestly, I almost died. There I was with a perfectly strange plumber – and no polish on my toenails.«

Dem ›Mädchen‹ ist Nacktheit nicht peinlich. Es erkennt nicht, wie sehr es Richard reizt. Als er sie schließlich küsst und sich entschuldigt, so etwas sei ihm noch nie passiert, kann sie nur antworten, so etwas passiere ihr andauernd. Sie nimmt seinen ungeschickten Annäherungsversuch nicht übel, geht am nächsten Tag mit ihm ins Kino, als sei nichts passiert. Bei diesem *date* kommt es dann zu dem berühmten Vorfall auf dem U-Bahn-Schacht. In dieser Szene wird der Unterschied zwischen dem *sex appeal* der beiden Weißblondinen augenfällig: Während Harlows Figuren ihre Beine aus Berechnung zeigen, bedeutet das wehende Kleid für das ›Mädchen‹ nur eine willkommene Abkühlung: »Isn't it delicious?« Harlows frühe Figuren sind gerissen, Monroes unschuldig.

Auf diesen Zusammenhang zwischen Sexualität und Unschuld hat Richard Dyer erstmals hingewiesen. In einer 1987 erschienenen Studie setzt er drei Ereignisse des Jahres 1953 in Beziehung: Monroes Durchbruch, das erstmalige Erscheinen des *Playboy* und die Veröffentlichung des Kinsey-Reports über die Sexualität der Frau. »My method is to read Monroe through the ideas about sexuality in the fifties«.[28] Dyer erklärt, Marilyn verkörpere die Ideologie des *Playboy* auf der Leinwand; sie ist sozusagen ein in Bewegung gesetztes *playmate*. Das Magazin verkündet seinen Lesern, Sex sei eine vollkommen natürliche Sache.

[28] Richard Dyer: Heavenly Blondes. Film Stars and Society, London 1987, S. 21.

Dem Mann wird versichert, dass seine Bedürfnisse nicht nur legitim sind, sondern Zeichen seiner Gesundheit.

Die *playmates* verheißen außerdem, dass die Befriedigung der weiblichen Bedürfnisse kein Problem sei – anders als der Kinsey-Report es offenbarte. Dieser Report habe eine Verunsicherung bei den amerikanischen Männern bewirkt, die der *Playboy* aufzulösen wusste. Marilyn ist Teil dieser Beschwichtigung: »She becomes the vehicle for securing a male sexuality free of guilt.«[29] Der Mann, der sie betrachtet, muss sich nicht schuldig fühlen, denn sie scheint ihre Rolle als Sexobjekt zu genießen; es stört sie keineswegs, dass sie beobachtet wird. Marilyns Figuren verheißen »good sex uncomplicated by the worry of satisfying«.[30]

Diese Verheißung kann an der Weichheit ihrer Formen festgemacht werden, an ihrem Busen, ihrem Bauch, ihrem hüftschwingenden Gang. Der *sex appeal* geht von ihrem leicht geöffneten Mund, aber auch von ihrem Haar aus. Das Verlangen des Mannes sei in dieser Zeit auf die weiße Frau gerichtet gewesen. Weiß sei damals gleichgesetzt worden mit wertvoll. »To be ideal, Monroe had to be white, and not just white but blonde, the most unambigously white you can get.«[31] Und an anderer Stelle heißt es:

> Erst als sie ihr Haar platinblond tönte, wurde sie zur Lichtgestalt, zur vollkommenen Verkörperung der begehrenswerten Frau. (...) Nur platinblond war sie die weiße Göttin der Sinnlichkeit, der kostbarste Lohn, den es in einer von sexistischen und rassistischen Wertigkeiten geprägten Gesellschaft zu erringen gab.[32]

Das Haar Marilyns versinnbildlicht das Zusammenspiel von Begehren und Unschuld: Weißblondes Haar haben Kleinkinder und Engel – unschuldige Wesen. Auch Jean Harlow wird mit Kindern und Engeln in Verbindung gebracht: »Weißblond ist die Farbe der kleinen Kinder, aber vor allem ist es die Farbe von Engelshaar. Und Jean Harlow war ein Engel – ein Engel aus der

[29] Ebd., S. 41.
[30] Ebd., S. 42.
[31] Ebd., S. 43.
[32] Susanne Weingarten/Martin Wolf: Die amerikanische Venus, in: DER SPIEGEL 31/2002, S. 134.

