

HANS PETER HERTIG

rüffer & rub

VON

Arthur
Miller

VIA

Simone de
Beauvoir

ZU

Duke Ellington

EINE KULTURGESCHICHTE IN
12 BEGEGNUNGEN

Hans Peter Hertig

**Von Arthur Miller
via Simone de Beauvoir
zu Duke Ellington**

**Eine Kulturgeschichte in
12 Begegnungen**

Der rüffer & rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2016–2020 unterstützt.

Erste Auflage Herbst 2018
Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 2018 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich
info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

Schrift: GT Sectra
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Papier: Werkdruck holzfrei (FSC) bläulichweiß, 90 g/m², 1.75



ISBN: 978-3-906304-32-8

— Prolog: Warum, was, wie, für wen?	8
— Literatennest Brooklyn: Norman Mailer und Arthur Miller	16
— The Misfits: Arthur Miller und John Huston	36
— Missverständnisse um Freud: John Huston und Jean-Paul Sartre	53
— Politik und Theater: Jean-Paul Sartre und Bertolt Brecht	72
— Unter dem Birnbaum: Bertolt Brecht und Walter Benjamin	93
— Passagen: Walter Benjamin und Hannah Arendt	113
— Freiheiten: Hannah Arendt und Simone de Beauvoir	135
— Künstler und Modell: Simone de Beauvoir und Alberto Giacometti	157
— Porträt I: Alberto Giacometti und Henri Cartier-Bresson	177
— Porträt II: Henri Cartier-Bresson und George Balanchine	201
— Zirkus-Polka für einen jungen Elefanten: George Balanchine und Igor Strawinsky	224
— Take the A-Train: Igor Strawinsky und Duke Ellington	245
— Epilog: Mittwoch, 27. September 1950; eine semifiktive Momentaufnahme	267
ANHANG	274
Anmerkungen	275
Bildnachweis	294

Prolog: Warum, was, wie, für wen?

Hinter dem vorliegenden Buch steht ein Zufall. Und viel Unvernunft. Ich verbrachte 2013 ein Jahr an der Columbia University in New York City. Wohnen wollte ich unbedingt in Brooklyn, in das ich mich bei früheren New-York-Aufenthalten verliebt hatte. Als mir bei der Besichtigung einer kleinen Dachstockwohnung in den Brooklyn Heights der Hausvermieter beiläufig mitteilte, dass genau hier in den 1940er-Jahren der Dramatiker Arthur Miller gelebt habe, war es um mich geschehen. Alle logistischen Vorbehalte – die Columbia liegt meilenweit von den Brooklyn Heights entfernt – und mein auf sorgfältigen Berechnungen basierendes Mietbudget erschienen mir auf einen Schlag als wenig opportun, ja geradezu kleinmütig. Ich unterschrieb und zog ein.

In den nächsten Monaten las ich von und über Miller alles, was ich noch nicht kannte, und stieß dabei auf eine faszinierende Geschichte. Besagte Wohnung an der 18 Schermerhorn St. war Millers erste Station einer eigentlichen Odyssee durch die Heights. 1941 eingezogen, ist er nach drei Jahren mit seiner Familie in eine etwas größere Bleibe ins Haus 102 Pierrepoint St. um die Ecke gezogen. Und dort stolperte Arthur Miller im Treppenhaus über einen jungen Mann, der wie er selbst zu einem Giganten der amerikanischen Literaturszene werden sollte: Norman Mailer. Die beiden wohnten im gleichen Haus, ohne etwas voneinander gewusst zu haben.

Die Sache ließ mich nicht los. Eines Morgens baute ich auf dem Weg zum »Espresso con Panna« im Lokal einer amerikanischen Kaffee-Kette, die ich in Europa ignoriere, mir im Kaffee-Niemandsland USA aber oft gelegen kommt, einen kleinen Umweg über die Pierrepoint St. ein. Da stand es nun, das Haus 102, mit seiner speziellen Ge-

schichte und den Fragen, die diese provoziert. Was brachte die Mailers und Millers in die Brooklyn Heights? An welchem Punkt ihrer Karriere standen Arthur und Norman zu dieser Zeit, und wie verlief diese danach? Kreuzten sich ihre Wege später wieder, und falls ja, bei welcher Gelegenheit und mit welchen Folgen? Die Suche nach Antworten erwies sich als Vergnügen. Mit dem Essen kam der Appetit, und aus der Begegnung zwischen Miller und Mailer der Einstieg zu einem Reigen von insgesamt zwölf Begegnungen von Persönlichkeiten der Kulturszene – Literatur, Theater, Film, Fotografie, bildende Kunst, Kulturtheorie, Philosophie, Choreografie, klassische Musik und Jazz – um die Mitte des letzten Jahrhunderts in Europa und den USA.

Eine der beiden porträtierten Personen führt immer zur nächsten Begegnung. Mit dem Dramatiker Miller geht die Reise nach Reno in die Wüste Nevadas. Arthur Miller trifft auf den Regisseur John Huston und dreht mit diesem und Filmlegenden wie Clark Gable, Marilyn Monroe und Montgomery Clift *The Misfits*, ein Meilenstein des amerikanischen Films. Via Huston, den Schriftsteller und Philosophen Jean-Paul Sartre, den Dramatiker und Lyriker Bertolt Brecht, den Kulturtheoretiker Walter Benjamin, die Philosophin Hannah Arendt, die Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Simone de Beauvoir, den Bildhauer Alberto Giacometti, den Fotografen Henri Cartier-Bresson, den Choreografen George Balanchine, den Komponisten Igor Strawinsky und den Jazzmusiker Duke Ellington gelangt der Leser wieder nach New York. Ähnlich bunt wie die Kette der Protagonisten präsentiert sich jene der Begegnungsorte. Nach Brooklyn und Reno folgen Craughwell in Irland, Knokke het Zoute in Belgien, Svendburg in Dänemark, Stampa in der Schweiz, Marseille in Frankreich und, wie könnte es anders sein, Paris, die andere Hochburg des künstlerischen und philosophischen Schaffens Mitte des 20. Jahrhunderts neben New York.

Ausgangspunkt der zwölf Kapitel des Buches sind jeweils ein Begegnungsort und zwei Protagonisten. Deren Zusammentreffen kann zufällig erfolgt sein wie im Falle von Mailer und Miller oder sich bei der Realisierung eines gemeinsamen Projektes ergeben haben wie bei Miller und Huston. Immer sind es Persönlichkeiten aus verschiedenen Kultursparten, ein Dramatiker und Schriftsteller im Kapitel »Literatennest Brooklyn«, ein Dramatiker und Filmregisseur im zweiten und

so fort. Wo kamen sie her und wo gingen sie hin? Welchen Platz im kulturellen Leben ihrer Zeit nahmen sie ein? Jede Begegnung hat neben dem zentralen Thema auch ihre eigene Geschichte und beleuchtet spezifische Aspekte des politischen, sozialen und kulturellen Kontexts, in welchem sie stattgefunden hat. Mailer und Miller werfen ein Licht auf die überragende Rolle Brooklyns im literarischen Schaffen der USA des 20. Jahrhunderts mit Schriftstellern wie dem »anderen« Miller, Henry, Thomas Wolfe oder Hubert Selby. John Huston, der amerikanische Filmemacher schlechthin, demonstriert uns die Möglichkeit eines Selfmademans in den USA seiner Zeit und konfrontiert uns mit den Eigenheiten der Metropole des amerikanischen Films, Hollywood. Und da sind natürlich alle jene Personen, die bei den zwölf Begegnungen zugegen waren, im Szenario des vorliegenden Buches aber nur Nebenrollen spielen. Bei den Dreharbeiten zu *The Misfits* dabei ist neben der Schauspielerin und Gattin Arthur Millers, Marilyn Monroe, auch die österreichische Magnum-Fotografin und Schriftstellerin Inge Morath. Sie sollte nach Mary Grace Slattery und Marilyn Monroe Millers dritte Frau werden. Beim Treffen zur Zukunft des politischen Theaters im belgischen Knokke le Zoute waren neben Sartre und Brecht die Schriftstellerin Elsa Triolet und der Literat und Politaktivist Carlo Levy weitere Gäste. Und die Begegnung zwischen Hannah Arendt und Walter Benjamin führt unweigerlich zum Kulturphilosophen Theodor W. Adorno. Als einer der führenden Vertreter der sogenannten Frankfurter Schule revolutionierte er Mitte des 20. Jahrhunderts die Kulturwissenschaften.