Hölle sogar.«[33] Bezeichnenderweise wird Marilyn Monroe von Norman Mailer als »der süße Engel des Sex« bezeichnet.[34] Richard Dyer attestiert ihr Verspieltheit und Kindlichkeit, Gloria Steinem bezeichnet sie als »child-woman«.[35]

»Does she or doesn't she?«: Künstlichkeit

Schon in der Antike haben Frauen versucht, ihr Haar aufzuhellen: Römerinnen bleichten ihre Locken in der Sonne, verwandten Kalkwasser, Kamille oder eine scharfe Seife namens *spuma batava*.[36] Doch erst in der Neuzeit wird es möglich, Haare dauerhaft und wirkungsvoll zu bleichen. 1818 entdeckt Louis Jacques Thénard das Wasserstoffperoxid[37], das 1867 auf der Pariser Weltausstellung erstmals für das Färben von Haaren verwandt wird.[38] Das Experiment erlangt aber erst im zwanzigsten Jahrhundert Serienreife: »The first specific hair dyes were introduced«. Maßgeblichen Anteil daran hat Eugène Schueller, der die erste synthetische Haarfarbe entwickelt und 1907 eine Bleiche namens »Auréale« auf den Markt bringt.

Schueller geht das Problem des Haarfärbens in großem Maßstab an, mit unternehmerischem und wissenschaftlichem Anspruch. Er gründet die Firma *L'Oréal* und die *Société Française des Teintures Inoffensives pour Cheveux*. Schueller hat eine Marktlücke gefunden; schon 1914 stellt Ferdinand Müller-Berlin in seinem Handbuch Das moderne Friseurwesen fest: »Bei dem großen Mangel an natürlichen blonden Haaren ist die Herstellung von künstlichen Blondfarben eine Existenzfrage geworden, an welcher der Friseur stark beteiligt ist.«[39] *L'Oréal* und die 1931 gegründete Konkurrenzfirma *Clairol* setzen von Beginn an auf haus-

[33] J. Almira: Jean Harlow, in: Lumière du Cinéma 2 (März 1977), S. 59.
[34] Norman Mailer: Marilyn Monroe, München 1976, S. 15.
[35] Gloria Steinem: Marilyn. Norma Jean, London 2001, S. 22.
[36] Vgl. Rosenberger (wie Anm. 20), S. 83.
[37] Heinz Möller/Hans Schoeneberg (Hgg.): Das Friseurbuch. Kenntnisse und Fertigkeiten, Hamburg 1990, S. 186.
[38] Peter Gress/Hans Lehmberg: Körperpflege, Bonn 1984, S. 111.
[39] Ferdinand Müller-Berlin: Das moderne Friseurwesen in Wort und Bild, Leipzig 1914, S. 337.

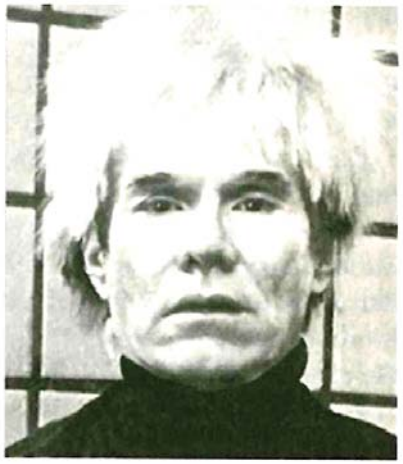
interne Forschungsabteilungen. Nicht die Natur, sondern Chemiker schaffen die Blondinen des zwanzigsten Jahrhunderts, die *bottle blondes*.