Dazu kommen die faszinierenden Querverbindungen der Porträtierten über die Struktur und zentralen Elemente der Begegnungskette hinaus. Im Kapitel »Künstler und Modell« trifft Alberto Giacometti Simone de Beauvoir und modelliert sie in seinem Atelier an der Rue Hippolyte-Maindron. Zu Simone de Beauvoir gehört aber auch die Redaktionsstube der französischen Zeitschrift *Les Temps Modernes*. Im August 1945 bereitet sie dort die erste Ausgabe vor und diskutiert mit dem Redaktionskomitee darüber, ob sich Pablo Picassos Vorschlag für den Umschlag eigne (er tat es offensichtlich nicht). Die Liste der Sitzungsteilnehmer gleicht einem »Who is Who« der Pariser Politzszena der Nachkriegszeit – neben anderen Raymond Aron, Maurice Merleau-

Ponty und de Beauvoirs Lebenspartner Jean-Paul Sartre. Sartre trifft im Kapitel »Missverständnisse um Freud« John Huston, und Henri Cartier-Bresson fotografiert im Kapitel »Porträt I« Alberto Giacometti. Bei den Recherchen über Sartre und Cartier-Bresson bin ich auf ein Werk gestoßen, das in einem spartenübergreifenden Buch wie dem vorliegenden ganz einfach nicht fehlen darf. Cartier-Bresson bat Sartre 1954 um das Vorwort für sein Fotobuch über China und erhielt dieses vom vielschreibenden Philosophen denn auch. *D'une Chine à l'autre* ist ein glänzender, in der Masse von Sartre-Produkten weitgehend untergegangener Text über die Kraft der Fotografie, Vorurteile abzubauen und koloniale Mythen zu entlarven. Und immer wieder schließt sich der Kreis: Der gleiche Cartier-Bresson war in den 1950er-Jahren in der von ihm mitbegründeten Fotoagentur Magnum in Paris Lehrmeister und Vorbild einer jungen aufstrebenden Fotografin: Inge Morath. 1960 unternahmen die beiden eine Reise quer durch Amerika, von New York nach Reno – zu den Dreharbeiten von *The Misfits*.

Die Begegnungen haben tatsächlich stattgefunden, zumindest elf der zwölf. In einem Fall – in welchem sei an dieser Stelle noch nicht verraten – hat ein in allen Quellen als Faktum aufgeführtes Treffen einer eingehenden Prüfung meinerseits nicht standgehalten. Bei einigen anderen gibt es Fragezeichen bezüglich genauem Ort und Datum. Und manchmal biege ich leicht zurecht. Der Choreograf George Balanchine hat Igor Strawinsky telefonisch angefragt, ob er ihm ein Stück für ein Elefanten-Ballett im Zirkus Ringling Brothers and Barney & Bailey schreiben würde. Strawinsky sagte unter der Bedingung zu, dass es sich um einen jungen Elefanten handle ... Der Aufführung der *Zirkus-Polka für einen jungen Elefanten* am Ort, für den diese geschrieben worden ist, der Arena des Madison Square Garden in New York, hat der Komponist dann allerdings (verschämt) nicht beigewohnt. Volksnähe war nicht sein Ding. Balanchine und Strawinsky haben sich oft getroffen, aber wohl nie unter einer Zirkuskuppel. Dennoch räume ich dem Madison Square Garden den Status des Begegnungsortes ein, als späte Rache der Elefanten an Strawinsky sozusagen. Und vielleicht auch aus Nostalgie. Die 2016-Tournee des Schweizer Nationalzirkus Knie war erstmals elefantenfrei, und im Mai 2017 hatte Ringling Brothers' »greatest show on earth« seine letzte Vorstellung. Das Kapitel »Zirkus-Polka

für einen jungen Elefanten« ist den Elefanten aller verschwundenen und noch existierenden Zirkusse gewidmet, Polka tanzend oder nicht.

Eine Handvoll weitere Bemerkungen zum besseren Verständnis von Wesen und Struktur des Buches, bevor der Reigen beginnt:

Was hier vorliegt, ist der Versuch, kulturrelevante Merkmale einer bestimmten Epoche – die Jahre vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg – und von zwei Kulturräumen – USA und Europa – in spielerischer Form einzufangen. Angesprochen sind weniger die Spezialisten der ins Licht gerückten Sparten als ein kultursensibles Publikum: Leserinnen und Leser, die über wichtige Kulturbereiche und einige ihrer herausragenden Protagonisten mehr erfahren wollen und neugierig genug sind, Türen zu Bereichen zu öffnen, die es normalerweise übersieht oder bisher bewusst verschmähte.

Welche Kriterien verbergen sich hinter der Auswahl der zwölf Begegnungspaare? Nach dem ersten Paar Mailer und Miller gab es zahlreiche interessante Optionen. Wen soll Miller treffen? Ich habe mit John Huston eine Persönlichkeit gewählt, die mich seit jeher fasziniert hat und die sich in dem Fach Film betätigt, in dem ich mich besonders zu Hause fühle. Und so bin ich auch bei den nächsten zehn Weggabungen vorgegangen. Die erste Begegnung im Buch hat zugleich auch zeitlich und örtlich vorgespurt. Die Jahre vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg gehören zu den kulturell reichsten der zwei letzten Jahrhunderte, und es gab keine gewichtigen Gründe auszuscheren. Die zwölf Begegnungen haben alle zwischen Mitte der 1930er- und 1960er-Jahre stattgefunden. New York City (NYC) ist mit vier, wenn man das formell dazugehörige Brooklyn mitzählt, sogar mit fünf Begegnungen der häufigste Schauplatz. Das Scheinwerferlicht entspricht dem damaligen (und heutigen) Stellenwert der Stadt im internationalen Kulturschaffen. Und NYC besitzt einen weiteren Vorzug: Die Stadt ist mir bestens bekannt. Ich habe zwei Jahre dort gelebt, weitere sieben in anderen Teilen der USA, inklusive des Westens, und weitere vier Jahre in Frankreich und Belgien. Zehn der zwölf Begegnungen sind somit in Ländern lokalisiert, die mir vertraut sind und mir nahestehen.

Ich bin in keiner der beleuchteten Kultursparten akademisch geschult. Ich habe mich als Wissenschaftstheoretiker und Wissenschaftspolitiker durchs Leben geschlagen. Der jüngeren Geschichte beider Be-

reiche gemeinsam ist der Siegeszug eines Konzepts, das es zwar schon immer gegeben hat, im hier beleuchteten Zeitraum aber begrifflich noch keine Wellen schlug: Interdisziplinarität. Ich verstehe mich als Vertreter dieser Zunft. Für das vorliegende Buch heißt dies, dass Verbindendes zwischen den Kultursparten und über diese hinaus der historische und geografische Kontext im Vordergrund stehen. Das Buch soll Interesse für das andere und die anderen wecken und dabei eine Sprache sprechen, die beide Seiten verstehen. Ich habe an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Lausanne EPFL ein Nebenfach aufgebaut, das Studenten die Augen für nicht westliche, insbesondere asiatische Kulturen öffnet. Ich bin weder Sinologe, Japanologe noch Indologe, und mit einem derartigen Hintergrund hätte ich die Aufgabe an einer polytechnischen Universität wahrscheinlich auch nicht geschafft. Für den Erfolg maßgebend waren vielmehr ein Verständnis für verschiedene Denkweisen in den Wissenschaften – ich bin ausgebildeter Chemiker und Sozialwissenschaftler – sowie die praktische Erfahrung an Ort – ich habe mehrere Jahre in China gearbeitet. Ich hoffe, dass meine Brückenbau-Funktion für das vorliegende Buch fruchtbar ist und dass die Faszination, die ich für die porträtierten Personen und ihr Werk empfinde, auf die Leserinnen und Leser überspringt. Die Spezialisten bitte ich um Nachsicht und Toleranz. Ich bin mir bewusst, dass ihr Fachgebiet und die für diese stehenden Protagonisten jeweils zu kurz kommen. Ich muss an der Oberfläche bleiben. Aber Oberflächen und Metaebenen sind oft ein probates Mittel, um aus den Tiefen hinaufzusteigen, neue Horizonte zu sichten und einen frischen Blick auf das (vermeintlich) Bekannte zu provozieren – um dann, auch das braucht es selbstverständlich, wieder ins Expertenwissen abzutauchen.

Zum Zuge kommen verschiedene Begegnungsqualitäten. Es gibt zufällige, ohne Konsequenzen für die sich Treffenden wie in der ersten – Mailer trifft Miller im Treppenhaus – oder der letzten – Strawinsky hört Ellington im Jazzclub. Aber die relativ geringe direkte Bedeutung für die zwei Protagonisten öffnet das Fenster zu interessanten Aspekten des kulturellen Raums, in dem sie stattfinden: die Bedeutung von Brooklyn als das amerikanische Literatennest des 20. Jahrhunderts, oder bei Strawinsky und Ellington die Beziehung zwischen den Kultursparten, denen sie angehören, der E-Musik und dem Jazz. Auf der

anderen Seite des Spektrums stehen Begegnungen mit eindrucklichen Folgen auf die sich Begegnenden. Im Kapitel »The Misfits« trifft ein genialer Drehbuchautor einen genialen Regisseur. Das Resultat ist ein genialer Film. Aber der Preis ist hoch. Kurze Zeit später erliegt einer der Hauptdarsteller einem Herzinfarkt, nur zwei Jahre später verübt seine Filmpartnerin Selbstmord, eine Ehe geht in Brüche und eine neue wird vorgespurt, und dies alles bei 45 Grad im Schatten. In die Kategorie folgenschwere Begegnungen fallen die Traumpaarungen, die über Jahrzehnte Bestand haben wie zum Beispiel Strawinsky und Balanchine. Die beiden öffneten in ihren eigenen Sparten, Musik und Tanz, und in den gemeinsam geschaffenen Balletten das Tor zur Moderne.

Das Geschriebene ruft nach Illustration: Grafiken, Fotos, Film- und Konzertausschnitte oder Ähnlichem. Über Strawinskys/Balanchines *Apollon Musagète* zu schwärmen ist das eine, sich das 13-minütige Ballett tatsächlich zu Gemüte zu führen ein anderes. Eine beigelegte CD hätte mit Blick auf Urheberrechte und Druckkosten den Rahmen der vorliegenden Publikation gesprengt. So muss sich auch jedes Kapitel auf wenige Fotos beschränken. Doch in Zeiten, wo sehr viele Menschen ein Handy oder sogar ein Tablet besitzen, ist die Möglichkeit, die besprochenen Filmausschnitte etc. via diese Geräte anzusehen, nur ein kleiner Umweg – ein Umweg, der sich lohnt. Die Links und Referenzen sind im Text oder im Anhang vermerkt.

Schließlich ein Wort zum Epilog. Mein ursprünglicher Plan war eine Art Synthese: Was für kulturhistorisch relevante Folgerungen ergeben sich aus den zwölf Begegnungen? Ist ein roter Faden erkennbar, der auf ökonomische, soziologische, politische Pfeiler und Muster schließen lässt? Der Plan erwies sich als zu komplex, respektive seine seriöse Realisierung hätte den Rahmen des vorliegenden Buches gesprengt. Und wohl auch dessen Charakter: Entstanden wäre ein zweiter, quasi abgehobener Teil mit Versuchen, Beschriebenes und Erzähltes im Nachhinein zu theoretisieren. Ich ließ vom Vorhaben ab. So verabschiedet sich das Buch ganz im Geiste seiner ersten dreihundert Seiten spielerisch mit der Frage, was die dreizehn Persönlichkeiten an einem bestimmten Datum getrieben haben. Dafür wählte ich den 27. September 1950 aus. Der 27. September, weil er dem Datum meines

letzten Kurses an der Volkshochschule Zürich entspricht, wo ich die zwölf Begegnungen im Sommer 2017 an zehn Abenden präsentierte. Das Jahr 1950 ist ungefährender Mittelpunkt des Schaffens der dreizehn Protagonisten und des Jahrhunderts, das sie mitprägten. Mit Ausnahme von Walter Benjamin waren am 27. September 1950 noch alle am Leben, und die meisten von ihnen mitten in ihrer Karriere. Im Unterschied zu den zwölf vorangegangenen Kapiteln ist der Epilog semifiktiv; die beschriebenen Szenarien sind alle wahrscheinlich, aber bezüglich genauem Begegnungsort und Datum lediglich realistische Vermutungen. Arthur Miller sitzt im Kapitel »The Misfits« mit Eli Kazan in der *Montero Bar* in den Brooklyn Heights. Vielleicht war es in Wirklichkeit der 19. September und *Armandos Restaurant* an der Montague Street. Wie auch immer: Im Herbst 1950 haben die beiden in einem Restaurant in Brooklyn über eine mögliche Hollywood-Verfilmung von Millers *The Hook* diskutiert.

Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, empfehle ich beim nächsten New York/Brooklyn-Aufenthalt ganz einfach den Besuch beider möglichen Diskussionsorte – *Montero* und *Armando*. Sie haben wie wenig andere Gaststätten in den Brooklyn Heights die letzten sieben Jahre überlebt, und wenn Sie Glück haben, treffen Sie dort noch auf einen Oldtimer, der sich an Mailer oder Miller erinnert. Aber »hurry up«, die Chance schwindet rapide.

Noch etwas, bevor wir in die Welt der 13 Protagonisten eintauchen. Ohne Unterstützung schafft es kein Autor. Für dieses Buch waren zwei Personen besonders wichtig: Beatrix Boillat Hertig hat mich zum und beim Schreiben ermutigt, Felix Ghezzi, mein Lektor bei rüffer & rub, mit Bedacht und Können diszipliniert. An beide geht mein herzlichster Dank.

The Misfits: Arthur Miller und John Huston

Reno (USA), 1960

Im Frühjahr 1950 reiste Arthur Miller in Begleitung von Elia Kazan nach Los Angeles, um mit dem Boss von Columbia Pictures, Harry Cohn, eine mögliche Verfilmung von *The Hook*, einem Vorgängerstück des 1955 uraufgeführten *A View from the Bridge*, zu diskutieren. Cohn akzeptierte das Drehbuch unter der Bedingung, dass Miller das Stück »pro-amerikanisiere« und aus den korrupten, gewerkschaftlich organisierten Hafenarbeitern Mitglieder der kommunistischen Partei mache. Miller lehnte ab, und das Projekt scheiterte. Aber die Reise nach Kalifornien wurde für Miller aus einem anderen Grund bedeutend: An einer Party bei Hollywood-Produzent Charles K. Feldman kam es zur Begegnung mit Marilyn Monroe. Die beiden blieben in Kontakt, begannen eine Affäre und heirateten im Sommer 1956. Es ist Millers Ehe mit Marilyn Monroe, die zu unserer zweiten Begegnung führt: Theatermacher trifft auf Filmemacher. Der Autor des *Handelsreisenden* und der *Hexenjagd* gewinnt den wohl prominentesten amerikanischen Filmregisseur dieser Zeit, John Huston, für die Verfilmung seines Drehbuchs *The Misfits*, die Vorlage für ein »Ostküstenwestern«, wie Miller das Projekt einem der Hauptdarsteller, Clark Gable, im Vorfeld der Dreharbeiten beschrieb. Entstanden ist ein Klassiker des amerikanischen Films. Doch der Preis war hoch. Millers Vorhaben gelang, Marilyn Monroe in einem anderen Licht als jenem der Scheinwerfer Hollywoods zu präsentieren – in *The Misfits* bewies sie ihre großen schauspielerischen Fähigkeiten –, aber die Ehe ging endgültig in die Brüche. Für zwei der Hauptdarsteller wurde *The Misfits* ihr letzter Film. Clark Gable erlitt wenige Tage nach Drehschluss einen tödlichen Herzinfarkt, und die psychisch labile Marilyn Monroe starb zwei Jahre später an einer Überdosis Medikamente.