Die Künstlichkeit der *bottle blonde* thematisiert ein berühmter Werbespruch, den die selbstverständlich blonde Shirley Polykoff für *Clairol* prägte: »Does she … or doesn't she?« Im Untertitel der Anzeige heißt es weiter: »Only her hairdresser knows for sure.« Nun: »Does she … or doesn't she?« ist im Falle von Harlow und Monroe keine Frage. Die Antwort lautet unzweifelhaft: »Yes, she does.« Jede Weißblondine ist eine *bottle blonde*, denn diese Haarfarbe ist in der Natur so nicht anzutreffen.

Aus diesem Grund hat sich das Weißblonde auch nicht bei Männern durchgesetzt, weder bei den Stars der dreißiger noch bei denen der fünfziger Jahre. Zum einem suggerierte das Weißblonde sexuelle Verfügbarkeit, eine Qualität, die bei keinem männlichen Star imagebildend war (und ist). Zum anderen gilt das Färben des Haares bei Männern bis heute als unaufrichtig, wie 2002 an der Debatte um den Schopf des deutschen Bundeskanzlers, eines ›Politstars‹, zu sehen war. Während es als legitim angesehen wird, dass eine Frau sich mit einer anderen Farbe schmückt, auch eine Politikerin, wird einem Mann, der sein Haar tönt, unterstellt, er wolle etwas verbergen. Die Opposition griff Gerhard Schröder auch nicht wegen seiner Eitelkeit an, sondern unterstellte, er sei ein Lügner: »Ein Bundeskanzler, der sich die Haare färbt, der frisiert auch Statistiken.«

Weißblondes Haar ist bei einem Mann nur dann akzeptabel, wenn er es ausdrücklich als Kunstmittel einsetzt. Ein Künstler kann eine Perücke tragen, die als solche zu erkennen ist, oder sein Haar so färben, dass ein dunkler Ansatz bleibt. Andy Warhol stellte regelrecht aus, dass er weißblondes Kunsthaar trug.

Ganz anders wurde das Weißblond bei der von Warhol gemalten Marilyn eingesetzt. Auch wenn kein Zweifel daran bestehen kann, dass ihr Haar gefärbt ist, wird diese Tatsache in keinem ihrer Filme thematisiert. Das gilt auch für Harlows Produktionen. Keine der von beiden gespielten Frauen besucht je einen Friseur; ihre Figuren können im Wilden Westen leben oder jahrelang im Gefängnis sein, ohne dass das nachwachsende Haar zu erkennen wäre. Das Weißblonde wird also nicht als künstlich kenntlich ge-



Andy Warhol

macht. Es wird aber auch nicht als natürlich deklariert; vielmehr wird die Haarfarbe einfach als gegeben gesetzt.

Das gilt auch für die Form des Haares, die den Eindruck von Künstlichkeit noch verstärkt:

> In den Fünfzigern nagelten die Frauen ihre Haare routinemäßig mit Haarspray, Toupieren und Dauerwellen an Ort und Stelle fest. Es war völlig nebensächlich, daß das Haar schwer geschädigt und widerlich anzufassen war, daß die Trägerin von ihrem Friseur abhängig war, daß man Tag und Nacht in Haarnetzen und Lockenwicklern herumlaufen mußte, daß die Frisuren unendlich viel Wartungsarbeit erforderten.[40]

Wer in Monroes Haare griff, musste mit klebrigen Händen rechnen. Besondere Kunst erforderte es, wenn die Frisur durch einen Windstoß bewegt werden sollte, wie bei der U-Bahn-Szene in THE SEVEN YEAR ITCH, oder wenn der Darstellerin eine Strähne ins Gesicht fallen sollte, wie bei ihrem ersten Gesangsauftritt in SOME LIKE IT HOT. Hier mussten die Friseusen – Helen ›Turpie‹ Turpin, Agnes Flanagan – besonders sorgfältig arbeiten: Marilyn sollte zwar RUNNING WILD singen, ihre Frisur durfte aber trotz

[40] McCracken (wie Anm. 12), S. 44.

der starken Kopfbewegungen nicht wild wirken. Also wurde toupiert und gesprayt, bis der Effekt gelang. Grant McCracken interpretiert den Haarspray-Kult der fünfziger Jahre als einen Versuch, auch auf diesem Gebiet die Natur zu »bändigen«.[41]

Die Künstlichkeit des gesprayten und gefärbten Haares steht nun im Widerspruch zu dem Imageelement Natürlichkeit, das für Monroe von so großer Bedeutung ist. Interessanterweise wird dieser Gegensatz nicht aufgelöst, was zu drei einander ergänzenden Überlegungen führt. Erstens basiert die Komplexität von Monroes gesamtem Image auf Widersprüchen, zum Beispiel auf der schon ausgeführten Kombination von Sex und Unschuld.