Eine erste Version von *The Misfits* erschien 1957 als Kurzgeschichte im Wochenmagazin *Esquire*. Darin verarbeitet sind Beobachtungen zum orientierungslosen und sinnentleerten Leben »moderner« Cowboys, die Miller anlässlich eines sechswöchigen Zwangsaufenthaltes zur Legalisierung der Scheidung von seiner ersten Frau, Mary Grace, in Reno gemacht hatte. Ein Freund von Marilyn Monroe, der Fotograf Sam Shaw, konfrontierte Miller mit der Idee, die Kurzgeschichte in ein Drehbuch umzuschreiben und die Hauptfigur mit seiner Gattin zu besetzen. Kurze Zeit später war Miller an der Arbeit. Das erste Ehejahr hatte sich für das Paar als schwierig erwiesen. Marilyn Monroes Arbeit mit der englischen Schauspielerlegende Laurence Olivier bei den Dreharbeiten von *The Prince and the Showgirl* in London geriet zum Desaster. Monroe ließ sich von Olivier einschüchtern. Der in London ebenfalls anwesende Miller versuchte zwischen den beiden zu vermitteln, aber seine gut gemeinten Interventionen verfehlten das Ziel. Marilyn Monroe hatte auf uneingeschränkte Unterstützung seitens ihres Ehemanns gehofft und empfand alle seine Anregungen als ungerechtfertigte Kritik an ihrer Person. Die Beziehung erlitt Risse. Zum Dämpfer in London kamen zwei Fehlgeburten nach der Rückkehr des Paares in die USA, eine erste in ihrem Sommerhaus auf Long Island, eine zweite ein gutes Jahr später im neuen ständigen Wohnsitz in Roxbury, Connecticut.

Für Miller kam Sam Shaws Vorschlag wie gerufen. Die Umwandlung einer Kurzgeschichte in ein Drehbuch hatte eine interessante professionelle Dimension. Und vielleicht mehr noch eine vielversprechende private, emotionelle. Mit einer »Family Affair«, Drehbuchautor und Hauptdarstellerin im gleichen Boot, hoffte Miller die aufgekommene Wolke wieder zu vertreiben und die Ehe kitten zu können. Die Idee war gut, aber deren Realisierung eine andere Sache. Filmemachen ist eine komplexe und zeitaufwändige Geschichte, insbesondere mit den Ambitionen und Qualitätsansprüchen eines Arthur Miller. Bis zu Beginn der Dreharbeiten im Sommer 1960 sollten fast drei Jahre verstreichen, und in dieser Zeit passierte vieles. Was als gut gemeinte Aktion in einer mehr oder weniger noch intakten Liebesbeziehung begann, war bei Drehbeginn eigentlich schon ein aussichtsloses Unterfangen. Das Paar hatte sich weiter auseinandergeliebt. Marilyn Monroe nahm den Titel ihres letzten Filmes *Let's Make Love*, den sie im Rahmen ih-

res Vertrages mit der Produktionsfirma Fox 1959 in Los Angeles drehte, allzu wörtlich und begann eine Affäre mit Filmpartner Yves Montand. Miller erfuhr davon, Scheidung wurde ein ernsthaftes Thema, ein Entscheid aber vertagt: *The Misfits* stand vor der Tür.

Regisseur, Drehbuchautor und Hauptdarstellerin in der Wüste Nevadas

Anfangs Juli 1960 war es endlich so weit: Drehbeginn in der ungünstigsten Zeit für Filmaufnahmen in der Wüste Nevadas, bei Temperaturen von 45 Grad im Schatten. Zu der schwierigen emotionalen Ausgangslage seitens Drehbuchautor und Hauptdarstellerin gesellten sich mörderische klimatische Bedingungen.

Die Filmcrew, oder zumindest deren wichtigsten Rollenträger, wohnten im *Mapes*, dem nobelsten Hotel in Reno, mit integriertem Casino, wie es sich für das Spiel- und Scheidungsparadies gehört. In »The Biggest Little City in the World« wurden die meisten urbanen Szenen gedreht; die wichtigsten Orte sind noch heute leicht aufzuspüren, so etwa das Washoe County Courthouse, wo Roslyn (Marilyn Monroe) geschieden wird, oder die Brücke über den Truckee River, von wo aus sie nach der Scheidung den Traditionen entsprechend ihren Ehering im Fluss entsorgt. Die anderen Drehorte liegen in Reichweite. Als Filmkulisse für das Rodeo diente das 60 Kilometer südlich von Reno liegende Dayton. Die Barszenen wurden in *Mias Restaurant* gedreht, und dieses lässt denn auch keinen Zentimeter seiner Wände aus, um noch heute an die Dreharbeiten von 1960 zu erinnern. Dass das *Mia* inzwischen auf Swiss Food umgestellt hat, und sich Marilyn Monroe über einem Fondue Caquelon räkelte, vermag hier niemanden wirklich zu stören. Und selbst die seriöse Historic Society of Dayton lässt keinen runden Geburtstag des Drehjahres aus, um den Platz Daytons in der Geschichte Hollywoods in Erinnerung zu rufen. An einem Umzug – wenn man »Parade« so schnöde auf Deutsch übersetzen darf – können Marilyn Monroe und Clark Gable »look alike« USD 50 in bar gewinnen, wenn sie den beiden physisch nahe kommen. Die wilden Pferde schließlich – die fünften Hauptdarsteller neben den drei Cowboys Gay

(Clark Gable), Perce (Montgomery Clift) und Guido (Eli Wallach) sowie der ehemaligen Nachtclubtänzerin Roslyn (Marilyn Monroe) – wurden nördlich von Reno in der Salzwüste beim Pyramide Lake gefangen.

Die Begrüßung zwischen Arthur Miller und John Huston am Vorabend der Dreharbeiten fiel überaus herzlich aus. Beide erwarteten viel von diesem Film und den engagierten Schauspielern, unter ihnen mit Gable, Clift und Marilyn Monroe eigentliche Hollywoodschwertgewichte. Noch wussten sie nicht, was sie erwartete. Huston machte sich nach dem Abendessen vergnügt auf den Weg für einen ersten Augenschein des Ortes, den er in den nächsten drei Monaten fast allabendlich und oft nächtelang, mit erheblichen finanziellen Verlusten, heimsuchen sollte: *Mapes* Spielcasino. Bevor wir Huston am nächsten Morgen beim »Take-One« treffen, noch einiges zu seiner Person. Die andere tragende Figur des Filmes, Drehbuchautor Arthur Miller, haben wir im vorangegangenen Kapitel näher kennengelernt.

John Huston – Meisterregisseur und vieles mehr

Dass Miller auf Huston setzte, kann nicht überraschen; er suchte für die Aufführung seiner Theaterstücke stets nach den Besten ihres Faches, und Huston gehörte zweifelsohne zur Crème de la Crème der amerikanischen Regisseure dieser Zeit.¹⁵ Miller musste keine Türen öffnen. Die beiden hatten sich zwar vor dem *Misfits*-Projekt noch nie getroffen, aber Huston hatte den Dramatiker stets bewundert, wie er in seiner Autobiografie vermerkte. Die Anfrage von Miller erreichte ihn kurz nach Drehschluss des Films, den er im Nachhinein als Einzigen richtig schlecht beurteilte: *The Unforgiven* mit Audrey Hepburn und Burt Lancaster in den Hauptrollen. Jedes auch nur anständige Drehbuch hätte sein Interesse geweckt. Doch was Miller ihm als Entwurf nach Irland sandte – das Resultat einer dreijährigen intensiven Auseinandersetzung mit dem Filmthema (und der vorgesehenen Hauptdarstellerin) –, entpuppte sich als Meisterwerk. Hustons telegrafische Antwort war entsprechend kurz und bündig: »magnificent«; einer Zusammenarbeit stand nichts mehr im Wege.

Huston wusste, wovon er sprach. Mit dem Schreiben von Drehbüchern hatte er seine eigene Filmkarriere begonnen und bis zum Zeitpunkt der Kontaktaufnahme durch Miller auch schon in zwanzig Filmen Regie geführt. Seine Biografie ist abenteuerlich. 1906 als Sohn eines Schauspielers und einer Journalistin in Nevada, Missouri, geboren, bewies er schon in jungen Jahren Talent in verschiedensten teilweise unkonventionellen Sparten wie Boxen – wo er es zum kalifornischen Vizemeister im Leichtgewicht brachte –, Malen, Reiten – als Kavallerie-Offizier in der mexikanischen Armee –, als Schauspieler und als Schriftsteller. Letzteres mit beträchtlichem Erfolg und einem eigentlichen Ritterschlag: Eines seiner ersten literarischen Produkte, die Kurzgeschichte *Fool*, schaffte es in den *American Mercury*, eines der angesehensten, bestverkauften Wochenmagazine der USA, geleitet vom amerikanischen Journalisten und Literaturkritiker der Stunde, H. L. Mencken. Weitere Kurzgeschichten und Essays folgten in *Esquire* und der *New York Times*; der knapp über 20-jährige John Huston war auf bestem Weg zu einer klassischen Schriftstellerkarriere. Dass es schließlich eine Hollywood-Erfolgsgeschichte wurde, ist neben dem literarischen und schauspielerischen Talent Hustons einem anderen Merkmal seiner Persönlichkeit zuzuschreiben: seiner Fähigkeit, auf Menschen zuzugehen und soziale Netze zu knüpfen.

Lauren Bacall, die Hauptdarstellerin in Hustons *Key Largo*, begleitete ihren Gatten Humphrey Bogart oft auch zu Dreharbeiten von Filmen, in denen sie nicht selbst spielte, so etwa zum Dreh von Hustons legendärem *The African Queen* von 1951. Nach ihrer Rückkehr aus Afrika bezeichnete sie John Huston in einem Interview als »daring, unpredictable, maddening, mystifying and probably the most charming man on earth«. Sein Charme – und Bacall hätte Charisma anfügen können – war ohne Zweifel ein wichtiger Grund dafür, dass Huston in seinen Wanderjahren als Schriftsteller in New York Bekanntschaft mit Persönlichkeiten der Kunstszene machte, die ihm zeit ihres Lebens treu blieben und seine Karriere kräftig unterstützten. Es entstanden Freundschaften unter anderem mit dem Schauspieler Sam Jaffe, der Schriftstellerin Lilian Hellman – wir sind ihr schon im Kapitel »Literatennest Brooklyn« begegnet – sowie – und hier kommt die Brücke zum Filmgeschäft – mit Herman Shumlin, dem Produzenten und Regisseur

von *Grand Hotel*, einem der ersten großen Welterfolge Hollywoods. Shumlin empfahl Huston dem Filmproduzenten Samuel Goldwyn, und mit einem Vertrag als »Contract Writer« in der Tasche zog das New Yorker Schriftstellerwunderkind 1930 nach Los Angeles.

Der Anfang war gemacht, aber der Weg sollte sich für den in NYC als Talent Aufgefallenen bedeutend steiniger erweisen, als dieser wohl geahnt hatte. Brillante Kurzgeschichten mit Ostküsten-Appeal und Drehbücher für die immer noch in den Kinderschuhen steckenden Hollywood-Tonfilme – »early talkies«, wie sie in der Fachsprache genannt wurden – waren zwei verschiedene Paar Schuhe. Die Geburtsstunde des Tonfilms lag zwar schon drei Jahrzehnte zurück, der erste mit Spielfilmqualität, *The Jazz Singer*, schaffte es aber erst Ende der 1920er-Jahre in die amerikanischen Kinosäle. Und was Goldwyn von seinen »contracted writers« erwartete, war nicht, was Huston sich vorgestellt, bzw. Shumlin ihm angedeutet hatte. Keiner seiner Drehbuchentwürfe fand Gnade, und mit Ausnahme von ein paar Engagements für Nebenrollen in Filmen, in denen sein Vater mitspielte, folgte eine Enttäuschung nach der anderen. Wie bei Norman Mailer zwanzig Jahre später führten die Misserfolge und Frustrationen zu privaten Exzessen. Ein Autounfall in betrunkenem Zustand und mit tödlichem Ausgang brachte Huston zwar nicht ins Gefängnis, aber in die Negativ-Schlagzeilen der lokalen Medien. »Why should auto murderers go free« titelte der *Los Angeles Herald Examiner* den Quasifreispruch Hustons mit Anspielungen an die Korruption der lokalen Justiz. Huston wurde zu Hollywoods »bad boy« der Stunde, und seine Übersiedlung nach England kurze Zeit nach dem Autounfall war wohl eher Flucht als die Reaktion auf das Angebot eines Freundes bei Gaumont British, es als Drehbuchautor in London zu versuchen. Was auch immer dahinterstand, die Jahre in England und längere Aufenthalte in Paris verliefen ähnlich erfolglos wie seine erste Hollywood-Etappe.

Die zweite Etappe sollte erfolgreicher werden. 1937, mit 31 Jahren, fünf Jahre nach dem Autounfall und seinem freiwilligen Exil nach Europa, kam der Durchbruch. Wie sein erstes Hollywood-Engagement fast zehn Jahre zuvor verdankte Huston diesen seinem großen Freundeskreis. Das Jahr hatte gut begonnen. Ein Bekannter aus seiner Londoner Zeit, der Theatermann Robert Milton, hatte ihn in Chicago für

die Hauptrolle in einem Stück über Abraham Lincoln, *The Lonely Man*, engagiert und dabei viel Besetzungsgeschick bewiesen. Die an sich wenig überzeugende Produktion wurde allein wegen der überzeugenden Darstellung des jungen Lincoln durch Huston zu einem Großserfolg; der Meisterboxer, Pferdeflüsterer und talentierte Schriftsteller entpuppte sich auch als begabter Bühnenschauspieler. Der Erfolg beflügelte. Huston machte die Bekanntschaft mit einer jungen Amerikanerin irischen Ursprung: Lesley Black. Und nicht zuletzt aus Sorge, nicht einmal eine anständige Hochzeit bezahlen zu können, begann er, diszipliniert und mit vollem Einsatz die Arbeiten an einem Drehbuchentwurf. William Wyler, ein anderer Bekannter aus alter Zeit, gebürtiger Schweizer aus dem Kanton Aargau, borgte ihm Geld für die Reise nach Hollywood und öffnete die Tür zum Filmstudio Warner Brothers, bei dem er selbst zu dieser Zeit unter Vertrag stand. Warner Brothers kaufte den Entwurf und engagierte Huston für dessen Überarbeitung zu einem eigentlichen Drehbuch. Der Drehbuchautor Huston war geboren, und Hollywood (endlich) erobert. Bis 1941 folgten weitere erfolgreiche Filmvorlagen für Warner unter anderem für den Film *Jezebel* unter der Regie von Wyler sowie die vielleicht beste seiner ganzen Drehbuchkarriere, *The Maltese Falcon*, eine Adaption des gleichnamigen Kriminalromans von Dashiell Hammett.

Der nächste Schritt lag auf der Hand. Huston wollte unbedingt einen eigenen Film machen, und er überzeugte Warner, ihm für sein Regiedebüt ebendiesen »Malteser Falken« anzuvertrauen. Warner Brothers war in der Vergangenheit schon zweimal am schwierigen Hammett-Stoff gescheitert, Hustons Drehbuch erschien dem Studio aber derart vielversprechend, dass es einen dritten Versuch wagte. Zu Recht. Hustons Erstling ist ein genialer Film: Sein geniales Drehbuch fand einen würdigen Regisseur.¹⁶

John Huston schrieb bis zu seinem Tod im August 1987 27 Drehbücher, dreizehn davon für die insgesamt 43 Filme, in denen er Regie führte. Acht Drehbücher wurden für einen Oscar nominiert, jenes für *The Treasure of the Sierra Madre* gewann diesen dann auch tatsächlich. Für den gleichen Film erhielt Huston auch den Oscar für die beste Regie. *The Misfits*, mit dem Drehbuch Arthur Millers, war sein einundzwanzigster Film. Dass es gerade dieser zu keiner Nomination schaff-

te, spricht weniger gegen die Qualität des Filmes als gegen die bei den American Awards geltenden Selektionspraxis: Ein Film ohne volle Kinosaale gleich nach dessen Premiere ist im Oscar-Rennen grundsätzlich chancenlos.