Zweitens korrespondiert der Widerspruch von Künstlichkeit und Natürlichkeit mit dem Grundwiderspruch des Starsystems: Das Image von Monroe und Harlow ist ein Kunstprodukt wie ihre Haarfarbe.

Drittens kann der Widerspruch von Künstlichkeit und Natürlichkeit aber auch zum Problem werden. Weniger bei Harlow, West und Monroe, aber bei Jayne Mansfield. Ihr Blond wirkt in der Tat künstlich, auch wenn sie fast den gleichen Farbton trägt. Ursache dafür ist ihr Status als Kopie und Parodie: Sie hat außer der Übersteigerung ihres Vorbilds keine eigenen Starqualitäten einzubringen. Mansfields Figuren sind noch dümmer, ihre Kostüme noch enger geschnitten. Ihr Busen ist noch ein paar Zentimeter größer, ihre Ausschnitte sind noch ein paar Zentimeter tiefer. Die Fotografen riefen: »Jayne, bend over!« Und Mansfield hielt ihre Brüste in die Kamera.

An Mansfield ist alles übertrieben. Und obschon ihr Busen wohl echt war, wirkt an ihr alles unecht. Gegen genau diese offensichtliche Künstlichkeit wendet sich die schon erwähnte Anzeigenkampagne von Shirley Polykoff. Sie erkannte 1956, dass die Vermarktung von Haarfärbemitteln nur gelingen kann, wenn der Vorwurf der ›Künstlichkeit‹ abgewehrt wird. Zu ihrem Konzept gehörte ausdrücklich, dass die Kundin nicht an Jayne Mansfield denken sollte, sondern an Doris Day: »The idea was to make hair color as respectable and mainstream as possible.«[42] Gefärbte

[41] Ebd.
[42] Gladwell (wie Anm. 27), S. 73.

Sophia Loren und Jayne Mansfield

Haare sollen natürlich wirken. Der Ehemann weiß im Idealfall gar nicht, dass seine Frau eigentlich brünett ist. Das Färben wird geleugnet, das Haar soll vor allem ›gesund‹ aussehen. Weißblond wird damit zur Unfarbe: Es ist nicht nur als künstlich zu erkennen; die Blondierung zerstört auch das Haar.

Zwei Todesfälle

Die Lehrbücher der Friseurkunde sind sich einig: »Die verschiedenen Bleichverfahren bezwecken die Zerstörung der sich in dem zu bleichenden Material vorfindenden natürlichen Farbstoffe.«[43] Ob das Buch 1914 oder 1955 geschrieben wurde, spielt bei der Beschreibung der Behandlung keine Rolle: »Der Vorgang des Blondierens beruht auf einem Zerstören des natürlichen Pigmentes des lebenden Haares und damit einer Aufhellung der

[43] Müller-Berlin (wie Anm. 39), S. 340.

Haarfarbe.«[44] 1984 heißt es kurz: »Tatsächlich kann man nur die Faustregel aufstellen, daß die Schädigung des Haares um so größer ist, je stärker der Aufhellungsgrad ist.«[45] Die aktuelle Homepage der Weißblondinen warnt eindringlich vor Fehlern bei der häuslichen Anwendung: Falsche Anwendung von Färbemitteln führe bisweilen zu grünem Haar oder im schlimmsten Fall sogar zum völligen Haarausfall.