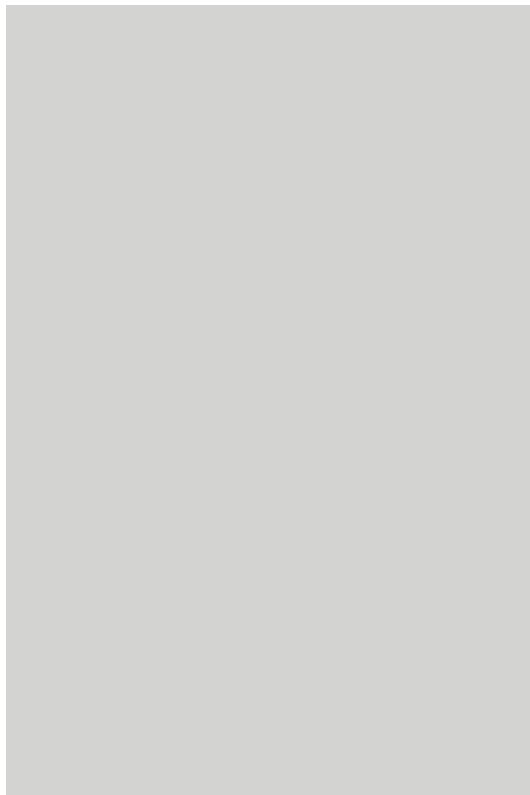
The Making of ...¹⁷

Mit dem Profil von Huston bewaffnet, können wir endlich mit dem Filmen beginnen. Eine **Aufnahme von Cornell Capa** vom ersten Drehtag zeigt Miller (an der Kamera), Huston, Clift und Gable in aufgeräumter Stimmung. Sie ist auf der Website von Magnum zum Bildband *The Misfits* zu finden [↗ QR-Code].¹⁸



Arthur Miller mag Huston bei den Vorbereitungsarbeiten in seine Absicht eingeweiht haben, seine Gattin in Hollywood und bei der internationalen Filmszene anders zu positionieren und für schwierige Rollen in anspruchsvollen Filmen zu empfehlen. Die bestehenden ernsthaften Beziehungsprobleme dürfte er dagegen kaum zur Sprache gebracht haben. Spätestens mit Marilyn Monroes Auszug aus dem gemeinsamen Apartment wenige Wochen nach Drehstart dürfte Huston aber den Stand der Dinge realisiert haben. Und indirekt wohl auch, als Monroe ihm und Miller vorschlug, auf das im Drehbuch vorgesehene Happy End zu verzichten. Sie schlug stattdessen vor, die beiden Hauptdarsteller Roslyn und Gay am Schluss des Filmes ins Ungewisse zu entlassen. Marilyn Monroe verstand den Film wie Miller als Parabel zu ihrem Privatleben, im Gegensatz zu diesem schätzte sie den Ausgang aber realistisch ein.

Zu den Meinungsverschiedenheiten bezüglich des Drehbuches – Miller nahm unaufhörlich und meistens auf Drängen seiner Gattin Korrekturen vor, welche die Schauspieler jeweils am Vorabend des Drehs zu verdauen hatten – kam eine weitere den Regisseur stählerne Nerven und immense Geduld abfordernde Störquelle. Seit ihrer Zeit mit Miller in New York war Marilyn Monroe in engem Kontakt mit Paula und Lee Strasberg vom Actors Studio, einer Schauspielschule, die sich als intellektueller Kontrapunkt Hollywoods verstand. Deren Einfluss war Segen und Unheil zugleich, wobei letzteres bei einer primär von In-



Arthur Miller (li.) und John Huston auf dem Set von *The Misfits in Reno, Nevada (USA), 1960.*
Foto: Inge Morath

tuitionen geleiteten Schauspielerin wie Marilyn Monroe wahrscheinlich überwog. Wie auch immer: Für den Regisseur gesellte sich zum hyperaktiven Drehbuchautor »sur place« und der verunsicherten, von Selbstzweifeln zerrissenen Hauptdarstellerin auch noch deren privater Coach als dritte Kraft. Die emotionellen Spannungen verstärkten sich, die notorischen Verspätungen Monroes beim täglichen Dreh – weniger eine Macke als das Resultat ihrer Angst, bei den Dreharbeiten zu versagen – wuchsen von Minuten zu Stunden. Schließlich erlitt Marilyn Monroe einen Zusammenbruch und musste eine Woche in einer Klinik in Los Angeles gepflegt werden – mit den in solchen Fällen üblichen Konsequenzen für Zeitplan und Budget des Films.

Der Einzige, der in diesem Tohuwabohu ruhig blieb und die Übersicht behielt, war der Regisseur. Huston fand einen Weg, die Hauptdarstellerin wieder aufzurichten und die Spannungen mit dem Dreh-

buchautor in Grenzen zu halten. Miller und die Strasbergs schloss er so weit wie möglich aus dem Operativen aus und ließ Monroe mit einem Minimum an Anleitung einfach gewähren. Ihre Verletzlichkeit und Schwäche wurden im Film zur Stärke. Sie spielt in überzeugender Weise Roslyn, ist aber gleichzeitig Marilyn, ein schlussendlich wohl nicht zu rettender Hollywoodstar, der an den Besonderheiten des Milieus zerbricht, allem Ruhm und Glamour zum Trotz.

The Misfits ist trotz Meisterleistung seitens des Regisseurs, hervorragendem Drehbuch und glänzenden Schauspielerleistungen schließlich kein Publikumserfolg geworden, zumindest nicht auf Anhieb. Millers Anhänger vermissten das explizit soziale und politische Engagement, das sie bei seinen Theaterstücken aus den frühen 1950-Jahren geschätzt hatten. Die große Monroe-Fangemeinde fand nicht ihre Marilyn aus Filmen wie *Bus Stop* oder *Some Like It Hot*. Und Western-Fans suchten vergeblich einen echten Western – in *Misfits* erlegen mit Trucks und Flugzeugen operierende, ausrangierte Cowboys wilde Pferde, die in Fleischdosen landen. Ganz allgemein schuf das Duo Miller/Huston zwar einen stilistisch ausgezeichneten und intellektuell überzeugenden, aber für ein breites Publikum doch relativ schwer zugänglichen Film.

Das alles kann Szenen großer Intensität und Schönheit nicht relativieren. Und es kann die Relevanz und Tragik von Dialogen nicht überschatten, bei denen der Drehbuchautor und Gatte der Hauptdarstellerin die Filmhandlung mit der Metaebene der privaten Beziehung verknüpfte. Beispielhaft dafür ist die Szene »**The Saddest Girl**« [→ QR-Code].¹⁹



»Du bist das traurigste Mädchen, das ich je gesehen habe«, bemerkt Gay (Gable) zu Roslyn (Monroe) im Film. »Was macht dich so traurig?« – »Das hat mir bisher noch kein Mann gesagt«, antwortet Roslyn. »Normalerweise halten mich alle für glücklich.« – »Das ist, weil sich Männer in deiner Nähe glücklich fühlen«, erwidert Gay.

Roslyns/Marylins Persönlichkeit definiert sich über die Perspektive des anderen. Sie ist nicht primär Subjekt, sondern Objekt, im Wesentlichen ein Produkt von Männerfantasien. Monroe hat früh in ihrem Leben deren Macht erfahren, sie skrupellos für ihre Zwecke genutzt und damit Weltkarriere gemacht. Schlussendlich ist sie aber auch daran zerbrochen. Ein anspruchsvoller Film mit einer anspruchsvollen

Rolle konnte daran nichts ändern. Allen anderen Intentionen Millers zum Trotz spielte Marilyn Monroe, was sie in ihren Filmen immer spielte, und wahrscheinlich auch am besten spielen konnte: ein Objekt der Begierde. Ob es sich um die Fantasien reicher »Prinzen« handelt, wie in ihren meist doofen Filmen vor 1960, oder um solche von aus-rangierten, vom Leben enttäuschten, desillusionierten Cowboys wie in *The Misfits*, ist in der Endabrechnung einerlei. Marilyn Monroe hatte sich von Millers Drehbuch eine starke, gescheite Roslyn erhofft und vermutete in allen Szenen Verrat, in denen sie diese nicht fand. *The Misfits* war in ihrer Wahrnehmung und Perspektive die Kumulation aller Enttäuschungen der vergangenen Jahre, der vergeblichen und oft auch ungeschickten Bemühungen Millers, sie emotionell zu unterstützen, ihr Selbstvertrauen zu stärken, eine andere Marilyn aus ihr zu machen. Der stille Schaffer in seiner Schreibstube konnte nicht wirklich helfen.

Und weil sein Aufopfern für seine Marilyn gleichzeitig seine eigene Kreativität unterband und zu professionellen Frustrationen in eigener Sache führte, wurde, um mit Norman Mailer zu sprechen, aus dem »Great American Mind am Arm des Great American Body« ... »the most talented slave in the world«. Miller schrieb nach seiner Heirat mit Marilyn Monroe 1956 neben dem *Misfits*-Drehbuch bis nach der Scheidung 1961 nichts Nennenswertes mehr. Wenig erstaunlich, dass Marilyn Monroe nach *The Misfits* wieder die Nähe ihres früheren Gatten, des ehemaligen Baseballstars, Joe DiMaggio, suchte; er hätte ihr die nur wenige Wochen vor dem Drehbeginn beendete Affäre mit Yves Montand nicht verziehen, sondern wäre nach Paris gereist und hätte diesen verprügelt ...

Bezüglich Filmende hat sich schließlich die ursprüngliche optimistische Version des Drehbuchautors durchgesetzt. Es ist nicht gerade ein Happy End à la Hollywood, aber doch viel Licht im Tunnel: Ein Stern weist Guy und Roslyn den Weg für eine gemeinsame Zukunft durch die Wüste. Der von Monroe vorgeschlagene pessimistische Schluss hätte in der Tat weit besser gepasst, und dies nicht nur was ihr eigener Stern betrifft: Von den vier Hauptdarstellern, neben Marilyn Monroe, Clark Gable und Montgomery Clift auch noch der in Würdigungen oft übersehene ebenfalls brillant spielende Ely Wallach, war fünf Jahre später nur noch Wallach am Leben.

Miller und Huston haben nach *Misfits* nie mehr zusammengearbeitet. Dies nicht als Folge ihrer Zusammenarbeit in der Wüste Nevadas – beide fanden in ihren Autobiografien nur lobende Worte für den anderen –, sondern mangels Gelegenheit. John Hustons nächster Film war *Freud*, und dieser führt uns im nächsten Kapitel nach Irland und zur Begegnung mit Jean-Paul Sartre. Marilyn Monroe und Arthur Miller trafen sich nach *The Misfits* nur noch ein einziges Mal, im Zusammenhang mit Scheidungsangelegenheiten. Millers nächstes Stück, oder besser, dessen Rezension, sollte ihn aber noch einmal bitter an die gemeinsame Geschichte erinnern. *After the Fall* wurde nur 18 Monate nach dem Tod von Marilyn Monroe im Frühjahr 1964 in New York uraufgeführt. Und obwohl Miller dies in seiner Autobiografie *Timebends* nicht wirklich gelten lässt, liegen Parallelen zur gescheiterten Beziehung mit Marilyn Monroe sowohl inhaltlich wie bezüglich Inszenierung auf der Hand. Der Autor engagierte mit Elia Kazan einen ehemaligen Liebhaber von Monroe als Regisseur und tolerierte dessen Verkleidung der Hauptdarstellerin mit blonder Perücke à la Marilyn. Der Großteil der Kritiker empfand das Stück als pietätlose Vermarktung privaten Schicksals. Und als Versuch, sich gegenüber Anschuldigungen des amerikanischen Publikums zu rechtfertigen, dass er, Miller, im Wesentlichen Schuld am Scheitern der Ehe trage. Sicherlich war eine faire Auseinandersetzung mit dem Stück in diesem Kontext gar nicht möglich, und die New Yorker Kritik schoss wie oft bei Premieren über das Ziel hinaus. Aber Miller hatte mit seinen öffentlichen Verlautbarungen zum Wesen der Kritik in den USA wenig dazu beigetragen, die Wogen zu glätten, auch wenn er mit seinem Urteil nicht unrecht hatte. In *Timebends* schrieb er:²⁰

»When I looked back, it was obvious that aside from *Death of the Salesman* every one of my plays had originally met with a majority of bad, indifferent, or sneering notices.«

In der Tat ging es bei der Kritik an seinen frühen (und besten) Werken oft weniger um Qualität, als um sein politisches Engagement am linken Flügel der amerikanischen Politik. Und auch die Enttabuisierung sexueller Themen wurde von den prüden amerikanischen Juro-

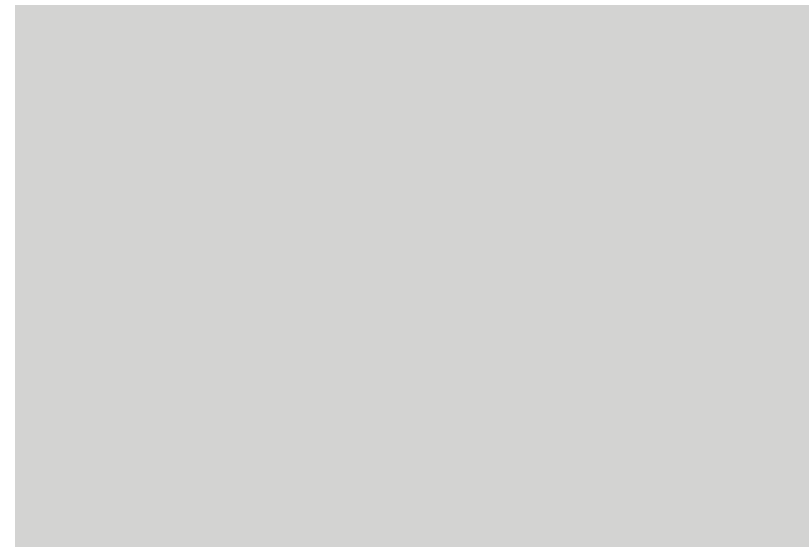
ren mehrheitlich missbilligt. Die Homosexualität von Rodolfo, dem Hauptprotagonisten in *A View of the Bridge*, ging den meisten definitiv zu weit. Im Ehedrama Miller/Monroe waren die Sympathien zumindest in der konservativen Populärpresse klar verteilt: Ein linksintellektueller Stückschreiber stiehlt dem nationalen Baseballhelden den amerikanischen Darling. Dass es Miller nach *After the Fall* nicht lassen konnte, Monroe-Biografisches in sein Werk einzubauen, spricht allerdings für wenig Einsicht. Sein letztes Stück *Finishing the Picture* aus dem Jahre 2004 ist im Wesentlichen die Geschichte der Dreharbeiten von *The Misfits*. Es ist ein überflüssiges und, mit Blick auf die Brillanz der Werke des jungen Millers, geradezu peinliches Stück. Und spätestens hier hatte die amerikanische Kritik Qualität und nicht mehr Neben Bühnen im Visier.

Miller war im Kern ein europäischer Dramaturg, mit dem in diesem Teil der Welt expliziteren politischen Credo von Theaterstücken als in den USA. So gesehen war er ein Gegenspieler zu Norman Mailer und der Tradition eines Hemingways, und schlussendlich auch eines John Huston. Wahrscheinlich würde die Auszählung der Herkunft des Publikums bei Millers Stücken am Broadway eine signifikante Überproportionalität von Besuchern mit nicht amerikanischem Pass und eine deutliche Unterrepräsentation von solchen aus dem ländlichen Mittleren Westen der USA belegen. Und auch den gegenwärtigen Präsidenten der USA würde man vergeblich suchen. Gut sichtbar wird Millers europäische Affinität neben seinem künstlerischen Werk zudem in seinen autobiografischen Notizen, seinen Reiseberichten und in Zeugnissen zur Qualität von europäischen Theateraufführungen. Ein Herz für Europa mag denn auch ein Schlüssel für den Nebenraum bedeuten, den wir betreten, bevor wir uns von Arthur Miller verabschieden. Bei den Dreharbeiten von *The Misfits* in Nevada waren illustre Gäste anwesend; zu der höchsten Dichte von amerikanischen Superstars des Filmbusiness pro Quadratmeile gesellte sich jene von prominenten Vertretern der internationalen Fotografie.

Einschub: Magnum und Inge Morath

Magnum, die wohl bedeutendste Fotoagentur aller Zeiten, war mit nicht weniger als acht Fotografen am Drehort vertreten. Ich werde in Kapitel »Porträt II«, in welchem ich einen der vier Magnum-Gründer, Henri Cartier-Bresson, näher vorstelle, auf die Agentur zurückkommen. Magnum hatte das Exklusivrecht für die fotografische Dokumentation der Dreharbeiten erhalten. Entstanden ist eine der ersten und schönsten Bildreportagen über die Entstehung eines Films, wenn nicht die schönste überhaupt. Arthur Miller hatte der Präsenz der Fotografen in der Wüste Nevadas auf Anfrage des Produzenten Frank E. Taylor ohne Enthusiasmus zugestimmt. Er konnte nicht wissen, dass ein Mitglied der Magnum-Gruppe, Inge Morath, seine zukünftige Frau werden sollte. Was er aber schon während des Drehs feststellen konnte, entbehrt nicht der Ironie: Die wohl feinfühligsten Bilder von Marilyn schoss Inge Morath, unter ihnen eine Art Prophezeiung des nahen Endes ihrer Beziehung mit Miller.