Vor rund siebzig Jahren hat Jean Harlow genau diesen schlimmsten Fall erlebt. Bei den Dreharbeiten zu RECKLESS, nach rund sechsjährigem Dauerbleichen, brechen ihre Locken einfach ab. Die *MGM* holt den Spezialisten Marcel Machu, der das Haar des Stars aber nicht retten kann: »If I touch her again, she'll have no hair at all.« In einem Interview erzählt Machu, dass er das verbleibende Haar täglich mit Olivenöl massierte. Dennoch mussten Perücken bestellt werden, um den Fortgang der Dreharbeiten zu gewährleisten. Nicht genug, dass Harlows Lieder in diesem Musical synchronisiert und ihre Tanznummern gedoubelt werden müssen; sie trägt dazu noch falsches Haar. RECKLESS wird ein Misserfolg. Doch Harlow setzt die Arbeit für nur einen Monat aus und steht im März 1935 wieder vor der Kamera – mit weißblond gefärbtem Haar.

Die weißblonde Färbung macht das Haar zum Markenzeichen des Stars, da sie so extrem ist. Sie zerstört es aber zugleich. Diesem Zerstörungsprozess kann die Weißblondine nur entkommen, wenn sie aufhört, eine Weißblondine zu sein. Das ist symptomatisch für den weißblonden Star im Studiosystem: Parallel zur Vernichtung des Haares verläuft die (Selbst-)Zerstörung der Darstellerinnen.

Im Frühjahr 1937 arbeitet Jean Harlow an dem Film SARATOGA. Sie sieht aufgedunsen aus und hat dunkle Ringe unter den Augen. Kurz vor Abschluss der Dreharbeiten bricht der Star zusammen. Zeitgenössisch geht das Gerücht um, Harlow leide an den Folgen des Wasserstoffsuperoxids; das Gift sei in ihren Kopf eingedrungen: »Brain poisoning from hair dye.«[46] Tatsächlich

[44] Höpfl (wie Anm. 21), S. 43.
[45] Gress/Lehmberg (wie Anm. 38), S. 114.
[46] Golden (wie Anm. 4), S. 214.

Marilyn Monroe bei Probeaufnahmen zu SOMETHING'S GOT TO GIVE

aber versagen Harlows Nieren; sie stirbt am 7. Juni 1937 im Alter von 26 Jahren. Da Harlows Haar während ihrer Krankheit gelitten hatte, setzte Peggy McDonald, Friseurin der *MGM*, der Leiche eine Perücke auf. Aufgebahrt wurde Jean Harlow mit weißblondem Haar.

Marilyn Monroes weißblondes Haar wurde mit so scharfen Mitteln behandelt, dass es Arthur Miller in die Nase biss, wenn er seine Frau in den Arm nahm. Ende der fünfziger Jahre ist ihr Schopf wie »cotton candy«[47], wie »zerzauste Zuckerwatte«, wie »gesponnenes Glas«.[48] In den wenigen erhaltenen Aufnahmen zu SOMETHING'S GOT TO GIVE, ihrem letzten Film, ist der Zustand von Marilyns Frisur deutlich erkennbar. In ihrer ersten Mutterrolle spielt sie mit den Kindern, rollt mit ihnen über den Boden. Einzelne Strähnen stehen senkrecht vom Kopf ab, spröde und strohig. Es ist den Aufnahmen anzusehen, dass Regisseur Cukor unter Zeitdruck arbeitete, da sein Star wochenlang nicht zu den Aufnahmen erschien. Cukor nahm auf, was er vor die Kamera

[47] Steinem (wie Anm. 35), S. 45.
[48] Oates (wie Anm. 13), S. 286, 760.

MM singt für JFK

kriegen konnte, bis Monroe schließlich von ihrem Studio entlassen wurde: Der entscheidende Verstoß gegen die Interessen der *20th Century Fox* war, dass Marilyn zum Geburtstag des Präsidenten flog, um ihm ein Ständchen zu bringen: Die berühmten TV-Bilder zeigen sie mit fast weißem Haar und einem strahlend weißen Kleid.