Ein paar Wochen nach Drehabschluss trafen sich Miller und Morath in New York wieder, zwei Jahre später waren sie verheiratet. Von



Marilyn Monroe und Arthur Miller in ihrer Suite im *Mapes Hotel* nach einem Drehtag von *The Misfits* in Reno, Nevada (USA), 1960. Foto: Inge Morath

Morath stammt eine eindruckliche Bildreportage der USA der frühen 1960er-Jahre in der (europäischen) Perspektive einer naiven »First-time«-USA-Reisenden. In *The Road to Reno* beschreibt sie ihre Reise von New York zum Drehort in Begleitung des prominentesten Mitglieds der achtköpfigen Magnum-Delegation, Henri Cartier-Bresson. Der 18-tägige Trip via Virginia's Blue Ridge Mountains, und der Geburtsstadt Thomas Wolfes Asheville in North Carolina, Tennessee, New Mexiko, Arizona und Nevada ist ein wunderschön langsamer Einstieg zum Ostküstenwestern *The Misfits* – schön nicht nur bezüglich der geschossenen Bilder, sondern auch des begleitenden Textes. Die in Österreich geborene und in Berlin aufgewachsene Morath war Fotografin und Literatin zugleich, stand mehrere Jahre in Paris Cartier-Bresson als Assistentin zur Seite und wurde 1955 selbst Magnum-Mitglied.²¹

Inge Morath dehnte nach ihrer Heirat mit Arthur Miller ihre Entdeckungsreisen meistens in Begleitung ihres Ehemannes auf andere Kontinente aus und publizierte mit diesem mehrere Fotoreportagen, unter ihnen zwei über das China der späten 1970er- und der frühen 1980er-Jahre. Ihr Leben und Schaffen weiterzuverfolgen wäre reizvoll. Sie war wie John Huston ein Multitalent. Im Unterschied zu diesem erlangte sie jedoch nie Weltruhm, wohl nicht zuletzt als Ausdruck ihres Mediums – Fotografen haben es schwieriger als Filmregisseure, sich auf der Weltbühne durchzusetzen – vielleicht aber auch als Resultat ihrer Heirat mit Miller. Partnerschaften mit medienpräsenten Gatten (oder Gattinnen) sind im Allgemeinen nicht unbedingt karrierefördernd. Der Autor des *Handelsreisenden* wurde der Gatte Monroes und Morath die Gattin des ehemaligen Gatten von Monroe. Wie auch immer, wir müssen Inge Morath in Roxbury Connecticut zurücklassen. Ihren Reisebegleiter Henri Cartier-Bresson werden wir dagegen noch zweimal treffen, bei Aufnahmen des Bildhauers Alberto Giacometti in der Schweiz und, zurück in den USA, des Choreografen George Balanchine in New York. Mit John Huston geht die Reise weiter nach Irland zu Jean-Paul Sartre. Bevor wir sie im nächsten Kapitel antreten, noch etwas Filmgeschichte und die Frage, welchen Platz John Huston darin einnimmt?

Huston Style

Gibt es einen typischen Huston-Stil? Kann man wie bei einigen anderen Regisseuren – Bergman, Fellini, Antonioni, Truffaut – nach wenigen Minuten Filmerlebnis sagen, dass es sich um einen Film von Huston handelt? Kaum. Es gibt eine Huston-Filmtechnik – präzise, »to the point«, Wiederholungen der Aufnahme einer Szene nur, wenn absolut notwendig, Aufnahmesequenz gleich Filmsequenz. Huston wusste genau, was er wollte, innerhalb dieses Rahmens ließ er seinen Schauspielern große Freiheiten. Aber dieser Ansatz ist natürlich nicht nur Huston eigen.

Ist er ein typischer Hollywood-Filmer? Nicht wirklich. Huston war zwar ein Kind Hollywoods, hatte Hollywood vieles zu verdanken, und seine Filme sind nicht frei von klassischen Hollywood-Film-Codes: Romantik, verführerische Bilder, ein dramatischer Bogen von der Darstellung des Potenzials von Konflikten zum eigentlichen Konflikt und dessen Auflösung im Happy End. Aber er bricht auch immer wieder mit diesen Codes. *The Misfits* ist ein typisches Beispiel: Sein Genre, ein Western, ist typisch Hollywood. Aber der Film ist eigentlich ein Anti-Western. Cowboys sind nicht Helden, sondern verzweifelt Suchende. Es gibt zwar in den letzten 90 Sekunden so etwas wie ein Happy End, aber zaghaft und mit vielen Fragezeichen. Nicht einmal die wild lebenden Pferde, die Mustangs – im Film verschiedentlich als Stallones (Hengste) bezeichnet – sind wirklich Hengste, wie pingelige Kritiker, welche die Doppelbödigkeit des Ganzen nicht erkannt haben, *The Misfits* nach der Premiere vorgeworfen haben.

Gibt es typische Huston-Filmthemen? Eigentlich nicht, aber Hustons Persönlichkeit und Interessen hatten doch Filterwirkung. In einem der zahlreichen Bücher über Huston, *John Huston, Essays on a Restless Director*, haben die Autoren Robert Flynn und Tony Tracy mit »restless« ein auffallendes Persönlichkeitsmerkmal Hustons schon im Untertitel festgehalten.²² Huston war ständig auf Achse. Er bestand auch immer darauf, an Ort zu drehen; Hollywoodstudios waren ihm ein Gräuel. Humphrey Bogart kommentierte einmal, wenn es irgendwo auf der Welt eine Gegend gäbe, wo Filmen unmöglich sei, Huston würde diese sicher finden. Kurz: Die Lust auf Ferne, Exotik und Aben-

teuer haben seine Themenwahl sicher beeinflusst. Noch prägender ist eine andere Beobachtung der beiden Huston-Biografen: Hustons Interesse galt weniger der Form seiner Filme als der Entwicklung der Persönlichkeit der Protagonisten. Nun ist natürlich gerade dies die Meisterschaft der Meister der Literatur, und eine Vielzahl seiner Filme, unter diesen seine besten, sind denn auch präzise feinfühlig adaptierten von Werken ausgezeichneter Schriftsteller: Dashiell Hammetts *The Maltese Falcon* von 1941, B. Travens *The Treasure of the Sierra Madre* von 1948, Herman Melvilles *Moby Dick* von 1956 und nicht zuletzt die Vorlage für Hustons allerletzter Film *The Dead* von 1987, eine Kurzgeschichte aus James Joyces 1914 veröffentlichten Sammelband *Dubliners*. Post-Hollywood, könnte man das Ganze vielleicht zusammenfassen. Aber was sollen diese Etiketten. Die meisten Huston-Filme sind ganz einfach gut. Und sie verraten, zusammen mit anderen amerikanischen Filmen brillanter amerikanischer Regisseure, die lange Tradition der amerikanischen Erzähler, William Faulkner, John Steinbeck, Ernest Hemingway ...

Die Geschichte der Begegnung zwischen Arthur Miller und John Huston ist eigentlich eine Dreiecksgeschichte. Mit Marilyn Monroe als drittem Bein. Huston lancierte ihre Karriere in seinem Film *Asphalt Jungle* 1950 und drehte mit ihr als Roslyn in *The Misfits* einen ihrer besten, wenn nicht ihr bester Film. Miller liebte sie und zerbrach fast an ihr. Sie selbst schaffte es nicht. Marilyn Monroe hatte dem Hoffnungsschimmer am Ende von *The Misfits*, dem verheißungsvollen Stern am Nachthimmel über der Wüste Nevadas, den Huston und Miller unbedingt beibehalten wollten, nicht getraut und recht behalten.

Vom aus der Begegnungskette ausscheidenden Arthur Miller empfehle ich zur Lektüre sein Drehbuch zu *The Misfits* und, nach der Rückkehr von der Insel, den Gang ins Kino bei einer nächsten Wiederaufführung des gleichnamigen Films. Alte, schwarz-weiße Hollywoodfilme vertragen sich schlecht mit Fernseh- und Computerbildschirmen.