Marilyns Karriere scheint beendet, doch sie kämpft. Sie erreicht ihr Ziel und schließt einen neuen Vertrag mit der *20th Century Fox* ab; eines der gemeinsamen Projekte ist die Verfilmung des Lebens von Jean Harlow. Den Vertrag hat Marilyn schon unterschrieben, als Bert Stern sie für *Vogue* fotografiert. Bei dieser dreitägigen Session ist Monroe so weiß wie nie. Das berühmteste Bild, das schon am ersten Tag entstand, zeigt den Star weißhäutig mit einem weißen Tuch vor weißem Hintergrund. Nur das Kreuz, mit dem die Abgebildete das Foto unbrauchbar machte, ist farbig. Interessanterweise macht dieses orangefarbene Kreuz das Bild erst interessant: Monroe hat sich hier durchgestrichen, nicht aber ausgelöscht. Der Profi hat vielmehr erkannt, wie farblos das Foto ist und dass ihr Körper nicht optimal präsentiert wird. Das Haar liegt nicht perfekt, und der Eyeliner ist verschmiert. Doch weil es sich um die letzte Fotosession der Monroe, um die LAST SITTING handelt, werden die Striche der Kennerin heute als Kreuz der Lebensmüden gedeutet. Und ihre Weißheit als Vorzeichen eines baldigen Todes (vgl. Abb. 4 im Bildteil).

Marilyn stirbt an einer Überdosis, wobei es sich wahrscheinlich nicht um einen geplanten, sondern eher um einen zufälligen Selbstmord gehandelt hat. Der Obduktionsbericht notiert: »Der nicht konservierte Körper ist der einer 36 Jahre alten, gut entwickelten, gut ernährten weißen Frau (...) Der Kopf ist mit gebleichtem blonden Haar bedeckt.«[49] Joyce Carol Oates beschreibt die Leiche: »das Platinhaar zerfilzt wie Puppenhaar und auf dem Kopfkissen fast unsichtbar geisterweiß«.[50]

Marilyn, der weißeste aller Stars, ist tot. Ihr Haar wurde bei der Autopsie so angegriffen, dass ihre Friseurin Agnes Flanagan eine Perücke für die Aufbahrung orderte. Monroes langjähriger Visagist Alan Snyder – Spitzname ›Whitey‹ – richtet zum letzten Mal ihr *make up*. Er überschminkte die vielen dunklen Flecken, die im Gesicht der Toten zu sehen waren, weiß. Am 8. August 1962 wird Marilyn zu Grabe getragen. Kurz nach der Beerdigung soll ihre Rolle in SOMETHING'S GOT TO GIVE neu vergeben werden. Anfangs ist dafür Kim Novak im Gespräch, eine Weißblondine, dann wird mit Lee Remmick geprobt. Doch auch dieser Versuch scheitert, da Dean Martin seine Mitarbeit aufkündigt.

Im Jahr darauf beginnt die *20th Century Fox* mit der Neuverfilmung des Stoffes. Die Produktion trägt jetzt den Titel MOVE OVER, DARLING und die Hauptrolle wird gespielt von Doris Day. Die Amerikanerin ist in Monroes Alter und ebenfalls seit 1948 im Filmgeschäft. Doch Day ist keine Weißblondine, sondern eine *sunny blonde*, zu deren Image Natürlichkeit und Frische gehören.

Mit dem Primat der Natürlichkeit, das sich im Laufe der sechziger Jahre durchsetzen wird, steigt die Weißblondine ab zur belächelten Figur. Das Zeitalter der weißblonden *bombshells* ist vorüber. Auch wenn es heute noch weißblonde Darstellerinnen geben mag, so steht es diesen doch frei, ihren *look* nach ein paar Filmen zu ändern. Heute gibt es bisweilen Stars, die weißblond sind, aber es gibt keine Weißblondinen mehr.[51]

[49] Weingarten/Wolf (wie Anm. 32), S. 130.

[50] Oates (wie Anm. 13), S. 909.

[51] Dank an den Bibliothekar der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film, Herrn Peter Heinrich, und die Mitarbeiterinnen der dortigen Abteilung I (Kommunikations- und Medienwissenschaft): Margit Hausen, Margit Werb, Gabriele Mehling und – noch einmal ganz ausdrücklich – an Bettina Trapp.